

# Alicja Rogalska

**FROM GROUND**  
**TO HORIZON**



**13 NOVEMBER 2021 - 13 FEBRUARY 2022**

**OPENING: FRIDAY 12 NOVEMBER, 7 P.M.**

**Temporary Gallery**

**Centre for Contemporary Art**



Das Schaffen von kollaborativen Situationen, Prozessen und Aktionen definiert die künstlerische Praxis von Alicja Rogalska. Häufig arbeitet sie mit Menschen zusammen, die in prekären wirtschaftlichen Kontexten leben. So entstanden bereits Arbeiten mit AktivistInnen, ForscherInnen, WanderarbeiterInnen, Menschen, denen die Staatsbürgerschaft entzogen wurde, mit Pflegekräften, StraßenmusikerInnen, juristisch ausgebildeten AsylbewerberInnen, Jungbauern, Volksgesangsgruppen und vielen mehr. Aus diesen Interaktionen entstehen temporäre Kollektive, die auf der Grundlage einer gemeinsamen Lebenssituation, Klasse, politischen Überzeugung oder eines Engagements für gesellschaftlichen Wandel gebildet werden. Die in den kollektiven Prozessen entstandenen Videos, Bilder und Objekte stellen die Momente der Handlungsfähigkeit, Rebellion und Solidarität in den Vordergrund. Die Logik des Kapitalismus hinterfragend versuchen sie, einen Raum für die Vorstellung anderer, gerechterer Lebensmöglichkeiten zu schaffen.

Die Ausstellung von Alicja Rogalska in der Temporary Gallery, Zentrum für zeitgenössische Kunst in Köln, kuratiert von Aneta Rostkowska, ist Rogalskas erste Einzelausstellung in Deutschland. Sie präsentiert Kunstwerke aus den Jahren 2011 bis 2021. Das immersive landschaftsähnliche Ausstellungsdesign wurde von Mateusz Okoński in Zusammenarbeit mit Kinga Stanowska entwickelt. Die Präsentation wird begleitet von einem umfangreichen öffentlichen Programm, darunter eine Aktion im öffentlichen Raum, ein KünstlerInnengespräch, eine Führung, eine Lesung, ein Vortrag über sozial engagierte Kunst sowie ein Wellnessstag für Kölner StadtaktivistInnen. Weitere Informationen finden Sie auf unserer Website oder in unserem Newsletter.

Die Ausstellung entsteht mit Unterstützung des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

Alicja Rogalska, in Polen geboren, ist als interdisziplinäre Künstlerin international tätig und lebt in London und Berlin. In ihrer forschungsorientierten Praxis beschäftigt sie sich mit sozialen Strukturen und dem politischen Subtext des Alltäglichen. Meist arbeitet sie in spezifischen Kontexten, in denen sie im Kollektiv mit Anderen Situationen, Performances, Videos und Installationen entwickelt, um gemeinsam nach emanzipatorischen Ideen für die Zukunft zu suchen. Rogalska hat einen Master in Kulturwissenschaften der Universität Warschau und einen MFA in Bildender Kunst vom Goldsmiths College, wo sie derzeit als Doktorandin im Fachbereich Kunst tätig ist.

Ihre Werke waren zuletzt an folgenden Orten zu sehen: Kunsthalle (Bratislava, 2021), Kunsthalle Wien (Wien, 2020–2021), OFF Biennale (Budapest, 2020–2021), Tabakalera (San Sebastián, 2020), VBKÖ (Wien, 2019), Art Encounters Biennale (Timișoara, 2019), Tokyo Photographic Art Museum (Tokio, 2019), Biennale Warszawa (Warschau, 2019), Museum of Modern Art (Warschau, 2019), Kyoto Art Centre (Kyoto, 2019) und Muzeum Sztuki (Łódź, 2019).

Aktuell hat Rogalska eine Künstlerresidenz der sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Essex (2019–2021) inne und ist Fellow des Berliner Künstlerprogramms 2020 des DAAD. Zu ihren letzten Künstlerresidenzen gehören: City of Women Festival (Ljubljana, 2019), Stuart Hall Library (London, 2019), PARADISE AIR (Matsudo, 2018), Copenhagen International Theatre (Kopenhagen, 2018), MuseumsQuartier (Wien, 2018) und IASPIS (Stockholm, 2017).



Creating collaborative situations, processes and actions underpins Alicja Rogalska's artistic practice. She often works with people who live in precarious economic and political contexts, activists and researchers: migrant workers, people who have been stripped of their citizenship, care workers, street musicians, asylum seekers trained as lawyers, young farmers, folk singing groups or feminist and queer activists. What emerges from these interactions are temporary collectives formed on the basis of a shared life situation, class, political beliefs or a commitment to social change. The videos, images and objects created through the collective processes foreground moments of agency, rebellion and solidarity. Questioning the logic of capitalism, the works attempt to carve a space for imagining other, more just possibilities.

Curated by Aneta Rostkowska, the exhibition at the Temporary Gallery, Centre for Contemporary Art in Cologne, is Rogalska's first solo show in Germany, gathering artworks made between 2011 and 2021. It sits within an immersive, landscape-like exhibition design by Mateusz Okoński (in collaboration with Kinga Stanowska) and is accompanied by a rich public programme, including an action in public space, an artist talk, a guided tour, a reading session, a lecture on socially engaged art and a wellness day for Cologne city activists. Check our website and sign up for our newsletter for more information.

The exhibition is supported by the DAAD Artists-in-Berlin Program.

Alicja Rogalska is a Polish-born interdisciplinary artist based in London and Berlin and working internationally. Her practice is research-led and focuses on social structures and the political subtext of the everyday. She works mostly in specific contexts making situations, performances, videos and installations in collaboration with other people to collectively search for emancipatory ideas for the future. Rogalska graduated with an MA in Cultural Studies from Warsaw University and an MFA in Fine Art from Goldsmiths College, where she is currently a PhD researcher in the Art Department. She recently presented her work at Kunsthalle Bratislava (2021), Kunsthalle Wien (Vienna, 2020–2021), OFF Biennale (Budapest, 2020–2021), Tabakalera (San Sebastian, 2020), VBKÖ (Vienna, 2019), Art Encounters Biennale (Timișoara, 2019), Tokyo Photographic Art Museum (2019), Biennale Warszawa (2019), Museum of Modern Art (Warsaw, 2019), Kyoto Art Centre (2019) and Muzeum Sztuki (Łódź, 2019). Rogalska is currently artist in residence at the Faculty of Social Sciences at Essex University (2019–2021) and the DAAD Artists-in-Berlin Program 2020 fellow. Recent residencies include City of Women Festival (Ljubljana, 2019), Stuart Hall Library (London, 2019), PARADISE AIR (Matsudo, 2018), Copenhagen International Theatre (2018), MuseumsQuartier (Vienna, 2018) and IASPIS (Stockholm, 2017).



Ich war noch in der Grundschule, da heiratete meine Tante einen schwedischen Bauern. Von da an verbrachte ich meine Sommerferien mit der Familie auf dem Hof in Schweden, wo wir unserem Onkel halfen, aber auch Geld verdienten: Meist ernteten wir Gurken, gelegentlich halfen wir jedoch auch auf Nachbarhöfen aus, wo wir Kartoffeln oder rote Bete vom Unkraut befreien oder Erdbeeren pflückten. Für mich ein perfektes Arrangement: Ich konnte im Haus meiner Tante wohnen und hatte – an den Tagen, an denen die Gurken wuchsen – richtige Ferien, die ich damit verbrachte, im See zu schwimmen und Pilze zu sammeln, sie zu trocknen und zuzubereiten. Die Arbeit war hart, wir mussten morgens um vier Uhr aufstehen und verbrachten dann viele Stunden auf einer seltsamen Maschine mit dem Spitznamen „Das Flugzeug“, auf der wir uns hinlegen mussten, um die geernteten Gurken auf ein Förderband unter uns zu werfen. Gezogen wurde das Ganze vom Traktor meines Onkels. Die Gurken rollten unter uns in eine große Kiste. In den Pausen servierte meine Tante allen Kaffee und selbstgebackenen Kuchen. Pro Gurkenbeet waren zwei Leute eingeteilt und wir konnten uns bei der Arbeit unterhalten, sodass die Zeit wesentlich schneller verging. Nie werde ich den scharfen Geruch der Gurkenpflanzen am Morgen vergessen, ein Geruch, der für mich auf ewig mit der Erinnerung an das frühe Aufstehen und die unglaubliche Müdigkeit danach verbunden sein wird. In meiner Familie hat fast niemand studiert, und so war dies auch die Zeit, in der ich häufig mit Menschen zusammen war, mit denen ich später angesichts meiner Ausbildung und meines beruflichen Werdegangs kaum noch zu tun hatte. Unser Miteinander gestaltete sich jedoch unkompliziert: Die gemeinsame Basis war die Arbeit, meine Tante kochte ein fantastisches polnisches Abendessen für uns, und am Nachmittag spielten wir Karten. Dank dieser Erfahrung weiß ich, wie hart die Arbeit in der Landwirtschaft ist und wie wenig wir über die Bedingungen wissen, unter denen unsere Nahrung produziert wird. Gurken, Tomaten, Spargel, Kartoffeln, sie alle haben sich in den Händen eines anderen Menschen befunden, der sie mit seinen Fingern behutsam von der „Mutterpflanze“ getrennt hat... Vielleicht haben Sie vor vielen Jahren eine Gurke oder Erdbeere gegessen, die ich geerntet habe. Stellen Sie sich das vor!

Erst viel später wurde mir klar, wie privilegiert meine damalige Situation eigentlich gewesen war: Ich wurde angemessen bezahlt, hatte eine anständige, kostenlose Unterkunft, nette Gesellschaft, Essen und genoss die Fürsorge meiner Tante. Nach einem Sommer, in dem ich ohne Arbeitserlaubnis in Dublin gearbeitet hatte (Polen war noch nicht in der EU, aber ich hatte den Job bekommen, weil der Besitzer des Restaurants ein großer Fan des polnischen Papstes war) und mehrere Wochen zum Erdbeerpflücken auf der deutschen Insel Fehmarn gewesen war (wir wohnten in einem Wohnwagen: ein Foto von mir und meinem Freund bei der Arbeit auf dem Feld landete sogar in einer Lokalzeitung), wo unser Chef am Tag der Abschlusszahlung spontan beschloss, unseren Stundenlohn zu kürzen, so dass jeder von uns ein paar hundert Euro weniger bekam, wurde mir klar, dass die Arbeitssituation, die ich in Schweden erlebt hatte, eher eine Ausnahme als die Regel gewesen war. Meist sind die Bedingungen wesentlich schlechter, und das Schicksal der ArbeitsmigrantInnen hängt von den Launen des jeweiligen Arbeitgebers ab. Die Macht ist ungleich verteilt, und es kommt auch vor, dass andere ArbeiterInnen dir gefährlich werden (schließlich hast du einen Job, den im nächsten Jahr jemand aus ihrer Familie bekommen könnte ...). Jahre später, als Kuratorin, habe ich mich instinktiv der Kunst zugewandt, die sich mit wirtschaftlichen Themen befasst. Bei meinen ersten kuratorischen Projekten ging es



meist um öffentliche Kunst, aktivistische Kunst, Denkmäler und mögliche Alternativen zum Kapitalismus. Ich lernte die Feinheiten sozial engagierter Kunstprojekte kennen, ihre Spannungen und ideologischen Fallstricke, aber auch die kollektive Schönheit, die dort entsteht und betrachtete Kulturzentren zunehmend als sehr gute Inspiration für Kunstinstitutionen. Ich respektierte es, dass KünstlerInnen die Realität in ihrem Umfeld beeinflussen und die „Kunstblase“ oder Kunst als „elitäre Unterhaltung“ hinter sich lassen wollten, gehörte meine Familie doch ganz und gar nicht zu irgendeiner „Elite“. Rückblickend denke ich, dass mir diese Erfahrungen eine gewisse Sensibilität in meiner kuratorischen Praxis verschafft haben, die mir zusätzliche Energie verleiht und mich zutiefst überzeugt sein lässt, dass Kunst die Fähigkeit besitzt, schwierige Lebensumstände offenzulegen und auch, gegen diese vorzugehen.

Es sind wohl all diese Erfahrungen, die dazu führen, dass mich die Arbeit von Alicja Rogalska besonders anspricht, und in der Tat ging es bei unserer ersten Zusammenarbeit um das Thema Landwirtschaft. Gemeinsam organisierten wir das Festival „CULTIVATION – National Festival of Short Agricultural Films“, das im Rahmen des Art Boom Festival 2015 in Krakau stattfand. Die Veranstaltung war einem populären polnischen Internetphänomen gewidmet, bei dem in kurzen Videos die Ernte und andere landwirtschaftliche Tätigkeiten gezeigt wurden. Viele dieser Filme sind sehr gut gemacht, mit Kamera-Drohnen und sorgfältig ausgesuchter Musikuntermalung. Alicja lud mehrere der FilmemacherInnen aus der Landwirtschaft nach Krakau ein, wo wir ihre Filme in der Aula der landwirtschaftlichen Universität zeigten. Dabei nominierten die LandwirtInnen auch Filme, die während des Festivals gezeigt werden sollten, und das Publikum wählte dann einen Gewinner. Bei den Filmen handelt es sich um Darstellungen, die von den LandwirtInnen selbst stammen, eine künstlerische Basisproduktion, die von ihnen sehr ernst genommen wird (es gibt sogar in diesem Bereich tätige Kollektive aus mehreren LandwirtInnen, die sich zusammen getan haben, um Filme zu drehen). ① Um eine Dekontextualisierung und Exotisierung des Phänomens zu vermeiden, hatte Alicja verschiedene WissenschaftlerInnen eingeladen, die Filme aus unterschiedlichen Perspektiven zu kommentieren: soziologisch, wirtschaftlich, ethnografisch und politisch. Sie analysierten die Kunstwerke und ließen dabei auch einige problematische Aspekte nicht außer Acht, darunter die Tatsache, dass viele der LandwirtInnen riesige Kredite aufnehmen, um landwirtschaftliches Gerät zu kaufen (obwohl manchmal eine Maschine pro Dorf ausreichen würde) oder sich zur industriellen Lebensmittelproduktion hingezogen fühlen (was die örtliche Lebensmittelkooperative sogar dazu veranlasste, unsere Einladung zur Zusammenarbeit mit dem Festival abzulehnen). Gemeinsam mit den geladenen Gästen gelang es Alicja, ein komplexeres Bild des ländlichen Raumes in Polen zu vermitteln, eines, das über gängige Projektionen und Klischeevorstellungen hinausging. Und: Bis heute gehören die LandwirtInnen zu unseren Facebook-FreundInnen, und gelegentlich taucht dort Werbung für den Verkauf von 50kg Kohl oder 100kg Kartoffeln auf. Wir haben immer noch die Hoffnung, dass sie eines Tages ein eigenes Festival organisieren und wir sie dann wiedersehen können.

Was mir bei der Zusammenarbeit mit Alicja damals besonders auffiel, war ihre Fähigkeit, auf Menschen mit unterschiedlichem sozialem Hintergrund und unterschiedlicher Lebenserfahrung einzugehen. Die Art und Weise, wie sie mit Menschen arbeitet und langfristige Beziehungen zu ihnen aufbaut, ist wirklich außergewöhnlich. Ihre Inspirationen bezieht sie aus verschiedenen Quellen wie der alternativen Pädagogik, dem Feminismus, dem partizipativen Theater oder den



Community Arts. Ihre Arbeitsmethode besteht in der Regel darin, eine Art „Situation“ zu erschaffen, zum Beispiel einen Workshop oder ein Spiel, zu dem sie die Menschen, um die es geht, dann einlädt. Der Prozess innerhalb dieser Situation wird häufig gefilmt und die entstandene Dokumentation später von der Künstlerin bearbeitet. Ein wichtiger Teil der Postproduktion besteht darin, den Beteiligten das Video zu zeigen, um ihr Feedback und ihre Zustimmung einzuholen. Alicjas Arbeitsweise ist geprägt von Respekt gegenüber den TeilnehmerInnen, für das Endergebnis zeichnet sie jedoch allein verantwortlich: Obwohl die Begegnungen sehr kooperativ ablaufen und wirklich abgestimmt sind auf die Bedürfnisse aller Beteiligten, ist sie es, die den Rahmen vorgibt, den Prozess initiiert und das Resultat später bearbeitet. In ihrer künstlerischen Praxis hat Alicja einige sehr kluge Lösungen für die grundlegenden Spannungen gefunden, wie sie sich im Bereich sozial engagierter Kunst häufig ergeben. Die Implementierung des Prozesses unterläuft nicht die Erwartungen der Beteiligten, deren Integrität respektiert und gewahrt wird; niemand wird hier um der Kunst willen „benutzt“.

Um dieses Thema im Zuge der Ausstellung genauer zu betrachten, haben wir Interviews mit mehreren Beteiligten an Alicjas Projekten in Auftrag gegeben. Bei Dokumentationen und Überlegungen zu partizipativer Kunst wird meist ausschließlich die Perspektive der KünstlerInnen oder der KuratorInnen vorgestellt. Aber wie wäre es, die Perspektive zu wechseln und zu untersuchen, welche Auswirkungen ein künstlerisches Projekt auf andere Menschen hat und wie diese eigentlich darüber denken, wenn es vorbei ist? Unsere Recherchen, deren Ergebnisse Sie in der Ausstellung sehen können, zeigen, dass die Menschen, die an Alicjas Projekten teilgenommen haben, sich daran noch immer lebhaft erinnern. Nach der anfänglichen Verwirrung, die daraus resultiert, an einer Aktivität beteiligt zu sein, mit der sie vorher noch nichts zu tun hatten, finden sie anscheinend großen Gefallen daran. Besonders an der menschlichen Interaktion, die die Situation mit sich bringt; sei es mit der Künstlerin, ihrem Team oder den anderen Beteiligten. Einige der Befragten empfanden die dabei entstandene Verbindung keinesfalls als oberflächlich: „Es war nicht so, als hätte es geheißen, wir haben euch hergeholt, jetzt macht was und dann tschüss! Sie waren wirklich verständnisvoll und fürsorglich!“, so ein Teilnehmer des Projekts *The Alien's Act*. In einigen Fällen hatte die Teilnahme sogar Folgen für das Leben der Beteiligten, wie in dem Fall des Pflegers aus Onodera San's Dream For The Future (2018), der sich einem Theaterprojekt anschloss, in dem ältere Menschen zusammen mit professionellen SchauspielerInnen auf der Bühne stehen.

Was die Menschen verbindet, die an Alicjas Kunstprojekten teilnehmen, ist die Tatsache, dass sie sich aktiv mit der Realität auseinandersetzen, in der sie leben. Einige von ihnen gehören zu marginalisierten Gemeinschaften, andere nicht, aber sie alle haben etwas gemeinsam: Sie kämpfen dafür, die prekären Lebensbedingungen, unter denen sie und andere leben, zu verbessern. Durch ihre Beteiligung am künstlerischen Prozess machen sie häufig die Erfahrung der Solidarität mit den anderen. Die fragilen Gemeinschaften, die im Laufe dieses Prozesses entstehen, beruhen darauf, dass die Teilnehmenden in der gleichen wirtschaftlichen Situation sind, die gleiche soziale Herkunft oder ein gemeinsames politisches Anliegen haben – eine gemeinsame kulturelle Identität wird nicht vorausgesetzt. Viele der Beteiligten erinnern mich an die ProtagonistInnen aus Tomasz Rakowskis spannender anthropologischer Studie *Hunters, Gatherers, and Practitioners Of Powerlessness. An Ethnography of the Degraded in Postsocialist Poland* (bisher leider noch nicht ins Deutsche übersetzt).<sup>(2)</sup> In diesem



Buch analysiert der Autor die Erfahrungen von Menschen im ländlichen Polen, die bei dem politischen Wechsel vom Kommunismus zum Kapitalismus ihre Arbeit verloren. Das äußerst bewegende und aufschlussreiche Werk, das von der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty inspiriert ist, bleibt nah an der Erfahrung seiner ProtagonistInnen und liefert eine aufschlussreiche Analyse ihrer Lebensbedingungen sowie ihrer Sprache. Im Gegensatz zu den Bildern von Passivität, Resignation und Hilflosigkeit, wie sie im polnischen Journalismus und in der akademischen Literatur zu mächtigen Tropen geworden sind, zeichnet der Autor nach, auf welche Weise seine ProtagonistInnen ihr Leben aktiv umgestalten: Sie sammeln Müll oder Kräuter oder gehen illegalen Bergbauaktivitäten nach. Wie sich herausstellt, weicht das anfängliche Gefühl der Erniedrigung und Hilflosigkeit, das sie erleben, häufig der Entdeckung vielfältiger Ressourcen (in der Natur, aber auch in der postindustriellen Landschaft mit ihren verlassenen Fabriken, Minen und Feldern), die die ProtagonistInnen dazu bringen, neue Fähigkeiten zu entwickeln, sei es eine geschärfte Wahrnehmung für die vorhandenen Ressourcen, die Ausübung von Sammeltätigkeiten, Recycling usw. Den künstlerischen Projekten von Alicja Rogalska gelingt es häufig, diese verborgenen Potenziale ihrer ProtagonistInnen zum Vorschein zu bringen und zu aktivieren und ein anderes, menschlicheres Bild von ihnen zu zeigen.

Was mir an Alicjas Arbeit besonders auffällt, ist ihr sinnlicher Aspekt. In vielen ihrer Projekte erschaffen die ProtagonistInnen Bilder, fertigen ihre Kostüme selbst an oder entwerfen ein Objekt (zum Beispiel ein Denkmal wie in *The Monument to Victims of Capitalism*, 2016). Aus ethischer Sicht verschafft diese „äußere“ materielle Ebene (in Wirklichkeit Ausdruck tiefster Emotionen und Wünsche) den beteiligten die Möglichkeit, mehr Kontrolle über ihre Darstellung in dem von der Künstlerin initiierten künstlerischen Prozess zu erlangen. Die Frauen des Chores von Kartal in Ungarn, die über ihr Leben auf dem Land singen (*Hírdalesokor / News Medley*, 2020), verbrachten viel Zeit mit der sorgfältigen Vorbereitung ihrer wunderschönen Trachten für die Dreharbeiten. Kräftige Farben, kostbare Naturstoffe wie dicke, zu mehreren Lagen verarbeitete Wolle bilden einen Kontrast zu der „kaputten“ Umgebung, in der die Lieder vorgetragen werden (Gebäuden der ehemaligen örtlichen Genossenschaft, die durch das kapitalistische Wirtschaftssystem in den Ruin getrieben wurde) und verleihen den Sängerinnen eine fast schon monumentale Aura, die in Verbindung mit der filmischen Perspektive ein Gefühl von Stärke und Integrität vermittelt. Die „Gelöschten“ in *The Aliens Act* (2019) wiederum – Menschen, die nach Sloweniens Abspaltung von Jugoslawien im Jahr 1991 aus dem Einwohnermelderegister gestrichen wurden – beteiligten sich aktiv an der Herstellung von Kostümen, die ihre Identität zum Ausdruck bringen sollten: ein paradoxer Gedanke, denn die Folge der Löschung war eben die Auslöschung der Identität. Durch die Konstruktion von Kostümen aus Materialien wie Stacheldraht, Fahnen oder Zement fanden sie einen Weg, ihre traumatischen Erfahrungen auszudrücken und zu reflektieren. Das materielle Objekt, eine traditionelle Domäne der Kunst, wird zu einem Medium, das es ermöglicht, die trennenden Strukturen und Grenzen der Sprache zu überwinden. In *NOVA* (2020) und *The Ones who Walk Away* (2017) helfen die Kostüme (zum Beispiel Schaumstoffstrukturen, die die Verbindung mit anderen betonen sollen), sich auf das Live-Rollenspiel einzustimmen, sie regen die Fantasie an und machen es einfacher, neue Möglichkeiten zu erkunden. In gewisser Weise ruft die materielle „Hülle“ hier als Quelle komplexer Sinneseindrücke eine Vielzahl von Assoziationen hervor und erweitert dadurch den Interpretationsrahmen des Bildes um neue Bedeutungen. Auf diese Weise ist es möglich, die Komplexität der uns offenbarten Erfahrung zu bewahren und diese in einen neuen Kontext zu versetzen, in



dem das Individuelle universeller wird und sich leichter mit anderen teilen lässt. In ihrer Fähigkeit, Gefühle und neue Gedankengänge hervorzurufen, ähneln die Kostüme/Monturen/Kleider/Requisiten den „theoretischen Objekten“ von Georges Didi-Huberman, „Dingen, die ‚denken‘“ – natürlich mitsamt den Menschen, die sie benutzen.

Durch Alicjas ganz eigenen Arbeitsprozess besitzt das fertige Kunstwerk etwas Dokumentarisches, eine spezielle „Echtheit“, ist aber dennoch sehr fantasievoll. Dieser Aspekt ihrer Arbeit verdient besondere Aufmerksamkeit: Es ist schon fast eine Binsenweisheit, dass wir in einer Zeit leben, in der die menschliche Vorstellungskraft in einer Krise zu stecken scheint. Enttäuscht vom utopischen Denken und seiner postmodernen Kritik suchen wir angesichts wirtschaftlicher, ökologischer und sozialer Herausforderungen nach neuen Wegen, um über die Zukunft nachzudenken, und nach Mitteln, die uns helfen, diese zu erreichen. Und das ist keine leichte Aufgabe, wie Max Haiven schreibt:

„Ironischerweise bietet der Kapitalismus heute jedoch mehr Möglichkeiten für Imagination als je zuvor. Im Zeitalter von ‚Prosument‘ und Internet erhalten wir immer mehr Werkzeuge und Möglichkeiten, Dinge neu zu mischen und anzupassen, uns Subkulturen anzuschließen (und sie zu verlassen) und unsere Individualität zum Ausdruck zu bringen, vorausgesetzt, wir tun dies in der ‚Sprache‘ des Marktes. Das heißt, solange wir weiterhin Geld verdienen oder ausgeben. In unserer gegenwärtigen kapitalistischen Ordnung bleibt sogar Raum für Aktivitäten, die weitgehend außerhalb des Marktes existieren (Religion, Schulbildung, sich selbst ausgrenzender Aktivismus, Urban Gardening), solange sie isoliert bleiben und die allgemeine Weltordnung nicht gefährden. Tatsächlich werden diese außerhalb des Marktes stattfindenden Aktivitäten als ‚Belohnung‘ für das Arbeiten und Kaufen während unseres restlichen Lebens angepriesen.“ ③

In einer Welt, in der die Vorstellungskraft verkümmert, werden Utopien von Dystopien verdrängt und differenziertere Modelle der Reflexion vollständig durch die einfache Dichotomie zwischen den beiden ersetzt. In einer solchen Situation bedarf es einer radikalen Vorstellungskraft, die es uns ermöglicht, der von den „Traumfabriken“ geschaffenen Falle zu entkommen und die intellektuellen und emotionalen Muster zu durchbrechen, die uns unfähig machen, uns eine andere Welt als die unsere vorzustellen. Und genau das geschieht in vielen der Werke von Alicja Rogalska: Die TeilnehmerInnen machen Erfahrungen, die in ihrer eigenen Realität und Lebensgeschichte verwurzelt sind, und doch wagen sie sich durch das gemeinsame Projekt innerhalb einer bestimmten sinnlichen Umgebung, die von der Künstlerin geschaffen wird, in andere „mögliche Welten“ vor. Durch die Verankerung des Kunstwerks in einer realen Welt vermeidet die Künstlerin die für viele Kunstprojekte typische ‚Isolierung‘.

In seinem Buch *Protheus and the Radical Imaginary* reflektiert Kristupas Sabolius über den Bereich der Imagination als Lebensraum von Wesen und Impulsen, die aktiv in unsere Realität eindringen und diese verändern. Unter Bezugnahme auf Autoren wie Quentin Meillassoux, Jacques Derrida, Henri Bergson, Immanuel Kant, Pietro Montani, Gilles Deleuze, Jean-Jaques Wunenburger und Jacques Rancière und unter Verwendung von Begriffen wie Virtualität, Potenzialität und Montage beschreibt Sabolius die Imagination als Schlüsselfaktor der Epistemologie und auch der Ontologie für die Auseinandersetzung mit den herrschenden philosophischen Traditionen. In seinem Text wird das Imaginäre zu einer emanzipatorischen Form des Nichtwissens ohne klar definierte Ziele, um die Schemata, die uns zum Verständnis der Realität dienen,



auseinanderzunehmen und neu zusammzusetzen. Der Kunst kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, denn hier kann die Imagination sich frei entwickeln. Der Autor analysiert Film- und Kunstwerke sowie Ausstellungen und zeigt, wie sie unser Verständnis von Imagination und deren Potenzial vertiefen. Unter Bezugnahme auf Sartre schreibt er:

„(...) wenn wir das Portrait Karls VIII. in den Uffizien betrachten, sind wir mit der Ambivalenz konfrontiert, die sich daraus ergibt, dass das Bild die Realität täuschen möchte. Einerseits ist uns klar, dass wir das Bild eines toten oder nicht existierenden Menschen sehen. Andererseits appelliert das Bild aber auch aktiv an die Sinne des Betrachters – die verzogenen, sinnlichen Lippen des Monarchen verändern den Wahrnehmungsprozess, indem sie eine bestimmte Emotion hervorrufen. Wenn wir uns von dem Gemälde wegbewegen und beginnen, es uns ins Gedächtnis zu rufen, verschwindet letztendlich der Dualismus von Bild und Original. (...) Obwohl die vom Bewusstsein vorgenommene Vereinheitlichung sehr ungenau ist, sie offenbart einen dynamischen Charakter des Bildes, in dem aus Sehen Wahrnehmen wird. In der Tat ist es völlig gleichgültig, wer – als reale Person – in diesem oder jenem Bild abgebildet ist. (...) Im Raum des Imaginären, das Bild ermöglicht einen Prozess der Verwandlung, bei dem der Unterschied zwischen Original und Kopie aufgehoben wird. Oder, genauer gesagt, wichtig ist nur der Unterschied selbst, das Werden, das nicht mehr von Bild oder Betrachter abhängt, sondern dort entsteht, wo diese sich treffen, in dieser inneren Dimension, die zur Quelle aller Hoffnungen, Ängste und Wünsche wird. Das Imaginäre, das das Bild eröffnet, manifestiert sich als eine zeitliche Intensität, die als vermittelnde Begegnung mit dem unartikulierten Unbekannten der Welt entsteht. Sie ist eine proteische Energie, die für einen Moment im Bild gefriert – und doch nicht mit ihm übereinstimmt. Das Bild ist die Phase, die neue Spielarten des Imaginären hervorbringt.“<sup>④</sup>

In ähnlicher Weise verliert in den Projekten von Alicja Rogalska der Unterschied zwischen dem Realen und dem Künstlichen durch die Teilnahme an scheinbar künstlichen Situationen an Bedeutung und der Bereich der Möglichkeiten, des Unbekannten, wird aktiviert. Diese ‚Vereinheitlichung‘ zeigt sich besonders in immersiven Situationen, die sie konstruiert oder benutzt, wie denen von LARP-Spielen. Die Erfahrung der Potenzialität bleibt bei den TeilnehmerInnen und BetrachterInnen des Kunstwerks und ermöglicht es ihnen, der Realität jenseits der Kunst auf neue Weise zu begegnen. Die sinnliche Ebene der Begegnung – Kostüme, Requisiten etc. im Grunde unterschiedliche Arten körperlicher „Erweiterungen“ – erhöhen, durch die „plastische Kraft“ der situierten Neukomposition/Neukonfiguration<sup>⑤</sup>, das Ausmaß der Immersion, helfen, sich in der „neuen“ möglichen Welt zurechtzufinden und diese als echte Möglichkeit und nicht nur als flüchtiges Konstrukt des Verstandes zu betrachten. Dieser Weg ist natürlich nicht immer einfach. Paradoxaerweise ist das Werk mit den vielversprechendsten Voraussetzungen – in *Dreamed Revolution* (2014–2015) lud die Künstlerin AktivistInnen ein, sich von einem professionellen Hypnotiseur hypnotisieren zu lassen, um sich vorzustellen, wie die Zukunft ihrer Stadt aussehen könnte – vielleicht nicht unbedingt so fantasievoll wie die anderen in der Ausstellung. Obwohl der Bereich des Unbewussten aktiviert wurde und einige der TeilnehmerInnen sogar ein anderes Körpergefühl erlebten, handelt es sich bei den Ergebnissen meist um bekannte Utopien der Vergangenheit. Liegt es daran, dass das Imaginäre nur in den Köpfen der TeilnehmerInnen, ohne Inszenierung mit Requisiten und Kostümen, wie beispielsweise bei NOVA, hervorgerufen wird?



In ihren Texten zum Konzept der Demokratie im Präsens schreibt Isabel Lorey, die Subjektivierung habe das „Potenzial sozial transformierender Ermächtigung – nicht als bewusste politische Handlung eines autonomen Subjekts, sondern in den Praktiken und Momenten der konstituierenden Macht der Vielheit“. (6) In der Absicht, das übliche Verständnis von Unmittelbarkeit und Präsenz als Negation politischer Repräsentation, ein ungewolltes Vermächtnis Hegelschen Denkens, in Frage zu stellen, nutzt sie Benjamins Begriff der Jetztzeit, um all das zu validieren, was zur Entstehung neuer politischer Subjektivitäten beiträgt. Sie distanziert sich vom Konzept der Linearität und des Fortschritts und schreibt: „Demokratie im Präsens durchbricht liberaldemokratische Zeiten und Räume. Sie wird zu einer neuen Form von Demokratie, die auf Affektivität und Relationalität basiert und in der ein ‚gutes Leben‘ für die Vielen möglich ist. Demokratie im Präsens lebt nicht von einem aufgeschobenen Versprechen in die Zukunft. Sie wird in der Aktualität, in der Jetztzeit der Kämpfe bereits praktiziert.“ (7) Für die Prekären ist die Verbindung zur Vergangenheit unterbrochen und die Zukunft kann so nicht projiziert werden: „Man muss in der Lage sein, einen Neubeginn zu wagen und das Werden in der Gegenwart bejahen. Die Praktiken des Handelns, Denkens und Fühlens setzen nie nur das fort, was vergangen ist; sie sind nicht einfach Routine oder Gewohnheit.“ (8) Indem sie Menschen in temporären Kollektiven zusammenbringt, nutzt Alicja Rogalska das Potenzial der Kunst, uns im gegenwärtigen Moment festzuhalten und diesen zu verlängern; ihr gelingt es, ihren ProtagonistInnen zu helfen, sich als Subjekte innerhalb einer bestimmten kollektiven Perspektive neu zu konstituieren. In gewisser Weise entsteht hier durch ein künstlerisches Projekt ein Netzwerk der Solidarität, das über die Dauer des Projekts hinaus fortbestehen kann. Die sinnliche Ebene der Arbeiten trägt dazu bei, die emotionale Landschaft, die die ProtagonistInnen in sich tragen, ihren spezifischen individuellen „Boden“, auszudrücken und zu festigen. Die kollektive Anstrengung im Rahmen eines künstlerischen Projekts lässt eine andere Landschaft – einen Horizont, eine Öffnung, einen Riss – entstehen, die es ermöglicht, über den rechtlichen, wirtschaftlichen oder sozialen Status quo hinauszugehen. Die Ausstellung von Alicja Rogalska in der Temporary Gallery, Zentrum für zeitgenössische Kunst ist eine Aufforderung, diesen Weg „vom Boden bis zum Horizont“ zu beschreiten. Die einzigartige Ausstellungsarchitektur besteht aus einer Landschaft aus mit Heu gefüllten Stoffskulpturen. Das angenehme Ambiente lädt dazu ein, mehr Zeit im Ausstellungsraum zu verbringen. Die Kunstwerke sind in drei Gruppen unterteilt: Der erste Raum (grün) umfasst Werke, die sich mit der Landschaft, ihren sozio-politischen Veränderungen und der landwirtschaftlichen Arbeit befassen. Der mittlere Raum (rot) ist der emotionale Kern der Ausstellung und den Auswirkungen des Kapitalismus auf den Körper gewidmet. Der letzte Raum (violett) umfasst Werke, die sich mit neuen Wegen in die Zukunft beschäftigen.

Zu Beginn dieses Essays habe ich von meinem persönlichen Hintergrund – meinem „Boden“ – erzählt, durch den es mir möglich ist, die Arbeiten von Alicja Rogalska auf intensivere, persönlichere Weise wahrzunehmen. Was ist Ihr „Boden“, Ihr „HinterGRUND“ als BesucherIn dieser Ausstellung? Gibt es etwas in Ihrem Leben, durch das Ihnen diese Ausstellung neue Horizonte eröffnen könnte? Wie sähe Ihr eigener Weg „vom Boden bis zum Horizont“ aus?



When I was still in primary school my aunt married a Swedish farmer. In those days, my other family members and I spent summer holidays on the farm in Sweden, helping our uncle but also earning money: we mostly harvested cucumbers but occasionally also worked on neighbouring farms weeding potatoes or beetroots and picking strawberries. For me it was a perfect arrangement: I could live in my aunt's house and – during the days the cucumbers were growing – I was having proper holidays swimming in the lake, picking, drying and cooking mushrooms. The work was hard, we had to get up at 4 a.m. and then spend many hours on a weird machine nicknamed “The Airplane”, where we had to lay down and throw picked cucumbers onto a belt rolling underneath. The whole structure was pulled by my uncle's tractor and the cucumbers were conveyed underneath us and then thrown into a big box. During the breaks my aunt served coffee and home-baked cakes to everybody. There were two people per cucumber bed and we could talk to each other while working, which made the time pass much quicker. I will never forget the sharp smell of cucumber plants in the morning and will forever associate it with getting up very early and being extremely tired afterwards. Almost no one in my family has a university education, so it was also a time when I socialized a lot with people that I would later, because of my educational and professional path, not have much contact with. Our being together, however, was not difficult: we found common ground in the experience of shared labour, my aunt cooked amazing Polish dinners for us and in the afternoons, we played cards. Thanks to this experience, I understood how hard farm work actually is and how little we know about the conditions in which our food is produced. All these cucumbers, tomatoes, potatoes, asparagus were in the hands of another person, the fingers of this human touched and carefully separated them from the ‘mother’ plant. Maybe many years ago you even ate a cucumber or a strawberry that I picked. Imagine that!

It was much later that I also understood how privileged my situation actually was at the time: I was paid fairly, had decent and free accommodation, friendly company, food and the care of my aunt. After a summer of working without a permit in Dublin (Poland was not in the EU yet, but I got the job thanks to the Polish pope – the owner of the restaurant was a big fan) and several weeks of picking strawberries on the German island of Fehmarn (we lived in a caravan; a photo of me and my friend working in the field even landed in a local newspaper), where on the day of final payment our boss spontaneously decided to reduce our hourly wages and each of us got a few hundred euros less, I realized that the working situation I had in Sweden was an exception rather than the rule. Usually the living conditions are much worse and the fate of the migrant worker depends on the whim of her employer. There is no balance of power and even other workers might threaten you (after all, you have a job that their family member could get next year). Years later, as a curator, I instinctively turned towards art dedicated to economic themes. My first curatorial projects focused on public art, activist art, monuments and possible alternatives to capitalism. I learnt the intricacies of socially engaged art projects, the tensions and ideological traps within them, but also the collective beauty that emerges there, and started to think of the community centre as a very good inspiration for art institutions. I respected the will of artists to influence the reality around them and to go beyond the ‘bubble’ of art or art as ‘elitist entertainment’, my family being far from any ‘elites’. To some extent when I look back, I tend to think that these experiences gave me some kind of sensitivity that informed my curatorial choices, giving additional energy and a deep conviction that art has the capacity of revealing difficult life conditions and even working against them.

It is all these experiences, I think, that make the work of Alicja Rogalska resonate within me very strongly and, indeed, our first collaboration was related to agriculture. In the context of the Art Boom Festival in 2015 in Kraków, we worked together on CULTIVATION – the National Festival of Short Agricultural Films. The event explored the popular Polish Internet phenomenon of short videos showing the harvest and other forms of agricultural labour. Many of the films are very well made, using drone cameras and carefully selected music. Alicja invited several of the



farmer-filmmakers to Kraków, where we screened their works in the hall of the University of Agriculture; the farmers also nominated movies to be shown during the festival. The audience chose the winner. The movies are representations produced by the farmers themselves, a grassroots artistic production they take very seriously (there are even collectives active in this field consisting of several farmers coming together to make movies) (1). In order to avoid decontextualizing and exoticizing the phenomenon, Alicja invited various scholars to comment on the movies from different perspectives: sociological, economic, ethnographic and political. They analysed the artworks, not withholding from pointing out some problematic aspects, as many of the farmers take out huge bank loans to buy farming equipment (although sometimes one machine per village would be enough) or are fascinated with industrial-scale food production (which actually made the local food cooperative decline our invitation to collaborate with the festival). Together with the invited guests, Alicja successfully presented a more complex image of the Polish countryside, one that goes beyond common projections and schemata. And the farmers now number among our Facebook friends, and adverts about selling 50 kilos of cabbage or 100 kilos of potatoes occasionally appear on our Facebook walls. We still hope that someday they will organize their own festival and we will be able to meet them again.

What particularly struck me while working with Alicja back then was her ability to engage with people of various social backgrounds and life experiences. The way she approaches people and develops long-term relationships with them is really extraordinary. She takes her inspirations from various sources such as alternative pedagogy, feminism, participatory theatre or community arts. Her working method usually involves creating a kind of 'situation', for example a workshop or a game to which she invites her subjects. The process of being within that situation is often filmed, and later the documentation is edited by the artist. An important part of the post-production process is showing the video to the participants in order to receive their feedback and approval. Alicja's working method is respectful towards the participants; for the final result, however, she takes full responsibility herself: the encounters are very collaborative and truly adjusted to the needs of everyone involved, however, it is she who provides the framework, initiates it and does the editing later. In her artistic practice she very wisely resolves some of the fundamental tensions that usually emerge within socially engaged art. The implementation of the process is not contradicting the expectations of the participants, their integrity is valued and kept; no one is being 'used' here for the sake of art.

In order to dig into that theme on the occasion of this exhibition, we commissioned interviews with several participants of Alicja's projects. The documentation of and reflection on participatory art projects almost always presents only the perspective of the artist or the curator. But how about changing the perspectives and examining how an artistic project affects the lives of other people and what they actually think about it after it has ended? Our research, the results of which you can see in the exhibition space, shows that the participants' memories from Alicja's projects are still vivid. After the initial disorientation brought on by getting involved in an activity that they haven't experienced before they seem to enjoy it a lot, especially the human interaction that happens within it: with the artist, her team and other participants. Some of the interviewees felt that the connection that was made was not a superficial one. "It really wasn't like – we brought you here, now do something and then goodbye! They were really understanding and caring!" said one participant of the *The Alien's Act* project. In some cases participation even made an impact on someone's life, for example, the caregiver from *Onodera San's Dream for the Future* (2018) got involved in a theatre project in which elderly people stage plays together with professional actors.

What connects Alicja's subjects is that they are actively confronting the reality they are situated within. Some of them belong to marginalized communities, others don't, but they all have something in common: their struggle to improve their own precarious living conditions and those of others. Through their involvement in the artistic process they often experience solidarity with the other participants. The fragile communities that arise in this process are formed through a common economic situation, class or political concern, not necessarily through a common cultural



identity. Many of Alicja's subjects bring to mind the protagonists of Tomasz Rakowski's compelling anthropological study *Hunters, Gatherers, and Practitioners Of Powerlessness: An Ethnography of the Degraded in Postsocialist Poland* (unfortunately not yet translated into German) (2). In this book the author analyses the experiences of people living in rural Poland who, after the political transformation from communism to capitalism, lost their jobs. This extremely moving and revealing work, inspired by the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, stays close to the experience of its subjects providing an insightful analysis of their living conditions as well as the language. Contrary to the images of passivity, resignation and helplessness that have become powerful tropes in Polish journalism and academic writing, the author traces the ways in which his protagonists actively reconfigure their lives: collecting scraps, gathering herbs or pursuing illegal mining. As it turns out, the initial sense of degradation and helplessness they experience often gives way to the discovery of a resourcefulness (in nature but also in the post-industrial landscape with its abandoned factories, mines and fields) that stimulates the protagonists to develop new skills such as a heightened perception of available resources, gathering practices, recycling etc. The artistic projects of Alicja Rogalska very often activate and reveal these hidden potentials of her subjects, showing their different, more human image.

What I find particularly striking in Alicja's work is its sensual aspect. In many of her projects the protagonists create images, make their own costumes or design an object (e.g. a monument in *The Monument to Victims of Capitalism*, 2016). From the ethical point of view this 'outer', material layer (that, in fact, becomes an expression of deepest emotions and desires) enables the subjects to gain more control over their representation in the artistic endeavour initiated by the artist. The Women's Choir of Kartal, who sing about their lives in the Hungarian countryside (*Hírdalcsokor / News Medley*, 2020), spent a lot of time carefully preparing their beautiful traditional outfits for the film shoot. Strong colours, precious natural fabrics like thick wool, combined into several layers, stand in contrast with the 'damaged' environments in which the songs are performed (buildings of the former local cooperative crippled by the capitalist economy) and give the singers an almost monumental aura that together with the filmic perspective conveys a feeling of strength and integrity. The 'Erased,' on the other hand – people whose citizenship was taken away after Slovenia seceded from Yugoslavia in 1991 – actively engage in preparing costumes aimed at expressing their identity: a paradoxical idea since the effect of their 'erasure' was a cancellation of an identity. Through the construction of costumes made of such materials as barbed wire, flags or cement, they find a way of expressing and validating their traumatic experiences. The material object, traditionally the domain of art, becomes a medium that allows a transcendence of the divisive structures and limits of language. In *NOVA* (2020) and *The Ones Who Walk Away* (2017), the costumes (e.g. foam structures that emphasize connection with others) help participants to get into the mood of the LARP game, stimulate imagination and make exploration of new possibilities easier. In a way the material 'shell', as a source of complex sensual impressions, invokes a variety of associations here and through that widens the interpretational frame of the image, introducing new meanings. This allows the complexity of the experience that is being revealed to us to be retained and be put into a new context in which the individual becomes more universal and can be more easily shared with others. Through their capacity to generate emotions and new lines of thought, these costumes/outfits/clothes/props resemble Georges Didi-Huberman's 'theoretical objects', 'things that "think"' – of course, along with the humans who use them.

Through Alicja's specific working process the final artwork has a certain documentary quality, a specific 'realness', but is still very imaginative. This dimension of her work deserves special attention. It is almost a truism to say that we live in a time when human imagination seems to be in crisis. Disappointed with utopian thinking and its postmodern criticism, while facing economic, ecological and social challenges, we are looking for new ways of thinking about the future and tools that would help us to reach them. And it is not an easy task, as Max Haiven writes: "Ironically though, today capitalism offers more opportunities for imagination than ever before. In the age of the 'prosumer' and the internet we are given more and more tools and opportunities to remix and customize, to enter into (and leave) sub-cultures, and to express our



individuality, so long as we do so in the 'vernacular' of the market. That is, so long as we continue to make or spend money. There is even room under our present capitalist order for some activities to exist largely outside the market (religion, schooling, self-marginalizing activism, urban gardening) so long as it remains insulated and does not threaten the overall global order. In fact, these non-market activities are held out as the 'reward' for working and buying through the rest of our lives" (3).

In a world of stunted imagination, successive dystopias displace utopias, and the simple dichotomy between the two completely replaces more sophisticated models of reflection. In such a situation, what is needed is a radical imagination that can enable us to escape the trap created by 'dream factories', to disrupt the intellectual and emotional patterns that render us incapable of imagining a world other than the present one. This is precisely what happens in many of Alicja Rogalska's artworks: the participants engage in experiences that are rooted in their own realities and life stories, yet through the collective endeavour within a certain sensual environment provided by the artist, they venture into other 'possible worlds'. Through the anchoring of the artwork in a real world the artist avoids the 'insulation' typical for many art projects.

In his book *Proteus and the Radical Imaginary*, Kristupas Sabolius reflects on the sphere of imagination as a habitat of beings and impulses actively entering and modifying our reality. By referring to authors such as Quentin Meillassoux, Jacques Derrida, Henri Bergson, Immanuel Kant, Pietro Montani, Gilles Deleuze, Jean-Jacques Wunenburger, and Jacques Rancière, and using concepts such as virtuality, potentiality and montage, Sabolius considers imagination to be the key factor in epistemology, and even ontology, against the prevailing philosophical traditions. In his text, the imaginary becomes an emancipatory form of non-knowledge which, being devoid of clearly defined goals, disintegrates and reintegrates the schemas we use to understand reality. Art is of special importance here, because it is a place where the imagination can freely exist and develop. The author analyses both film and artworks as well as exhibitions, showing how they deepen our understanding of imagination and its potential. Referring to Sartre, he writes: "(...) when we look at the portrait of Charles VIII in the Uffizi gallery, we encounter an ambivalence that arises from the artist's aspiration to trick reality. On the one hand, it is clear that we see an imitation of a deceased or non-existent man. On the other, the active charge of the painting appeals to the senses of the viewer, therefore those sinuous and sensual lips of the monarch affect our perception and create certain emotional shifts. When we distantiate ourselves from the painting, and as soon as it becomes an object in our memory and imagination, the dualism of an image and original vanishes completely. (...) Despite the fact that the unification that consciousness performs is very imprecise, it nonetheless reveals a dynamic character of an image: observation turns into seeing. Actually, it makes absolutely no difference who as a factual character is depicted in this or any other portrait. (...) In the realm of the imaginary, image opens a trajectory of transformation, which makes no distinction between original and copy. In other words, what is of utmost importance is the distinction itself – i.e., the transformation which belongs neither to a painting nor to an observer, but rather settles in the relation between the two, this inner dimension, the source of all the beliefs, fears and desires. The imaginary, opened up by a painting, manifests as a temporal tension created as a mediated encounter with an unarticulated side of the world. It is a Proteic energy frozen into a moment without fully coinciding with it. A painting is a phase that induces further changes in the imaginary" (4).

Similarly, in the projects of Alicja Rogalska, through participation in seemingly artificial situations, the difference between the real and the artificial becomes less important and the realm of possibilities, of the unknown, is activated. This 'unification' is particularly apparent in more immersive situations she constructs or features, like the ones of LARP games. The lived experience of potentiality remains with the participants and the later viewers of the artwork, allowing them to encounter the extra-art reality in a new way. The sensual layer of the encounter, the costumes, props etc., even different types of bodily 'extensions', through their 'plastic power' of situated recomposition/reconfiguration (5), increase the level of immersion and help one to navigate the 'new' possible world and treat it as a real possibility, not just a fleeting construction



of the mind. It is of course not always an easy path. Paradoxically the artwork that, in its premise, promises the most – in which the artist invited activists to be hypnotized by a professional hypnotist in order to envision what their city might look like in the future (Dreamed Revolution, 2014–15) – is not perhaps as revealing as the others presented in the exhibition. Despite the sphere of the unconscious being activated and some of the participants even experiencing a different feeling in their bodies, the results mostly convey well-known past utopias. Is it because the imaginary is being activated solely in the minds of the participants, without enacting it with props and costumes as for example in NOVA?

In her texts on the concept of presentist democracy, Isabell Lorey writes that subjectivation has the “potential of socially transforming empowerment – not as the intentional political action of an autonomous subject, but in the practices and moments of the constituent power of the manifold many” (6). Aiming to question the usual understanding of immediacy and presence as a negation of political representation, the unwanted heritage of Hegel’s thought, she uses Benjamin’s idea of now-time to validate all that contributes to the emergence of new political subjectivities. Distancing herself from the concepts of linearity and progress she writes: “Presentist democracy breaks through liberal-democratic times and spaces. It becomes a new form of democracy in which a ‘good life’ becomes possible for the many. Presentist democracy does not live from a postponed promise for the future. It is already practised in the actuality, in the now-time of struggles” (7). For the precarious, the connection with the past has been broken and the future can’t be projected, so: “One must be able to dare to begin anew and affirm becoming in the present. The practices of acting, thinking, and feeling never merely continue what is past; they are neither simply routine or habit” (8).

Through assembling people into temporary collectives, Alicja Rogalska uses art’s potential to capture us in the present moment and extend it, and manages to help her protagonists reconstitute themselves as subjects within a certain collective perspective. In a way, what an artistic project generates here is a network of solidarity that can last much longer than the project itself. The sensual layer of the artworks helps to express and consolidate the emotional landscape the subjects carry within them, their specific individual ‘ground’. Through the collective effort within the frame of an artistic project another landscape emerges – a horizon, an opening, a rift – that enables going beyond the legal, economic or social status quo. Alicja Rogalska’s exhibition at the Centre of Contemporary Art Temporary Gallery invites you to join this path leading “from ground to horizon”. Its unique exhibition architecture features a landscape made of textile sculptures filled with hay. By providing comfortable viewing conditions, it invites you to spend more time in the exhibition space. We have divided the artworks into three groups: the first room, green, involves those dealing with the countryside, its socio-political transformations and agricultural labour. The middle room, red, the emotional core of the show, is dedicated to the effects of capitalism on the body. The last room, violet, involves works dedicated to reimagining the future.

I began this essay with a reference to my personal story – my ‘ground’ – that enables me to experience Alicja Rogalska’s artworks in a more intense and personal way. What is your ‘ground’ as a visitor to this exhibition? Can you find an element in your life – your backGROUND – that allows this exhibition to open up a new horizon for you? What would your own path “from ground to horizon” be?



## REFERENZEN / REFERENCES:

- 1 Besuchen Sie den Youtube-Kanal der Temporary Gallery, um eine Playlist mit den Filmen zu sehen | Check the Youtube channel of the Temporary Gallery to see a playlist with farmers' movies:  
<https://www.youtube.com/channel/UCArY8i3jp9yGV8sCmUwaVtg>.
- 2 Tomasz Rakowski, *Hunters, Gatherers, and Practitioners Of Powerlessness: An Ethnography of the Degraded in Postsocialist Poland*, Berghahn Books, New York Oxford 2016.
- 3 Max Haiven, Alex Khasnabish, *What Is the Radical Imagination? A Special Issue*, in *Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture, and Action*, 2010, 4/2; Max Haiven, *Crises of Imagination, Crises of Power: Capitalism, Creativity and the Commons*, London New York 2014, 242–243.
- 4 Kristupas Sabolius, *Proteus and the Radical Imaginary*, Contemporary Art Centre, Vilnius, Bunkier Sztuki Gallery for Contemporary Art, Kraków 2016, 163–164.
- 5 Isabell Lorey, *Presentist Democracy. Reconceptualizing the Present*, in: Quinn Latimer, Adam Szymczyk (Hg./ed.), *documenta 14*. Munich: Reader, Prestel 2017, 186.
- 6 Isabell Lorey, *Presentist Democracy: The Now-Time of Struggles*, in: Andreas Oberprantacher, Andrei Siclodi (Hg./ed.), *Subjectivation in Political Theory and Contemporary Practices*, Palgrave Macmillian London South Yarra Sydney 2016, 152.
- 7 *Op. cit.*, 160.
- 8 Isabell Lorey, *Presentist Democracy. Reconceptualizing the Present*, 185.



## GERN GESCHEHEN

Derzeit gibt es viele Möglichkeiten, eine Landnahme gut, natürlich und notwendig aussehen zu lassen. Die Landschaft dient schon seit ewigen Zeiten als Bühne für urbane Sehnsüchte; Europa hat von China gelernt, davor waren es Ägypten, Babylonien, Mesopotamien. Für die europäischen Eliten und deren Vorstellung von Landschaft (und was damit zu tun ist) war die Poesie das Mittel der Wahl. „Honor and Empire, with revenge enlarged“, wie Milton einst schrieb. Mit der Renaissance übernahm die Malerei, sei es in den üppigen Darstellungen der aufregenden Kolonien, der englischen Pastorale oder Jacob van Ruysdaels Darstellung des „Großen Moors von Europa“, auch bekannt als die Niederlande. Das Folgende ist eine Familiengeschichte, die auf einem Gehöft spielt und von einem Autor erzählt wird, der Bauernhöfe ausschließlich von Wochenendbesuchen kennt. Und ja, das klingt sicher ziemlich abschreckend. Bitte haben Sie Nachsicht mit mir. Aber die Allegorie ist einfach zu verlockend, um hier darauf zu verzichten.

Wir beide sind vermutlich etwa sieben oder acht. Sie hat große Augen, eine dicke Haut und Hängebacken. Seltsamerweise schon von Kindheit an. Ihr Onkel gehört zu den reichsten Leuten in der Gegend. Ganze Dörfer, Ländereien und Gebirgszüge gehören ihm. Als Kind hat sie nie ganz verstanden, wie und warum. Als Erwachsene wollte sie das auch nie so recht. Den ganzen Tag lang gehen Leute ein und aus. Immer geht es um dickes, steifes Papier. Um Briefe, Karten, Urkunden, gerollt oder gefaltet. Manchmal sind es sogar Minister. Gedämpftes Gemurmel, leises Gelächter.

Zu ihren frühesten Erinnerungen gehört Vater. Kleine Augen, dünne Lippen. Ein schmutziger Typ in sauberer Kleidung. Jacke und Krawatte, Leinenhose. Sie bemerkt, wie sauber sie sind. Auffallend sauber. Als ob die Sauberkeit das Ergebnis von Anstrengungen und Ausgaben wäre, mit denen die anderen, die im Haus ein- und ausgehen, nichts zu tun haben. Vielleicht nicht wirklich schmutzig. Eher abgenutzt. Verwittert. Vater hat mich mitgenommen, um ihren berühmten Onkel zu besuchen. Mein eigener Anzug ist aus dickem, steifem Filz. Zu groß und falsch geknöpft.

Während wir im Vorzimmer warten, erzähle ich ihr, dass wir mit dem Esel gekommen sind. Dann mit dem Bus. Dann zu Fuß. Und dann wieder mit dem Bus. Ihr Onkel lässt sich Zeit. Scheint interessiert zu sein. Von Vater angetan. Welch eine Überraschung. Wer ist das nicht.

Vater wurde in irgendeinem feudalen Dörfchen geboren. Sein eigener Vater befand sich hier im Exil. Nach einer Verurteilung wegen bewaffneten Raubüberfalls. Als Jugendlicher meldet sich Vater, der immer noch Analphabet und nun Waise ist, zur Armee. Es ist die Zeit der großen Militärkampagne zur Modernisierung des Landes, mit allen erforderlichen Mitteln. (Koste es, was es wolle.) Alle und jeder werden gezwungen, sich zu unterwerfen, bis die Eisenbahnen gebaut und die rebellischen Stämme gedemütigt sind. Und der Wettlauf mit den modernen Nachbarn wird schließlich zu einem ernsthaften Unterfangen. Vater kann glänzen und kehrt als Offizier nach Hause zurück.

Inzwischen kann er lesen und schreiben und verfügt über ein Netzwerk aus Freunden in der Hauptstadt. Er pachtet kleine Parzellen vom besagten Grundbesitzer, dem Onkel-Typen, auf denen er Weizen und Gerste sät, und wird Besitzer einer Hütte, einer Öllampe und einiger Bullen. Aus dieser Zeit gibt es so manche Geschichte. Bauernaufstände. Bewaffnete Zusammenstöße mit Männern in Uniform. Harte Arbeit. Vom Pflügen kommt er mit blutigen Armen und Beinen nach Hause, die Mama mit Henna pflegt. Sie sagt, wenn du dich schon nicht um dich selbst kümmerst, dann kümmer dich wenigstens um unsere Bullen.

Aber dann. Krieg und Besatzung und die Preise für Weizen, Gerste und Stroh schießen durch die Decke. Gute Zeiten. Nach ein paar Jahren hat Vater ein wenig Geld übrig. Da nimmt er uns mit zu Herrn Grundbesitzer-Onkel. Der angetan ist und ihm alle möglichen Grundstücke anbietet. Vielversprechende Grundstücke. Besonders vielversprechend, wenn Vater bereit wäre, sich Zeit zu lassen, es langsam anzugehen. Schauen Sie. Warum nicht hier am Rand der vornehmen Gegend. Was bald die vornehme Gegend sein wird. Nein, zu felsig. Schlangen. Und zu gebirgig. Für Landwirtschaft nicht geeignet! Allerdings hätte der Rand der vornehmen Gegend inzwischen großen Reichtum gebracht. Sehr großen. Unermesslichen Reichtum. Onkel-Typ-Reichtum. Schöne Aussichten, saubere Luft, wunderbar, so viel Natur und doch so nah an der Stadt, wunderbar. Aber Vater besteht auf unserem Dorf. Lokalpatriotismus.



In den nächsten Jahrzehnten bleiben die beiden Männer in Kontakt. So auch die Nichte und ich. Die Leute reden. Lass sie reden. Kurz nach dem Putsch wird Onkel hingerichtet. Durch ein Erschießungskommando. Vater führt ein langes und friedliches Leben als einheimischer Selfmade-Landadel. Währenddessen beginnen um uns herum andere Dörfer, billig zu bauen. Sie werden zu winzigen, geschäftigen Vorstädten aus Beton und Neon. Wir halten hartnäckig an unserem Lokalpatriotismus fest. Etwas Ländliches, Bäuerliches.

In den neunziger Jahren wird der Anbau von Weizen und Gerste zurückgefahren, und ich verbringe meine Zeit stattdessen mit Baumschulen, Obst und Vieh. Letzteres unterliegt dem Gesetz der versunkenen Kosten. Gutes Geld wird schlechtem hinterhergeworfen. Hoffnungslose Defizite. Warum nicht die Verluste begrenzen, es loswerden? Und was soll ich dann mit der ganzen Infrastruktur anfangen? Außerdem finde ich es interessant. Interessant? Interessant, ja, ich finde es interessant. Zugegeben, was das Wasser angeht, ist es völliger Wahnsinn. Das Land trocknet so schnell aus, ein Bezirk nach dem anderen. Genau wie überall sonst auch. Im Radio haben sie von Kriegsflüchtlingen gesprochen. Aber dann heißt es, das doppelt so viele Menschen vor Naturkatastrophen fliehen wie vor Krieg. Dass jedes Jahr hunderttausende Quadratkilometer gutes Land austrocknen.

Und ein Bauernhof besteht nicht nur aus Vieh und Bäumen. Es geht darum, den Mangel zu verwalten. Es gibt Dürre, aber auch korrupte Polizisten, kleine Diebstähle, Raubüberfälle wie im Wilden Westen, ethnischen Hass, Opiate, Amphetamine, verzweifelte, rücksichtslose Eltern und so weiter und so fort. Und dann sind da noch die endlosen Ströme aus Stadtmenschen an den Wochenenden. Volleyball, schlechte Witze, schöne saubere Luft, so viel Natur und doch so nah an der Stadt, wunderbar. Nach und nach kaufen die Stadtmenschen ihr eigenes Stück Land. Sie kaufen es von mir. Oder von meinen Geschwistern, Cousins und Cousinen, Schwiegereltern, Nichten und Neffen. Und warum auch nicht. Wir alle wissen, dass die Dürre uns alles wegnehmen wird, eines Tages. Schluss mit dem Vieh. Es ist vorbei. Einige Neuankömmlinge aus der Stadt erfüllen sich hier ihre royalen Fantasien. Sie bauen ihre kleinen Paläste mit hohen Mauern und kaiserlichem Dekor. Der Feudalismus, vor dem Papa vor einem Jahrhundert geflohen ist, ist als architektonischer Kitsch zurückgekehrt.

Hin und wieder entdeckt jemand die Fotos in der staubigen Plastiktüte neben dem Bücherregal mit den Klassikern der Weltliteratur. Da ist der alte Herr. Eine Daguerreotypie in Schwarz und Weiß. An seiner Seite ein Junge. Oh. Schau dich an. Oh. Dicker Filz! Zu großer Anzug, falsch geknüpft. Da ist jedoch auch noch ein farbiger Schnapsschuss vom Ende der neunziger, Anfang der nuller Jahre. Ein Familienfoto. Cousins und Cousinen, Tanten, Kleinkinder, zusammengekauert, irgendwo im Freien. Muss in den USA oder in Kanada sein. Und wer ist das, fragt jemand, die mit dem dunkelblonden Haar und den Hängebacken. Ist das die, für die wir sie halten? Das ist die Nichte. Das ist DIE Nichte? Das ist die Nichte. Die berühmte Nichte, mit der du dich angefreundet hast? Angefreundet. Kommt darauf an, was du unter „angefreundet“ verstehst. Was ist aus ihr geworden? Eine Kellnerin. Wow. Echt jetzt? Ja, echt. Kellnerin in den USA? Nein, irgendwo hier in der Nähe. Nicht weit von hier.

Es ist Neujahrstag und fast schon Mittag. Beim Aufwachen entdecke ich eine Babyschlange im Schlafzimmer. Mich stört weniger die Schlange als vielmehr das riesige Staubknäuel um ihren Kopf, das ihr einen mächtigen Afro verleiht. Ich sehe zu, wie sie mit ihrem neuen Aussehen kämpft und mache keine Anstalten, sie aus dem Zimmer zu entfernen. Stattdessen gehe ich in die Küche und spritze mir kaltes Wasser ins Gesicht. Heute Morgen gibt es keinen Tee. Auch kein Gebäck, nichts von alledem. Ich mache jetzt alles spontan. In allen Lebensbereichen. Ich tue, was ich tun will und tun muss, in meinem Neubau-Doppelhaus, weit draußen am Rande der Stadt. Man muss glücklich sein. Das macht die Leute verrückt. Nicht mehr und nicht weniger. Grundlegend. Auch mein Liebesleben ist erstaunlich ereignislos. Was für eine lange dunkle Reise ins Licht das doch war. Warum sollte ich mich vom Verlangen eines anderen Menschen abhängig machen. Nie wieder. Frohes neues Jahr. Jeden einzelnen Tag bin ich unglaublich erleichtert, dass der Druck vorbei ist. Geheilt. Den letzten Krempel haben wir verkauft, als das Grundwasser zur Neige ging. Die Menschen können daraus gern New New Jersey, New Bochum oder sonstwas machen, mit Straßen, Autobahnen, Werbetafeln und Ladenlokalen. Hier und da mit ein paar neuen Schlösschen. Jedes davon mit einem eigenen privaten Kaiser von Nimmerland.

Und hier bin ich nun und lese meine Klassiker der Weltliteratur. Na endlich. Shikibu! Wer das ist, fragen Sie. Shikibu? Die erste Romanautorin der Welt, jawohl, meine Dame. Murasaki Shikibu. Zu der Zeit, als unsere eigenen Meister sich noch mit ihren klassischen Epen abmühten, haute sie, zehn- bis elftausend



Kilometer entfernt, die Geschichten des Prinzen Genji heraus. Den ersten Roman der Welt. Und das im Jahr 1.000 nach Christus.

Es folgt also ein Jahrtausend des Romans. Shikibus Buch ist allerdings absolut modern. Absolut. Sie spricht den Leser direkt an. Schimpft mit sich selbst, weil sie kitschig ist. Wird ganz selbstironisch und verwirrt. Und dann, mittendrin, ohne Vorwarnung, stirbt Genji. Zweihundert Seiten vor Schluss. Und das in einem Buch namens Geschichten des Prinzen Genji. Genji ist wo? Genji ist weg. Peng. Von einem Absatz zum nächsten! Und kein Erbe in Sicht. Warum hat sich Shikibu entschieden, den äußerst unterhaltsamen Frauenhelden Genji sterben zu lassen? Ohne einen würdigen Nachfolger zu hinterlassen? Nur eine Schar von kleinen Narzissten, die an ihren Kimonos herumfummeln.

Außerdem macht sich Shikibu große Sorgen um Liebe und Ehre unter den feudalen Klassen, während das Land vor die Hunde geht. Uns wurde der Roman geboren.

Noch etwas: die Landschaften. Welch eine Romantik. Welch ein Drama. Meine Güte. Die ist kein Dorfmädel, diese Shikibu. Ihr hätte es gefallen, ein Wochenende auf unserem Hof zu verbringen. Selbst zu Shikibus Zeiten gab es schon zehn-, elf-, zwölftausend Jahre mit Stadtmenschen. Eine lange Tradition des Anschauens. Landschaft ist eine große Sache, so viel ist sicher. Aber in der Hinsicht, was sie für den Palast, das Zentrum des Realen, bedeutet. Kein Wunder, dass all diese Schriftsteller, die wegen des Oh-la-las in der Stadt bleiben, kein Wunder, dass sie die Stadt für einen Leuchtturm halten, zu dem die Armen flüchten können. Wenn das einfach deine nächstbeste Option ist, wenn deine Überlebenschancen erschöpft sind.

Wo wir gerade von Leuten aus der Stadt sprechen. Später am Nachmittag will Tirdad vorbeikommen. Zu Tee und Kuchen. Letzte Woche ist er zwanzig geworden. Er hofft, Neujahr und Geburtstag in einem Rutsch feiern zu können. Fast erwachsen. Ein verwöhnter Jüngling. Obwohl er in vielerlei Hinsicht noch ein Kleinkind ist. Bis zu diesem Tag hat er noch nie etwas getan. Nichts. Für niemanden in seinem Umfeld. Bis jetzt hat der junge Mann nur Wohlwollen und Geduld aufgesaugt wie ein Wischmopp. Nicht mehr und nicht weniger.

Da der Geburtstag, den wir feiern, ein besonderer, da runder Geburtstag ist, ein Meilenstein, werden wir auf Blutsauger-Metaphern aus der Welt der Vampire oder der Insekten verzichten. Wir werden einfach sagen, dass er eine Saugkraft hat wie ein „Wischmopp“ und gut ist's.

Tirdad zieht seine langen, schimmernden Haarsträhnen ganz glatt. Erst über die eine Seite seines großen Gesichts, dann über die andere. In einer ganz, ganz langsamen Bewegung. „Ich arbeite an meiner Forschung“, sagt er. Seine gekünstelte Stimme ist nur schwer zu ertragen.

Aber wir müssen sie ertragen. Ich nehme meine Brille ab, damit ich das Piercing am Hals des Jungen nicht mehr erkennen kann. Lege die Brille auf die Tischplatte. Der Junge ist jetzt völlig unscharf. So ist es besser. Viel besser.

Erst neulich wurde im Radio erwähnt, dass Adorno erst achtzehn war, als er sich mit Siegfried Kracauer anfreundete. Eine auf Wettstreit beruhende Freundschaft noch dazu. Achtzehn. Eins Acht. Ich meine ja nur.

Gleich wird das Kleinkind seinen Vater warnen, dass die Gläser verkratzen, wenn er die Brille umgekehrt auf den Tisch legt. Er wird sich auch über den Staub und die Unordnung und so beschweren. Scheiß auf ihn. Scheißkerl. Warte, bis er die Schlange sieht. Ich schaue auf Tirdads ständigen Begleiter hinab, das Tier auf dem Boden. Alles, was ich ohne Brille erkennen kann, ist ein unförmiger, hechelnder Haufen. Kein vorn, kein hinten. Ich beuge mich vor und brummel den Haufen erwartungsvoll an. So wie ich es jedes Mal tue, wenn mein Sohn vorbeikommt. Ich brummel diesen dummen, sinnlosen Haufen an. Und jedes Mal starrt er mit diesem stummen, überflüssigen Säugetiergehechel zurück. Es gibt keinen magischen Realismus, nicht einmal heute, an diesem magischsten aller Tage.

Einige von uns gehen mit Stil. Andere offenbaren ihre bitteren Seiten, wenn sie dahinschwinden. Das Ende ist nicht unbedingt würdevoll. Es gibt Väter, die ihren Söhnen vorwerfen, dass sie noch so lange zu leben haben. Dafür, dass sie noch so viel Zeit vor sich haben. Obwohl sie weniger wert sind. Ich behaupte nicht, dass es mir so geht. Ich sage nur, dass ich dazu verdammt bin, die Gesellschaft meines Sohnes zu ertragen.

Wenigstens weiß er, wer Shikibu ist. Das tut er. Aber was ist, wenn der Junge sich die Augenbrauen rasiert oder sich etwas Bescheuertes auf die Schläfe tätowiert? Was dann? Werde ich ihm dann noch in die Augen sehen können? Ich könnte mich stattdessen an seine Stimme halten. Seinen Geruch. Ich neige dazu, deinen Geruch zu vermissen, mein Freund. Nicht dein Gesicht oder deine Stimme. Ob



tätowiert oder nicht, ich habe dich in den letzten Jahren nur noch selten angesehen. Es ist der milchige Moschusgeruch deiner Haut.

Ich gebe ihm sein Geburtstagsgeschenk, eingewickelt in die Zeitung von gestern. Ein echtes Tränengefäß aus dem 19. Jahrhundert. Tausende wert. Erworben über Schwarzmarktverbindungen, von denen Sie lieber nichts wissen wollen. „Danke, Mann.“ Der Typ hat keine Ahnung. Danke, Mann. Kann sich nicht überwinden, Baba, Papa, Vater, Vati zu sagen. Danke, Mann. Sehr gern geschehen, Scheißkerl.

Wir machen einen Spaziergang. Wir gehen zum Teich, zum Bach, zum Boulevard, zum Promi-Bäcker um die Ecke. Es ist Frühlingsanfang, alles ist geschlossen. Sogar die Teiche. Tirdad trägt die ganze Zeit seine klobigen Sennheiser-Kopfhörer. Manchmal sieht er, dass ich stehenbleibe. Ihm geduldig in die Augen schaue. Also befreit er das eine Ohr vom Sennheiser, beugt sich vor. Entschuldige, was hast du gerade gesagt?

Trotzdem überraschend. Dass er heute so viel Zeit mit mir verbringt. Und das aus freien Stücken. Am Telefon ging es nur um Tee und Kuchen.

Der einzige Ort, der geöffnet hat, ist ein neues Café-Restaurant, drüben auf der anderen Seite des Baches. Es wird ausschließlich von dürren kleinen Scheißern in seinem Alter betrieben. Ein Gruppenprojekt. Sie wollen gern am Feiertag arbeiten, um ihren familiären Verpflichtungen zu entkommen. Tirdad bindet den Schoßhund an einen Kaktusstrauch. Er bestellt eine Limonade, nicht zu sauer. Dann einen Cheeseburger, ohne Brötchen. Danach will er einen Cappuccino, mit wenig Schaum. Als jemand mit einer überdimensionalen Pfeffermühle kommt, lässt er einen Nachschlag auf dem Burger zu. „Man darf diese Leute nicht enttäuschen“, murmelt er.

Mit dieser Art von Dingen muss es auch die Nichte zu tun gehabt haben. Tagein, tagaus. Am Ende nippen wir an unserem Kaffee, schauen aus dem Fenster. Durch die schmutzigrünen Kakteensträucher hindurch beobachten wir fünf, sechs Jugendliche, die im Halbdunkel ihre Zigaretten rauchen. Die Außenlampen sind eingeschaltet, und ich kann sehen, wie Tirdad sich große Mühe gibt, unbemerkt auf seine Uhr zu schauen. Ich bin gerührt von diesem Versuch. Die Kellner stapeln langsam die Stühle und das Geschirr zusammen. Jetzt fegen sie den Boden, räumen die Aschenbecher, das Besteck, die Tassen und Gläser weg. Zusammen mit all unseren Hoffnungen, Träumen und Tagträumen an diesem neuen Tag des Frühlingsanfangs. Feierabend.

„Danke für das Essen, Baba.“

„Gern geschehen, Scheißkerl.“

## Tirdad Zolghadr

- \* „So zwingt mich jetzo Ehre doch und Reich, Um diese neue Welt mir zu erobern, Daß ich aus Rache thue, was ich sonst, Obwol ich ein Verdammter, würde scheun.“ John Milton, *Das verlorene Paradies*. Übers. v. Adolf Böttger, Leipzig [o. J.], S. 87.

*Tirdad Zolghadr ist Kurator und Autor. Seit 2017 ist er künstlerischer Leiter der Sommerakademie Paul Klee. Sein kuratorische Arbeit umfasst neben Biennale-Settings auch langfristige, forschungsbasierte Projekte, darunter in jüngerer Zeit als assoziierter Kurator am KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2016–2020). Zu seinen Veröffentlichungen gehört TRACTION: An Applied and Polemical Attempt to Locate Contemporary Art (Sternberg Press, 2016). Die laufende Arbeit an Zolghadr's drittem Roman Headbanger wird ermöglicht durch die Unterstützung der Foundation for Arts Initiatives.*

realtynow.online



## YOU ARE WELCOME

At this point, there are many ways to make a land grab look good, healthy, necessary. The use of landscape as a stage for urban cravings has long been around. Europe learned from China, which was preceded by Egypt, Babylonia, Mesopotamia. For the European elites, and their idea of landscape (and what to do with it), poetry was the medium of choice. "Honor and Empire, with revenge enlarged", as Milton once said. With the Renaissance, painting took over. See the luscious depictions of exciting colonies, or the English Rustics, or Jacob van Ruisdael's take on the "Great Bog of Europe", aka the Netherlands.

The below is a family tale, set on a farm, as told by a writer who has only ever visited farms on weekends. And yes, it must sound like a frightening proposition. You'll just have to bear with me. It is too tempting an allegory to be omitted here.

The two of us must be about seven or eight. She has big eyes, thick skin, and jowls. Jowls from childhood on, oddly. Her Uncle is one of the wealthiest men around. Entire towns, farmlands, mountain ranges are his. As a kid, she never quite understands how and why. As an adult, she never quite wanted to. All day long, people go in and out. Always thick, stiff paper involved. Letters, maps, deeds, rolled or folded. Sometimes, it's ministers even. Muttered talk, breezy chuckles. One of her oldest memories is of Dad. Small eyes, thin lips. A grubby guy in clean clothes. Jacket and tie, linen trousers. She notices how clean they are. Conspicuously so. As if the cleanliness were the result of efforts, and of expenses, that do not concern the others who come in and out of the house. Maybe not grubby really. Beat up, more like. Weathered. Dad has taken me along, to go see her famous Uncle. My own suit is made of thick, stiff felt. Too big, and buttoned up the wrong way.

As we sit in the hallway, I tell her we came by donkey. Then bus. Then on foot. Then bus again. Her Uncle is taking his time. Seems interested. Intrigued by Dad. Surprise, surprise. Who isn't.

Dad was born into a random feudal hamlet. His own father was in exile here. Following a conviction for armed robbery. When Dad reaches his teens, still illiterate and now an orphan, he signs up for the army. This is the time of the full-on military campaign to modernize the country, by any means necessary. (Any means whatsoever.) All and one are bullied into submission until the railroads are built, and the cantankerous tribes humiliated. And the race with modern neighbors becomes a serious proposition at last. Dad excels and returns home an officer.

By now, he can read and write, and has a network of friends in the capital. He leases small plots of land from the said landowner Uncle guy, where he sows wheat and barley, and becomes the owner of a shack, an oil lamp and some bulls. Many a story from this time. Farmer riots. Armed clashes with men in uniform. Backbreaking work. He comes home from plowing with bloody limbs, which Mom attends to with henna, saying if you don't care for yourself, well care for our bulls at least.

But then. War and occupation, and prices for wheat, barley and straw, they shoot right through the roof. Good times. Within a few years, Dad has some spare cash to his name. This is when he takes us to see mister landowner Uncle man. Who is intrigued, and offers him all kinds of locations. Promising ones. Especially promising if Dad were willing to take his time, go long. Look. Why don't you take the edges of uptown? What will soon be uptown. No, too rocky. Snakes and serpents. And mountainous. No good for farming! Mind you, by now, the uptown edges would have meant big-time wealth. Big-time. Gazillionaire wealth. Uncle-type wealth. Fancy views, nice clean air, wonderful, so much nature, and yet so close to the city, wonderful. But Dad insists on our village. Pride of place.

Over the decades, the two men stay in touch. So do the niece and I. People gossip. Good for them. Shortly after the coup, Uncle is executed. Firing squad. Dad, for his part, leads a long and peaceful life of self-made gentry, home-grown. Meanwhile, all around us, other villages start to build on the cheap. They become tiny bustling suburbs of concrete and neon. We doggedly insist on our pride of place. Something rural, farmerly.

Over the nineties, the wheat and the barley are phased out, and I spend my time with tree nurseries, fruit and cattle instead. The latter is subject to the law of sunk costs. Good money thrown after bad. Hopeless deficits. Why not cut your losses, get rid of it? Well, what'll I do with all this infrastructure. Plus I find it interesting. Interesting? Interesting, yes, I find it interesting.

Granted, in terms of water it is completely nuts. What with the country drying up so fast, one district at a time. Just like everywhere else really. On the radio they were talking about war refugees. But then they say there are twice as many people fleeing natural disasters than war. That a hundred thousand square miles of good land dry up every year. Plus a farm is not just cattle and trees. It's poverty management. You have drought, but then you have bad cops, petty theft, Wild West robberies, ethnic hatred, opiates, amphetamines, desperate reckless parents, on and on etc.

Then there are the endless streams of city types on weekends. Volleyball, bad jokes, nice clean air, so much nature, and



yet so close to the city, wonderful. By and by, the city types purchase bits and pieces of land of their own. They buy it from me. Or my siblings, cousins, in-laws, nieces, nephews. And why not. We all know the drought will take it all, someday soon. Cattle shmattle. It's over. Some newcomer city types fulfil their royalist fantasies here. Build their little palace retreats, with high walls, and imperial deco. The feudalism Dad escaped from, a century ago, has returned as architecture, and as comedy.

Every now and then, someone discovers the photographs in that dusty plastic bag, over by the bookshelf with the World Classics in Literature. There's the old man. Daguerreotype black and white. A boy by his side. Aww. Look at you. Aww. Thick felt! Suit too big, buttoned up the wrong way.

But also, a color snapshot from the late nineties. Early zeros. Family photo. Cousins, aunts, toddlers, huddled together, somewhere outdoors. US, or Canada, must be. And who is this, someone asks, the one with the dark blonde hair, and the jowls. Is that who we think it is. That's the niece. That's THE niece? That's the niece. The famous niece, the one you befriended? Befriended. Depends what you call befriended. What became of her? Waitress. Wow. Seriously? Seriously. Waitress in the US? No, somewhere around here. Not far.

New Year's Day, and almost noon. I wake up to find a baby snake in the bedroom. I'm less disturbed by the snake, more by the massive dustball around its head, lending it a mighty afro. I watch it struggle with its new look, make no effort to remove the snake from the premises. Instead, I head for the kitchen, splash cold water on my face. No tea this morning. Nor pastries, none of that.

I now do everything on impulse. In all walks of life. I do what I want and need to do in this new-build duplex of mine, way out on the edges of uptown. One must be happy. It drives people crazy. No more, no less. Basic. My sex life, too, is amazingly non-eventful. What a long night's journey into sunshine it's been. Why wish to be ennobled by the desire of another. Never again. Happy New Year.

Every single waking day, it's been sweet relief to see the pressure is done and over with. Cured. The last bits and pieces we sold off as the groundwater ran out. People are free to turn it into New New Jersey, New Bochum, all roadways and turnpikes and billboards and storefront shacks. Dotted with some nouveaux châteaux here and there. Each with its own private Emperor of Neverland.

And here I am, reading my World Classics in Literature. At last. Shikibu! Who's that, you ask. Shikibu? The world's first novelist, yes ma'am. Murasaki Shikibu. At the time our own Classic World Masters were struggling with their epics, at that same time, six, seven thousand miles away, she was belting out *The Tale of Genji*. World's first novel. This in the year 1000 AD.

So a millennium of the novel, at this point. But her book is fully modern. Fully. Shikibu addresses the reader head-on. Scolds herself for being cheesy. Gets all self-ironic and confused. Then, right in the middle of it, without warning, Genji dies. With two hundred pages to go. This in a book called *Tale of Genji*. Genji where? Genji gone. Poof. One paragraph to the next! And no heir in sight. Why did Shikibu choose to kill off the supremely entertaining womanizer Genji. Leaving no worthy successor behind. Just a gaggle of little narcissists, twiddling with their kimonos.

Also, Shikibu worries deeply about love and honor among the feudal classes, while the country is going to shit. Unto us the novel is born.

Another thing: the landscapes. What romance. What drama. My, oh my. No village girl, this Shikibu. She would have enjoyed a weekend on our farm. Even in Shikibu's day, we're already talking ten, eleven, twelve thousand years of downtown types. Long generations of looking. Landscape is a big deal, for sure. But in terms of what it means to the palace, the Center of the Real. No wonder all these writers, who stick around for the downtown Ooh-la-la, no wonder they think the city is a lighthouse for the poor to run to. When it's simply your next best option, once your means of survival are done with.

Speaking of city kids. Later this afternoon, Tirdad will be visiting. For tea and cake. Last week was his twentieth. He's hoping to cover new year and birthday courtesies in one go. Almost an adult. Adulled. Though still a toddler in most ways. Until this day, he has never done anything at all. Nothing. For anyone around him. So far, the young man has only lapped up goodwill and patience like a household mop. No more, no less.

Given that the birthday we are to celebrate is a special birthday, a round number, a milestone, we shall refrain from bloodsucking metaphors, from the world of vampires, or insects. We will simply say he sucks it up like a "household mop" and be done with it.

Tirdad pulls his long coils of shimmery hair very straight. Down the one side of his large face, then the other. In slow, slow motion. "I'm working on my research", he says. The vocal fry a challenge to endure.

Endure we must. I remove my glasses, so I can no longer make out the piercing on the kid's neck. Place my glasses on the tabletop. The boy is now completely out of focus. Better this way. Much.



Just the other day, the radio mentioned Adorno was only eighteen when he began a friendship with Siegfried Kracauer. A competitive friendship at that. Eighteen. One, eight. Just saying. Any minute now, the toddler shall warn his father that putting his glasses face down on a table will scratch the lenses. He will also disapprove of the dust and the mess and so on. Fuck him. Fuckhead. Wait till he sees the snake. I peer down at Tirdad's constant companion, the animal on the floor. All I can make out, for lack of glasses, is a panting blob. No front, no back. I lean forward, mumble at the blob, in hopeful anticipation. As I do every time my son comes around. Mumble at this dumb pointless blob of his. And every time it stares back with that mute pointless mammalian panting. No magical realism to be had, not even today, this most magical of days. Some go in style. Some of us reveal our bitter sides as we fade. No dignity in endings necessarily. There are fathers who spite their sons for having so much longer to live. For having all that time ahead of them. Despite being less worthy. I am not saying that's where I am. I am saying I am condemned to my son's companionship. At least he knows his Shikibu. This he does. But what if the kid shaves his eyebrows, tattoos something daft on his temple. What then. Will I be able to look him in the eye? It could be his voice I turn to instead. His smell. I do tend to miss your smell, my friend. Not your face, or vocal fry. Tattooed or not, I've seldom cared to look at you over the years. It's about the milky musk of your skin. I hand him the birthday gift, wrapped up in yesterday's paper. An authenticated nineteenth-century tear-catcher. Worth thousands. Acquired thanks to black market connections you'd rather know nothing about. "Thanks, man". Guy has no clue. Thanks, man. Cannot get himself to say baba, dad, father, papa, poppa, pops. Thanks, man. You're very welcome, fuckhead.

We go for a walk. We do the pond, the creek, the boulevard, the celebrity patissier round the corner. Day of Spring Solstice, everything closed. Even the ponds. Tirdad wears his bulky Sennheiser headphones throughout. At times, he sees I am standing still. Patiently looking him in the eye. So he frees the one ear from the Sennheiser, leans forward. Excuse me, what is it you were saying? Still a surprise. All the time he is willing to spend with me today. This of his own free will. The arrangement by telephone was tea and cake only. The one place that's open is a new café-restaurant thing, over on other side of the creek. Run entirely by skinny little shifts his age. Group project. Eager to work on a holiday, get away from family duties. Tirdad ties the lapdog to a cactus shrub. He orders a lemonade, not too sour. Then, a cheeseburger, without the bun. After which he will want cappuccino, easy on the foam. When someone arrives with an oversized pepper mill, he allows for a helping on the burger. "One must not disappoint these people", he mutters. Must be the type of thing the niece had to deal with. Day in, day out. In the end we sip our coffees, stare out the window. Through the cactus shrubs of sooty green, we watch five, six teenagers, as they smoke their cigarettes in the half-light. The outdoor lamps are switched on, and I can see Tirdad try very hard to check his watch unnoticed. I am moved by the attempt. The waiters slowly stack the chairs and dishes. Now they sweep the floors, stash away the ashtrays, the cutlery, the cups and glasses. Along with all our hopes, dreams and daydreams, on this new day of Spring Equinox. Closing time. "Thanks for dinner, Baba". "You're very welcome, fuckhead".

## Tirdad Zolghadr

*Tirdad Zolghadr is a curator and writer. Since 2017 he has been artistic director of the Sommerakademie Paul Klee. Curatorial work includes biennial settings as well as long-term, research-driven efforts, most recently as associate curator at KW Institute for Contemporary Art Berlin, 2016–20. Writing includes TRACTION: An Applied and Polemical Attempt to Locate Contemporary Art, Sternberg Press 2016. Ongoing work on Zolghadr's third novel Headbanger is made possible thanks to support from the Foundation for Arts Initiatives.*

realtynow.online



Before your visit please check our website as the opening times might change due to the current regulations concerning the coronavirus pandemic.

We are working on improving our hospitality!  
During the weekend our employees offer spontaneous short guided tours, just ask at reception.

Bitte informieren Sie sich vor Ihrem Besuch auf unserer Website, da sich die Öffnungszeiten aufgrund der aktuellen Bestimmungen zur Corona-Pandemie ändern können.

Wir arbeiten daran, unsere Gastfreundlichkeit zu verbessern! Am Wochenende bieten unsere MitarbeiterInnen spontane kurze Führungen an, sprechen Sie sie einfach an der Rezeption an.

Temporary Gallery  
Centre for Contemporary Art  
Zentrum für zeitgenössische Kunst  
Mauritiuswall 35  
50676 Cologne | Köln  
[www.temporarygallery.org](http://www.temporarygallery.org)

Opening hours | Öffnungszeiten  
Thursday – Sunday | Donnerstag – Sonntag  
12 p.m. – 7 p.m. | 12 – 19 Uhr  
Admission | Eintritt: 5 Euro  
Members free | Mitglieder frei

Do not throw away! This is a collectible item! Each flyer from Temporary Gallery contains an additional text, for example a short story or poetry, which along with subsequent flyers can be put together into a publication.

Nicht wegwerfen! Ein Sammlerstück! Jeder Flyer der Temporary Gallery enthält einen zusätzlichen Text, zum Beispiel eine Kurzgeschichte oder Poesie. Die aufeinander folgenden Flyer können zu einer Publikation zusammengestellt werden.

Design: Gabriella Marcella, RISOTTO Studio  
Print / Druck: Herr & Frau Rio

Bild / Image: Alicja Rogalska, News Medley, 2020,  
Videostill, Courtesy: Alicja Rogalska, Katalin Erdödi,  
Réka Annus und the Women's Choir of Kartal.

# 5

Temporary Gallery is an art association and you too can become a member. Check our new membership concept at our website.

Temporary Gallery ist ein Kunstverein und Sie können Mitglied werden. Informationen zu unserem neuen Mitgliedschaftskonzept finden Sie auf unserer Internetseite.

#### FUNDING AND SUPPORT | FÖRDERUNG UND UNTERSTÜTZUNG

 **Stadt Köln**  
Die Oberbürgermeisterin  
Kulturamt

Ministerium für  
Kultur und Wissenschaft  
des Landes Nordrhein-Westfalen



 **Deltax**  
contemporary

**BERLINER  
KÜNSTLER\*  
PROGRAMM**

**DA  
AD**

**Kunststiftung  
NRW**

**Hotel Chelsea**

 **NRW KULTUR  
SEKRETARIAT**  
W U P P E R T A L

 **RUDOLF  
AUGSTEIN  
STIFTUNG**

 **Immaterielles  
Kulturerbe**  
Wissen. Können. Weitergeben.