

Joanna Rajkowska



*You were born in Berlin.*

Back cover:  
*Your little fists eternally clenched,  
threatening everyone around. And the  
city of Berlin*

Urodziłaś się w Berlinie.



## *Sumpfstadt*

### **The Museum of Nothing and Other Berlin Legends: Joanna Rajkowska's *Sumpfstadt***

[Sebastian Cichocki]

The Berliner Stadtschloss [Berlin City Palace], the seat of Prussian kings and German emperors, had survived a lot, including aerial bombings in 1945. Even though horribly mutilated in this last battle, the building could still have risen again. The authorities of the German Democratic Republic, however, handed down the final judgement, and in 1950 the Berliner Stadtschloss was raised to the ground. Another construction took its place, built in part from toxic asbestos: The Palace of the Republic, which was completed in 1976. The new palace had its time of splendour, and was, among other things, the seat of the GDR parliament. It was, however, condemned to a long slow death, having been transformed in 1990 into a living ruin, enlivened by an ever more vigorously growing constellation of weeds. This dying building nourished the imagination of artists who were intrigued by the image of the thousands of tons of concrete, steel and iron absurdly moored for almost twenty years in the very centre of the city. Trees growing on the roof of the Palace of the Republic were inventoried and saved by Ulrike Mohr—enriching the wild garden in Skulpturenpark. The building was also filmed by Tacita Dean, as well as Sophie Calle. One of the palace's characteristic brown reflective glass windows was 'transplanted' by Cyprien Gaillard to an apartment block in Warsaw.

The idea of the return of the Berliner Stadtschloss does not stir as much interest among artists as its socialist successor did. The idea of rebuilding the castle is treated as an identity aberration, an excess tinged with populism. What does a return to old forms of architecture mean for the urban fabric, when employing discredited, or simply inappropriate, aesthetics? What denotes an architectural break with historical continuity?

The idea of reconstructing an eighteenth century Prussian castle in the first decade of the twentieth century, more than six decades after its demolition, is not (as opponents contend) a sign of insanity marked by national hubris. It is rather a syndrome of the sadness eating away at Berlin—a sadness that cannot be erased with the help of well planned urban masquerades or cultural-research 'procedures'. This sadness festers, like an improperly healed wound. It is inherited, not acquired, which only makes it that much more difficult to snuff out. It is not known when exactly the next phase of grief will come, stifling the city's residents. A therapy based on anachronistic architectural decorations is risky. What spirits would the citizens of Berlin like to call forth, which demons to exorcise?

*Sumpfstadt* [Swamp Town]—the phantasmagoric proposal by Polish artist Joanna Rajkowska of the raising (though in this case it might be better to use the verb 'lowering') of a monument, which would not in fact add new objects to the existing urban body, but rather remove unnecessary elements. In contrast to lasting monumental forms, this proposal is an open 'interactive' form, changing over time. A swamp instead of a Prussian castle is a 'monument to nothing', that is a double negation—a negation of a history which stifles us, and at the same time a negation of the mechanisms of amnesia which falsely frees us.



*Sumpfstadt* is the latest of Rajkowska's 'impossible monuments', which grapples with the issues of amnesia, language and rituals of memory, as well as the physicality of the city, its growth and erosion. In the past she had proposed the following projects: anchoring a replica of the Hindenburg above Curitiba, Brazil (*Dwa dni do Europy [Two Days to Europe]*, 2011); boring a deep hole in the centre of Warsaw to reveal geological layers (*Wąwóz [Ravine]*, 2009); constructing a volcano-hearth in the Swedish city of Umeå (*Wulkan Umeå [Umeå Volcano]*, 2006); as well as hanging an urn in the shape of a bat from a bridge in Bern, Switzerland (*Nietoperz [The Bat]*, 2009). The impossible and paradoxical are functional, active elements in Rajkowska's work—even when a project is not carried out.

The dehistoricisation of Schlossplatz (which would be in this case be synonymous with an admission of guilt, as well as a will to begin everything anew—a 'resetting' of history) could take place through a return to basic organic forms which do not carry traces of an urban order forced by modern forms of organizing the city. Reducing the cityscape to mud is a calling to capitulate before historical memory, and at the same time is an abandonment of the obligatory antiseptic logic of contemporary cities. It is returning territory to non-human forces.

How long would it take for nature to reclaim the centre of Berlin if it were completely depopulated? Most likely in the first few months ubiquitous vegetation would appear (growing up out of each crack in the pavement, abandoned balconies, on mouldy rugs and carpets, and rotting libraries), treating flats, stairwells and railway stations like greenhouses. Unheated buildings would easily succumb to dampness. Crumbling walls and piles of discarded trash

would become prey for microorganisms, fungi and lichens. Any fire not extinguished would overtake entire city districts, accelerating the process of its decomposition. Its underground infrastructure would survive the longest: metro tunnels, basements, warehouses and sewer pipes. But over time they, too, would be consumed—but not before they had become places to hibernate in for amphibians, reptiles, small mammals, and maybe larger predators which would more boldly venture into the newly reclaimed environment. We can observe these natural and inexorable processes in cities like in the centre of Detroit, areas around Chernobyl, as well as in the safety zone surrounding the nuclear power plant in Fukushima.

Joanna Rajkowska's proposal is a radical fantasy, while at the same time a very concrete postulate. Should we not strive for true radicalism in our pursuit of historical forms, the weakness for urban scenery evoking some moment of historical elation (regardless of their authenticity—Krakow tours following in the footsteps of the movie *Schindler's List* are examples of escapades to fictionalized history that become tangible)? If the eighteenth century Prussian castle is to be rebuilt (for example, previously reconstructed districts of bombed out Warsaw), and attempts have been made to regenerate populations of plants and animals that have been wiped out in some areas (see the resident of marshy pools—the European pond turtle), why not return to a prehistoric landscape? And maybe to 2000 years B.C.? And why not a landscape from the time of the first Germanic settlements?

Berlin's boggy past is even written into its name. Some hear the old Slavic 'berl', that is mud, which was supposed to refer to the city's location on marshlands surrounding the Spree. *Sumpfstadt* would therefore be a respite for memory, which itself was bogged

down in the slime. Rajkowska spins an escape plan, purification and penance by a return to nature in its demonic and rawest form. Small flames would certainly rise up above the swamp, misleading lost travellers. In Slavic mythology treacherous demons would use small lights at night above swamps in order to lead unfortunate men to certain death, sucked under by the murderous mud. They were (of course!) souls of those who were evil or cruel towards their brethren, and they roamed the swamps in the form of lost lights, with no hope of salvation.

Without its enormous gloomy castle sunk in the mud, Schlossplatz becomes a museum of emptiness, the inverse (yet at the same time a natural stage of its evolution) of a mausoleum, filled with petrified objects. This leads us to—and not for the first time when attempting to describe Rajkowska's impossible monuments—the early writings of Robert Smithson. The categories of site and non-site, displacement and entropy are extremely useful, and so, too, is the concept of non-action—giving up space to the powers of nature, which modify a work, leading to its (de)materialisation. The artist plays the role of researcher-enthusiast, casting off the role of the creator of objects decorating the city (the sanctioned role of the artist in public space), tracking down and looking for material proof: cracks and paradoxes, both intellectual and material. The city itself becomes a museum.

In his 1968 essay *Some Void Thoughts on Museums*, Robert Smithson underscored that history is only a collection of "facsimiles of events" held together as a whole only with the help of the cement of fragmentary biographical information and facts chosen by capricious researchers (be it the demolition of a building, a duel, the taking of a city, a bombing, the first signs of mental illness, etc.).

These are, however, only ruins of the past, quotes and fragments, difficult to shape into a convincing coherent narrative. Of course the extreme example, most prone to manipulation, is the history of art and architecture. The history of buildings and objects settles and therefore slowly takes the shape of the next tectonic layers—easy to appropriate, correct, and add footnotes to. Smithson writes that "[V]isiting a museum is a matter of going from void to void. Hallways lead the viewer to things once called 'pictures' and 'statues'. Anachronisms hang and protrude from every angle". He observed and commented that "[m]useums are tombs, and it looks like everything is turning into a museum". The Berlin palace is therefore a tomb, for aspirations, disappointments, offences, betrayals, ambitions, as well as dreams about power and order—a grave written in architecture. The swamp town, or perhaps also swamp museum (assuming that the whole world becomes a museum), which Joanna Rajkowska proposes has the potential of continual growth, absorbing other neighbourhoods, motorways, viaducts and entire suburbs. It is a work which will consume the entire world. It encourages the celebration of emptiness—of a kind of void whose reception is not disturbed by any petrified remains, be they human or architectural. This monument is irreversible, though it is constantly undergoing changes, mutating. History ends and the growth of organic matter begins. At the same time rot, decay, entropy—processes which free us from the weight of history (perhaps to our own misfortune), are more effective than embalming and erecting mausoleums.





## Ein Museum des Nichts und andere Berliner Legenden. *Sumpfstadt* von Joanna Rajkowska

[Sebastian Cichocki]

Das Berliner Stadtschloss, Sitz Preußischer Könige und Deutscher Kaiser, überstand vieles, so auch die Bombardierung im Jahr 1945. Aus dieser letzten Schlacht ging das Gebäude zwar schwer beschädigt hervor, doch es hätte noch überdauern können. Das endgültige Urteil aber fällt die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik – 1950 wurde das Berliner Stadtschloss dem Erdboden gleich gemacht. An seiner Stelle errichtete man teilweise aus toxischem Asbest eine andere Konstruktion: Der Palast der Republik wurde 1976 eröffnet. Der neue Palast hatte auch seine Glanzzeit und beherbergte unter anderem das Parlament der DDR. Aber auch dieses Gebäude sollte in lang anhaltende Agonie verfallen und verwandelte sich nach 1990 zu einer lebendigen Ruine, die stellenweise von Unkraut überwuchert wurde. Das in seinen letzten Zügen darrende Gebäude bot Künstlern kreative Nahrung und frappte mit seinen Tausenden Tonnen Beton, Stahl und Eisen, die jemand für fast zwanzig Jahre mitten in der Stadt geparkt zu haben schien. Die auf dem Dach des Palastes der Republik wachsenden Bäume wurden von Ulrike Mohr inventarisiert und gerettet – heute beleben sie den wilden Garten im Skulpturenpark. Tacita Dean und Sophie Calle hielten das Gebäude im Film fest. Eine der typischen bräunlich schimmernenden Glasscheiben wurde von Cyprien Gaillard in ein Warschauer Wohnhaus implantiert.

Die Aussicht auf eine Rückkehr des Berliner Stadtschlusses erscheint Künstlern nicht so viel versprechend wie sein sozialistischer Nachfolger. Die Idee zum Wiederaufbau des Schlusses kommt als absurde Identitätsstiftung und populistischer Exzess daher. Welche Bedeutung hat eine Rückbesinnung auf historische Architekturformen und nicht mehr zeitgemäße oder einfach nur nicht angebrachte Ästhetiken für das Stadtbild? Was bedeutet die Unterbrechung architektonischer und historischer Kontinuität?

Die Idee zum Wiederaufbau des Preußischen Schlusses aus dem 18. Jahrhundert im 21. Jahrhundert und nahezu sechs Jahrzehnte nach dessen Sprengung ist kein Anzeichen (wie Gegner behaupten) von Irrsinn und nationalem Stolz. Es ist eher ein Ausdruck für die Berlin verzehrende Trauer – eine Trauer die sich mit keiner durchdachten städtebaulichen Maskerade oder kulturellen Maßnahme kaschieren lässt. Diese Trauer eiert wie eine schlecht verheilende Wunde. Sie ist geerbt, nicht neu und dadurch schwieriger zu unterdrücken. Es fällt schwer zu sagen, wann eine neue Trauerwelle die Stadtbewohner überrollen wird. Eine Therapie mit aus der architektonischen Mottenkiste hervorgeholten Dekorationen ist durchaus riskant. Welche Geister möchten die Berliner heraufbeschwören und welche Dämonen vertreiben?

*Sumpfstadt* – die phantasmagorische Installation der polnischen Künstlerin Joanna Rajkowska – ist die Errichtung (oder eher die „Erniedrigung“) eines Monuments, das nicht durch die Zugabe neuer Objekte zum bestehenden Stadtbild entsteht, sondern in der Reduktion überflüssiger Elemente seinen Anfang nimmt. Im Unterschied zu monumentalen und festen Formen, ist dieser Vorschlag eine offene, „interaktive“ Form, die sich mit der Zeit verändert. Ein Sumpf statt des Preußischen Schlusses, ein „Monument des Nichts“, eine „doppelte Verneinung“. Eine Verneinung der Geschichte, die uns erstickt und gleichzeitig eine Verneinung der Mechanismen des Vergessens, die uns trügerisch befreien. *Sumpfstadt* ist ein weiteres

„unmögliches Monument“ von Joanna Rajkowska, die sich mit Amnesie, Sprach- und Erinnerungsritualen, der physischen Beschaffenheit der Stadt sowie ihrem Wachstum und ihrer Erosion auseinandersetzt. Zuvor hatte sie vorgeschlagen, einen Nachbau des Luftschiffes Hindenburg über der brasilianischen Stadt Curitiba festzuzurren (*Dwa dni do Europy [Zwei Tage nach Europa]*, 2011), einen tiefen Graben mitten durch Warschau zu ziehen, um die geologischen Schichten unter der Stadt freizulegen (*Wąwóz [Schlucht]*, 2009), eine Vulkan-Feuerstelle in der schwedischen Stadt Umeå zu errichten (*Wulkan Umeå [Umeå Vulkan]*, 2006) oder eine Urne für Asche in Form einer gigantischen Fledermaus unter der Brücke im schweizerischen Bern aufzuhängen (*Nietoperz [Fledermaus]*, 2009). Das Unmögliche und Paradoxe wird bei Rajkowska zu einem aktiven Handlungsfaktor – auch dann, wenn das materielle Werk nicht entsteht.

Die „Enthistorisierung“ des Schlossplatzes (was in diesem Fall mit einem Schuldeingeständnis, der Absicht einen „Schlussstrich“ unter die Geschichte zu ziehen und einen Neuanfang zu wagen gleichbedeutend ist) kann mittels einer Rückbesinnung auf die ursprünglichen organischen Formen erfolgen, die keine Spuren der städtebaulichen von der modernen Stadtplanung erzwungenen Ordnung aufweisen. Die Reduktion der Landschaft zu einem Sumpf ist ein Aufruf zur Kapitulation vor der Erinnerungshysterie und gleichzeitig eine Überwindung der verbindlich antiseptischen Logik moderner Städte. Das Territorium wird den nicht-menschlichen Kräften überlassen.

Wie lange würde die Natur wohl brauchen, um die Berliner Innenstadt zurückzuerobern, wenn diese von Menschen verlassen worden wäre? Vermutlich würden schon in den ersten Monaten überall Pflanzen die Stadt überwuchern, aus jeder Ritze der Bürgersteige, auf verlassenen Balkonen, faulenden Teppichen und in morschen Buchsammlungen sprießen und Wohnungen, Treppenhäuser und Bahnhöfe als Gewächshäuser für sich erobern. Die unbeheizten Gebäude würden der Feuchtigkeit nichts entgegen-

genzusetzen haben. Einstürzende Wände und zurückgelassene Müllberge wären gefundenes Fressen für alle Mikroorganismen, Pilze und Wildwuchse. Von niemandem bekämpfte Feuer würden ganze Stadtviertel verzehren und den Zerfallsprozess beschleunigen. Am längsten würde die unterirdische Infrastruktur überdauern: U-Bahn-Tunnel, Keller, Lager, die Kanalisation. Doch auch sie würden mit der Zeit vereinnahmt werden – nachdem sie zuvor als Hibernationsort für Reptilien, kleine Säuger und vielleicht sogar größere Raubtiere dienen würden, die sich immer mutiger in die neue, wiedereroberte Umgebung vorwagen. Diese natürlichen und unaufhaltsamen Prozesse lassen sich in urbanen Räumen wie in der Innenstadt von Detroit, in der Umgebung von Tschernobyl oder in der Sicherheitszone um das Kernkraftwerk in Fukushima beobachten.

Joanna Rajkowskas Vorschlag ist eine radikale Phantasie und gleichzeitig eine sehr konkrete Forderung. Sollten wir in unserem Streben nach historischen Formen und unserer Schwäche für urbane Szenografien, die Momente historischer Erhabenheit heraufbeschwören (ohne Rücksicht auf ihre Faktentreue – die Ausflüge auf den Spuren der Szenografie des Films *Schindlers Liste* (1993) sind ein Paradebeispiel für verfälschte aber greifbare Geschichte), nicht echte Radikalität wagen? Wenn man den Wiederaufbau des Preußischen Schlusses aus dem 18. Jahrhundert plant (und zuvor bereits das zerstörte Warschau teilweise originalgetreu rekonstruiert hat) und wenn man versucht, die in einigen Weltregionen ausgestorbenen Tier- und Pflanzenpopulationen wieder anzusiedeln (zum Beispiel die einst in europäischen Sumpfgeländen heimische Sumpfschildkröte), warum sollte man dann nicht gleich zu „prähistorischen Sumpflandschaften“ übergehen?

Warum das Jahr 1950 und nicht das mittelalterliche Dorf? Oder vielleicht das Jahr 2000 vor Christi Geburt? Warum keine Landschaft aus der Zeit erster germanischer Siedlungen? Die sumpfige Vergangenheit Berlins spiegelt sich schon im Namen der Stadt wieder – manche wollen darin den

altslawischen Wortstamm „berl“ für Schlamm erkennen, was der Lage der Stadt auf Feuchtgebieten an der Spree entsprechen würde. Somit wäre das Projekt *Sumpfstadt* eine Erholungspause für die Erinnerung selbst, die im Sumpf stecken geblieben zu sein scheint. Joanna Rajkowska entwirft einen Fluchtplan und propagiert reinigende Buße durch die Rückkehr zur Natur in ihrer dämonischsten und ursprünglichsten Form. Über dem Sumpf würden sicherlich kleine Feuerpunkte schweben, die Wanderer in die Irre führen. In der slawischen Mythologie haben trügerische Dämonen nachts kleine Lichter über den Sümpfen entzündet, um Verirrte in den sicheren Tod im mörderischen Sumpf zu locken. Das waren (natürlich!) die Seelen der bösen und schlechten Menschen, die sich als Feuerpunkte ohne Hoffnung auf Erlösung in den Feuchtgebieten tummelten.

Der Schlossplatz ohne Schloss wird im Sumpf versunken zu einem Museum der Leere und ist damit eine Umkehrung des Mausoleums (aber auch eine weitere natürliche Phase der Evolution) voller konservierter Objekte. Das führt uns – nicht zum ersten Mal nach früheren Versuchen Rajkowskas „unmögliche Monumente“ zu errichten – zu den frühen Schriften von Robert Smithson. Die Kategorien Ort („site“) und Nichtort („nonsite“), Verschiebung („displacement“) und Entropie („entropy“) sind sehr hilfreich, ebenso wie das Konzept der unterlassenen Handlung – man überlässt alles den Kräften der Natur, die das Werk modifiziert und schließlich (de)materialisiert. Der Künstler schlüpft in die Rolle eines begeisterten Forschers, unterlässt sein Wirken als Hersteller von Schmuckobjekten für den Stadtraum (sanktionierte Pflicht des Künstlers im öffentlichen Raum) und beginnt Beweismaterial zu suchen: Sprünge und Paradoxa – sowohl intellektuelle wie auch materielle. Die Stadt selbst wird zum Museum.

In seinem Text *Some Void Thoughts on the Museums* aus dem Jahr 1968 betonte Robert Smithson, dass die Geschichte nur eine Ansammlung von „Faksimiles der Ereignisse“ sei, die einzig durch den Kitt küm-

merlicher Reste von launischen Forschern selektierter biographischer Daten und Fakten zusammengehalten wird (seien es die Zerstörung eines Gebäudes, ein Duell, ein Stadttor, eine Bombardierung oder der erste Anfall einer psychischen Krankheit usw.). Es bleiben in jedem Fall nur die Überbleibsel der Vergangenheit, Zitatsplitter die sich nur schwerlich zu einer überzeugenden Erzählung zusammenfügen lassen. Ein Extrembeispiel sind dabei die Kunst- und Architekturgeschichte, die sich am ehesten manipulieren lassen. Die Geschichte von Gebäuden und Gegenständen setzt sich langsam ab in immerzu neuen tektonischen Schichten, die sich leicht vereinnahmen, korrigieren und mit neuen Bedeutungen ergänzen lassen. Smithson schreibt: „Der Besuch in einem Museum ist wie ein Spaziergang von der Leere in die Leere. Wir werden durch Gänge zu Dingen geführt, die einst als „Bild“ oder „Skulptur“ bezeichnet wurden. Aus jeder Ecke und von jeder Wand starren uns Anachronismen an.“ Gleichzeitig stellte Smithson fest: „Museen sind Mausoleen, es scheint, als ob sich jetzt alles in ein Museum verwandeln würde.“ Auch das Berliner Schloss ist ein Mausoleum für Ambitionen, Enttäuschungen, Vergehen, Verrat und Träume von Macht und Ordnung. Ein Mausoleum als Architekturform. Die Sumpfstadt oder das Sumpf-Museum (unter der Annahme, dass die ganze Welt zu einem Museum wird), das uns Joanna Rajkowska vorschlägt, hat das Potenzial zum stetigen Wachstum und könnte weitere Bezirke, Autobahnen, Brücken und ganze Vororte verschlingen. Es ist ein Werk, das die ganze Welt auffrisst. Es zelebriert die Leere – jene Art der Leere, die von keinen konservierten Überresten, seien es architektonische oder menschliche, gestört wird. Das Monument ist unumkehrbar, auch wenn es sich ständig wandelt und mutiert. Die Geschichte endet und es beginnt das Wachstum der biologischen Masse. Gleichzeitig folgen der Fäulnisprozess, der Zerfall und die Entropie – Prozesse die uns von der Last der Geschichte befreien (vielleicht ist das unser Verderben) und dabei weit- aus wirksamer sind als die Balsamierung und Errichtung von Mausoleen.





## *Born in Berlin*

### **Dedicated to the Polis**

#### **In response to Joanna Rajkowska's film *Born in Berlin*.**

[Jan Verwoert]

To be able to arrive in a city, without the need to feel you had to belong there, but still with the sense that your arrival changes something about the city so that it won't be the same as it was before you came: how does this work?

Have a look around, find a place to stay, move, unpack, settle in, get the paperwork done and the internet in the flat to work... all of these things surely need to be dealt with. But why would the city care about all that? And what is it to you? That your name is now on some door and an administrator entered it into some official document, that doesn't mean you already lost your anonymity. Do you even want to lose it? Would you not prefer to say, with pride: "In full possession of my anonymity, dear city, to you I herewith dedicate the life I bring here and which I only can give to you!"

If I were the city and someone gave me so generous a present, a gentler shade of red appearing over my rooves in the sky at dusk would betray that I was blushing, since: "How could I ever reciprocate? I won't be able to give the life you gave me back to you. I so wish I could. But sadly, I cannot. Therefore, I remain in your debt. I owe you, I always will." This is what I would want the city to say. Unfortunately, however, most cities are too occupied with themselves, to pay respect to their new inhabitants in this manner. This,

at least, is the impression one can easily get. But who knows. When the sky over the city turns red, gently, on some evenings, it might well be an expression of gratitude. Anyway, I wouldn't rule out the possibility.

Long before cities show emotions, however, they usually already have plans for you. The modern state works out the directions for the life of its citizens in advance and designs its public and residential buildings accordingly, so that everyone who enters them instantly knows what is expected of him or her. The architecture instructs you how to behave like a good citizen. Shop here. Take a bow there. Plug in here. Pay there. Work here. Do business there. Get your business done there. Check in here. Have your papers ready there. Enter here to go up. Exit there to drown your sorrows. And so on. Workplaces get windows, churches get cupolas, universities get chairs and hospitals get rooms with numbers. When it's time for the Olympics or world championships we get a new stadium. And when it's your birthday you get a letter from your health insurance company, with greetings.

What madness! And what a blessing it is that we don't have to face the dictates of the architecture of the city and state on our own. Because, apart from ourselves, there are always also our bodies, too. And they are many. And they can connect. And they can create life. This is crazy. And hardly ever possible to fully control. Because what do we know of bodies, after all? We don't even know whether they are really ours. Sure, we live in them. But we also live in buildings. And we didn't invent the words we use to tell each other what we want, feel and think, either. But we love them anyway. Now, if we sense that something is alive in them (the bodies, buildings and words) which goes beyond what we happen to be

ourselves, then, perhaps, we learn to live our love in a different manner: without a sense of being entitled to amass private property and without keeping a backdoor open to the secret chambers of interiority which the bourgeoisie jealously guarded, no, but with a desire for the commons and a dedication to the public.

This is not the public that institutions produce. There are no audience figures to be assessed here. On the contrary, this is a moment in which life goes public, a moment in the spirit of which, as Hannah Arendt writes, the city of old, the polis, was originally born: the birth itself of a new life and future citizen.<sup>1</sup> In the spirit of ancient Greece, Arendt argues, the polis was conceived as the space in which people reveal themselves to each other and risk beginning to take action, without ever knowing what this may entail. The birth of a new life is then is the decisive moment in which the polis opens up ever anew, because it is the instant when someone begins to begin and reveals him or herself as what he or she will be as a political being: an absolute beginner, that is, someone with the future potential to take action. If we trust Arendt on this, then the principle of natality will always somehow defy the attempts to administer life demographically or exploit it biopolitically, and will therefore continue to create a shimmer of hope on the horizon of the political.

Since the polis is constituted by all who have once been, and ever will be, newly born, Arendt argues, the polis won't ever really speak with one single voice, it is much rather a vast multiplicity of voices which create the polis as they converse with each other. In this light, by using my voice to paraphrase the central motives of Joanna Rajkowska's film *Born in Berlin* (2012) I hope to have ar-

ticulated something for which I have received no mandate from the city to express, but which the city itself perhaps might want to share through the murmur of many voices, during dusk or dawn, in the most heartfelt manner: "Welcome to town. And all the very, very best for Rosa!"

<sup>1</sup> Hannah Arendt: *The Human Condition*. University of Chicago Press, 1958, p.177 f.





## Der Polis Gewidmet

### In Reaktion auf Joanna Rajkowskas Film *Born in Berlin*.

[Jan Verwoert]

In einer Stadt ankommen können, ohne das Gefühl haben zu brauchen, dort hingehören zu müssen, aber trotzdem zu spüren, dass deine Ankunft etwas in der Stadt verändert und sie danach nicht mehr die ist, die sie war, bevor du ankamst: wie geht das?

Sich umschaun, eine Bleibe finden, einziehen, auspacken, sich einleben, das Internet zum Laufen bringen und die Behördengänge machen... das gehört sicher alles dazu. Und es erledigt sich nicht von selbst. Aber was schert es die Stadt? Was bedeutet es dir? Wenn dein Name jetzt an einer Haustür steht und auf dem Amt von irgendwem in irgendein Formular eingetragen wurde, heißt das nicht, dass du deine Anonymität schon verloren hättest. Willst du sie überhaupt verlieren? Musst du sie verlieren, um der Stadt etwas bedeuten zu können? Wäre es nicht viel besser, mit Stolz sagen zu können: „Im Vollbesitz meiner Anonymität widme ich dir, Stadt, hiermit das Leben, das ich mit mir bringe und das auch nur ich allein dir geben kann!“

Wäre ich die Stadt, und jemand machte mir ein solches Geschenk, dann würde sich in das Abendrot über meinen Dächern eine sachte Schamesröte mischen, denn: „Wie kann ich dein Geschenk jemals erwidern? Das Leben, das du mir gibst, werde ich dir nicht zurück geben können. Ich wünschte, ich könnte es. Aber ich kann es nicht. Also steh ich tief in deiner Schuld.“ Das würde ich sagen, wenn ich Stadt wäre. Leider sind die meisten Städte

zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um sich in dieser Form erkenntlich zu zeigen. Zumindest könnte man diesen Eindruck gewinnen. Aber wer weiß. Wenn sich der Himmel über deiner Stadt an manchen Abenden sanft rötet, ist das vielleicht doch ein Zeichen des Dankes. Auszuschließen wär es nicht.

Bevor Städte Regungen zeigen, haben sie unglücklicher Weise, in der Regel, aber schon Pläne für dich gemacht. Der moderne Staat plant das Leben seiner Bevölkerung im voraus und baut Wohnhäuser und öffentliche Gebäude so, dass jeder, der sie betritt, weiß, was von ihm erwartet wird. Die Architektur übernimmt die Unterweisung in Bürgerpflichten. Hier kaufen. Dort verneigen. Hier anschließen. Dort zahlen. Hier arbeiten. Dort abrechnen. Hier einchecken. Dort ausweisen. Hier einsteigen und hochfahren. Dort absteigen und den Kummer ertränken. Und so weiter. Arbeitsplätze bekommen Fenster, Kirchen Kuppeln, Universitäten Bestuhlungen und Krankenhäuser Zimmer mit Nummern. Zu Olympiaden und Weltmeisterschaften gibt es neue Stadien. Und zum Geburtstag ein Grußschreiben von der Versicherungsgesellschaft in den Briefkasten.

Was für ein Wahnsinn! Und welch ein Glück, den Diktaten der Architektur von Stadt und Staat nicht allein entgegen treten zu müssen! Denn ausser uns sind da immer noch unsere Körper. Und die sind viele. Und sie können sich verbinden. Und sie können Leben hervorbringen. Das ist verrückt. Und bei aller Liebe kaum je ganz zu steuern. Denn was wissen wir schon von den Körpern. Noch nicht mal, dass sie wirklich vollkommen uns gehören. Wir leben zwar in ihnen. Aber das tun wir auch in Häusern. Und die Worte, die wir uns sagen, wenn wir ausdrücken, was wir fühlen, denken und wollen, haben wir genauso wenig selbst erfunden. Lieben tun wir sie trotzdem. Aber wenn wir spüren, dass etwas in ihnen ist, dass nicht nur wir sind, leben wir diese Liebe vielleicht anders: ohne Anspruch auf Eigentum und Fluchtwege in die Hinterzimmer bürgerlicher Innerlichkeit, sondern mit Lust auf das Gemeinwesen und einem Bekenntnis zur Öffentlichkeit.

Diese Öffentlichkeit ist nicht die von Institutionen geschaffene. Besucherzahlen gibt es hier nicht zu zählen. Im Gegenteil, es ist die Öffentlichkeit, aus der die Institutionen der Stadt, der Polis, ursprünglich einmal hervorgegangen sind, es ist der Ausgangspunkt des Politischen, wie Hannah Arendt schreibt<sup>1</sup>: die Geburt eines neuen Lebens. Im Verständnis der Antike, so Arendt, ist die Polis der Raum, in dem sich Menschen einander offenbaren und das Risiko eingehen, mit dem Handeln zu beginnen, ohne je sicher sein zu können, wozu es führt. Die Geburt ist daher der Moment, in dem sich der Raum der Polis ein ums andere mal neu öffnet, weil hier eine Person mit dem Beginnen beginnt und sich als das offenbart, was sie als politischer Mensch sein wird: Absoluter Beginner, und das heißt ein zukünftig Handelnder. Glauben wir Arendt, dann gibt es ein Prinzip der Natalität, das von demographischer Verwaltung und biopolitischer Ausbeutung nie ganz erfasst und erstickt werden kann, und als solches einen nicht erlöschenden Hoffnungsschimmer am Horizont des Politischen ausmacht.

Weil die Polis von allen geschaffen wird, die einmal Neugeborene waren und es sein werden, gibt es, wie Arendt sagt, nie je eigentlich eine einzelne Stimme, mit der die Polis sprechen könnte, sondern nur ein Meer von Stimmen, die, während sie miteinander sprechen, die Polis als solche ins Leben rufen. Vor diesem Hintergrund hoffe ich, mit dem Gebrauch meiner Stimme und der Paraphrase der Hauptmotive aus Joanna Rajkowskas Film *Born in Berlin* (2012) hier etwas zu umschreiben, wozu ich von der Polis nicht berufen wurde, was sie selbst aber, voller Herzlichkeit, vielstimmig, im Abend- oder Morgenlicht, murmeln könnte: „Willkommen in der Stadt. Und alles alles Gute für Rosa!“

---

<sup>1</sup> Hannah Arendt: *The Human Condition*. University of Chicago Press, 1958, S.177 f.

## Born in Berlin – A Letter to Rosa

*Rosa, I have to explain something to you. For now, you won't understand this because you still do not understand any language. We will have to wait for that.*





## “Do You See, My Daughter, How Beautiful the Greenery is?”

[Monika Branicka]

In September 2010 Joanna Rajkowska discovered she was pregnant. It turned out that nature had encroached on her (very intense) life and art. Back then, she was not thinking much about a child—but even artists can get pregnant. This was entirely her own private affair.

Some time later she received an invitation to take part in the 7th Berlin Biennale of Contemporary Art. As usual, she boarded the train and went to Berlin, the city of art. And here, as in all the cities to which she had previously travelled—in Turkey, Palestine, Poland, and Germany—she was to make a public project. This is the crux of her work: Rajkowska is an artist who works in the public space. She began research for a project for the Biennale: she wanted this to be a project for Berlin. She then began her journey about the city. And her belly walked with her.

Rajkowska uses her projects to heal the open wounds of the past. She tampers with the public space, in places where a social, historical, or political problem is felt. As in the *Oxygenator* (2007) project, which she created in the centre of Warsaw. On the border of the former ghetto she found a small square, which concealed rubble and bodies under a thin layer of grass. The square had always been abandoned and neglected. It exuded a bad energy, and the

only regulars were down on their luck, bottle in hand; and after all, for them it was all the same. Rajkowska built a pond in the middle of it, providing pure, life-giving oxygen. After that, all it took was a bit of grass and some plants for the place to come right back to life. Then the square became a place to meet and stroll. But the oxygen also brought the demons of the past to life: the local society suddenly recalled what the square had been for the city, and what wounds it held. Though it was more convenient to remain silent over the years, now what had been repressed and unforgiven returned with double strength. Suddenly it was important to speak of this—and on the front pages of newspapers, no less.

Rajkowska's field of operations is the urban fabric. The artist seeks social clashes and cracks that are like pangs of conscience, of which no one wants to speak; it would be easier to forget. She sees every city as a living body. She seeks places that hurt when strained: a liver that aches after a sumptuous meal, or a knee that twinges from time to time. Because cities—like bodies—do in fact heal, but they never forget their pasts. Rajkowska possesses a remarkable intuition, a mysterious sixth sense. When she finds something that keeps others from sleeping in peace, she immediately points it out and asks: “Here: Do you see it? This is what you fear the most, this is what haunts you at night”. You can almost hear her posing uncomfortable questions: “Please have a seat, here it is, and here's a couch. Why don't we have a talk about it? Why do you want to forget it?”

What is the aim of Rajkowska's interference? The artist reveals hidden social processes. Her artwork involves making normal people's existences or ordinary events visible in a social context. She has a remarkable ability to transform private histories into public and political events.

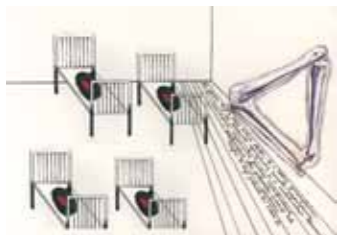
...And her belly walked with her. To the Reichstag (a mandatory destination on every tourist itinerary), for instance, whose cellars still bear the scrawlings of Soviet soldiers: “Look! Ah, you don't know how to read yet. No problem”. To Mitte, once the site of the 3rd Reich's government buildings: “Look, my daughter, there's nothing left”. Or to Teufelsberg, where the trees cannot take root, because there is only rubble instead of earth: “You see, my daughter?” She also wanted to feel the warmth of the earth. She dug a hole in the earth and fell asleep: “It's so quiet here, my daughter”. By the Teufelssee Lake she felt drawn to dipping into the swamp. She wanted to feel the hollow gurgle of murky water: “Many months later, when you were in the world, I tried to understand why I suddenly dove into the water. And I recalled the story of my grandmother and father's escape from the transport to Auschwitz, when they hid in the swamps near Krzeszowice and sat there for two full days”. The history lessons proceeded for a few months.

It became clear that what the artist could give the city was new life. A child. There is nothing more emphatic than standing up to history. She decided that the child would be born in Berlin, and her name would be Rosa. With this name she was honouring two women: the artist's great-grandmother, Róża Stern, and the Zamość-born Róża (Rosa) Luxemburg—a Polish revolutionary who spent most of her life in Germany, where she was murdered: “Look, my daughter: this is the Landwehrkanal, where her body was tossed in”.

Thus a Polish woman permanently residing in London and Warsaw decided to tie her child to Berlin forever. Her daughter will feel the emotional and administrative effects of this decision for all her life: in the space for date and place of birth Rosa will always write: “Berlin”. The city and its history will always be a part of her life.

Alongside the “history lesson”, Rajkowska makes a series of over one hundred drawings—collages. This is a kind of letter to Rosa, containing very intimate confessions, which Rosa will read when she grows up. She writes: “You were meant to be a gift to Berlin, a city which generally brought destruction, at least for my family. A gift which was meant to disenchant everything.”

Shortly thereafter, when Rosa came into the world, the two went to Tiergarten. It was warm, out there were lots of school field trips and Japanese tourists with their cameras. On the lawn in front of the Bundestag Rajkowska spread out a blanket, a pram and two polka-dot umbrellas. She pulled out a shovel, and with the child's father dug a small hole, the kind you make in a garden for a plant. She carefully undid a package containing the placenta, carried from the hospital. She placed it in the earth and buried it. A few months later, a tuft of fresh, lush grass was growing in the spot. “Do you see, my daughter, how beautiful the greenery is? This is the colour of healing, hope and freedom”.



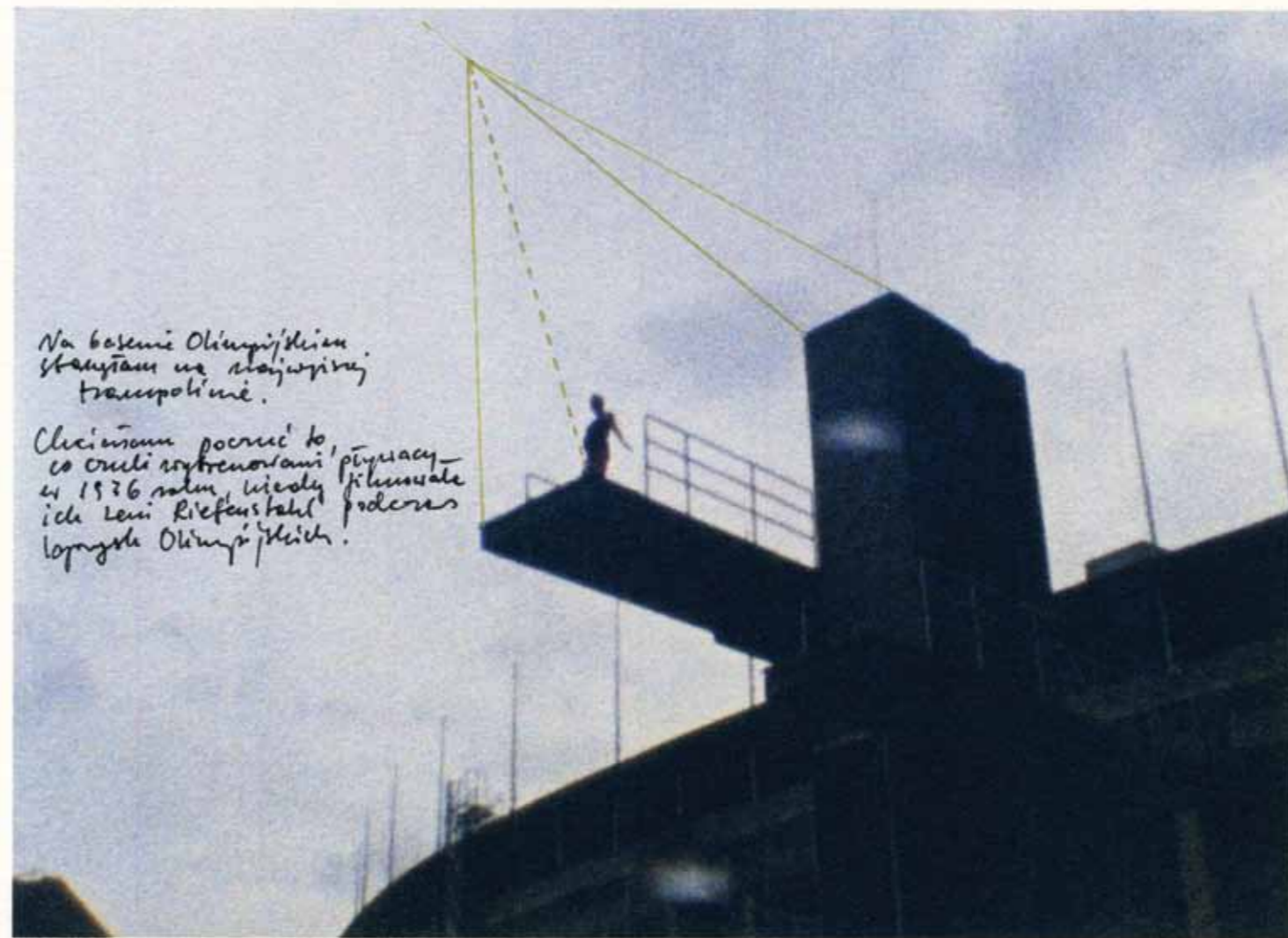
There was freshly cooked buckwheat on this soil. And on this, fresh blood. Strange forms were leaning against the wall - letters made of human flesh and bones, which were covered with startlingly white skin. The skin was moist, covered with flecks of gore. The letters were freshly born. They were from the Cyrillic or Greek alphabets. Forming a word, they stood in a row, leaning against the wall, but I was not able to read what it said.



Berlin is built on the swamp. You have to dig under the ground here, to touch the essential issues. Or swim under water. At least this was my intuition.



At the Olympic stadium I stood on the highest diving board. I wanted to feel how the swimmers felt in 1936, when Leni Riefenstahl was filming them during the Olympic Games.



На базе Олимпийских  
стадиона на мой любимый  
трамплине.

Человек пошел то  
ко чувствительности прыжков  
и 1936 году, когда снимала  
их Лена Рифенсталь подчас  
логично Олимпийских.

## „Siehst du Töchterchen: das schöne Grün?“

[Monika Branicka]

Im September 2010 erfuhr Joanna Rajkowska, dass sie schwanger ist. Es stellte sich heraus, dass die Natur in ihr (sehr intensives) Leben und ihre Kunst eindrang. Sie dachte damals nicht viel an das Kind, schließlich werden auch Künstlerinnen gelegentlich schwanger. Das war ihre völlig private Angelegenheit.

Einige Zeit später erhielt sie die Einladung zur Teilnahme an der 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst. Sie stieg wie immer in den Zug und fuhr nach Berlin – die Stadt der Kunst. Auch hier sollte sie wie in allen anderen Städten zuvor – in der Türkei, in Palästina, in Polen, in Deutschland – ein öffentliches Projekt gestalten. Schließlich ist das ihre Arbeit: Rajkowska wirkt als Künstlerin im öffentlichen Raum. Sie begann für das Biennale-Projekt zu recherchieren. Sie wollte ein Projekt für Berlin schaffen und erforschte die Stadt. Und ihr Bauch wanderte mit ihr.

In ihren Projekten behandelt Rajkowska unverheilte Wunden der Vergangenheit. Sie greift in den öffentlichen Raum ein an Orten, wo sie soziale, historische oder politische Probleme vermutet. Ähnlich wie mit dem Projekt *Oxygenerator* (2007) in der Warschauer Innenstadt. An der Grenze zum ehemaligen Ghetto fand sie eine kleine Grünfläche, die unter einer dünnen

Schicht Gras Trümmer und Tote verbirgt. Die Fläche war immer vernachlässigt und ungenutzt. Sie strahlte schlechte Energie aus, die nur Männer mit einer Flasche in der Hand ertragen können: ihnen ist sowieso alles egal. Rajkowska baute einen kleinen Tümpel aus dem reiner, Leben spendender Sauerstoff aufstieg. Es brauchte nur noch etwas Gras und Pflanzen, um den Ort zum Leben zu erwecken. Seitdem ist die Fläche ein beliebter Ort für Spaziergänge und Treffen. Doch der Sauerstoff belebte auch die Dämonen der Vergangenheit: Plötzlich erinnerten sich Anwohner daran, was dieser Ort vor Jahren für die Stadt bedeutete und welche Wunden er in sich trägt. Obwohl es bequemer war jahrelang zu schweigen, kam nun das Verdrängte und Unverziehene mit doppelter Kraft an die Oberfläche. Plötzlich musste man darüber reden und es auf den Titelseiten der Zeitungen sehen.

Rajkowska wirkt im öffentlichen Stadtraum. Die Künstlerin sucht soziale Brennpunkte und Gräben, die wie Schuldgefühle daherkommen: Niemand will darüber reden, das Vergessen fällt leichter. Jede Stadt ist für sie wie ein lebendiger Organismus. Sie sucht Orte, die bei jeder Berührung schmerzen: Wie eine Leber, die nach einem opulenten Mahl schmerzt oder ein Knie, das einem keine Ruhe lässt. Denn Städte verheilen zwar – ähnlich wie Körper – aber sie vergessen nie ihre Vergangenheit. Rajkowska hat eine unheimliche Intuition und einen geheimnisvollen siebten Sinn. Wenn sie das gefunden hat, was anderen den Schlaf raubt, zeigt sie sofort mit dem Finger drauf und fragt: „Hier, bitte, seht ihr? Davor habt ihr Angst, das verfolgt euch nachts.“ Man hört sie unbequeme Fragen stellen: „Setzen sie sich doch, hier ist eine Bank. Wollen wir nicht darüber reden? Warum wollt ihr das vergessen?“

Welches Ziel verfolgt sie mit ihren Eingriffen? Die Künstlerin offenbart verborgene gesellschaftliche Prozesse. Ihre künstlerische Praxis beruht auf der Offenlegung gewöhnlicher Existenzen oder belangloser Ereignisse im sozialen Zusammenhang. Sie hat die ungewöhnliche Gabe, private Gesellschaften in öffentliche und politische Ereignisse zu verwandeln.

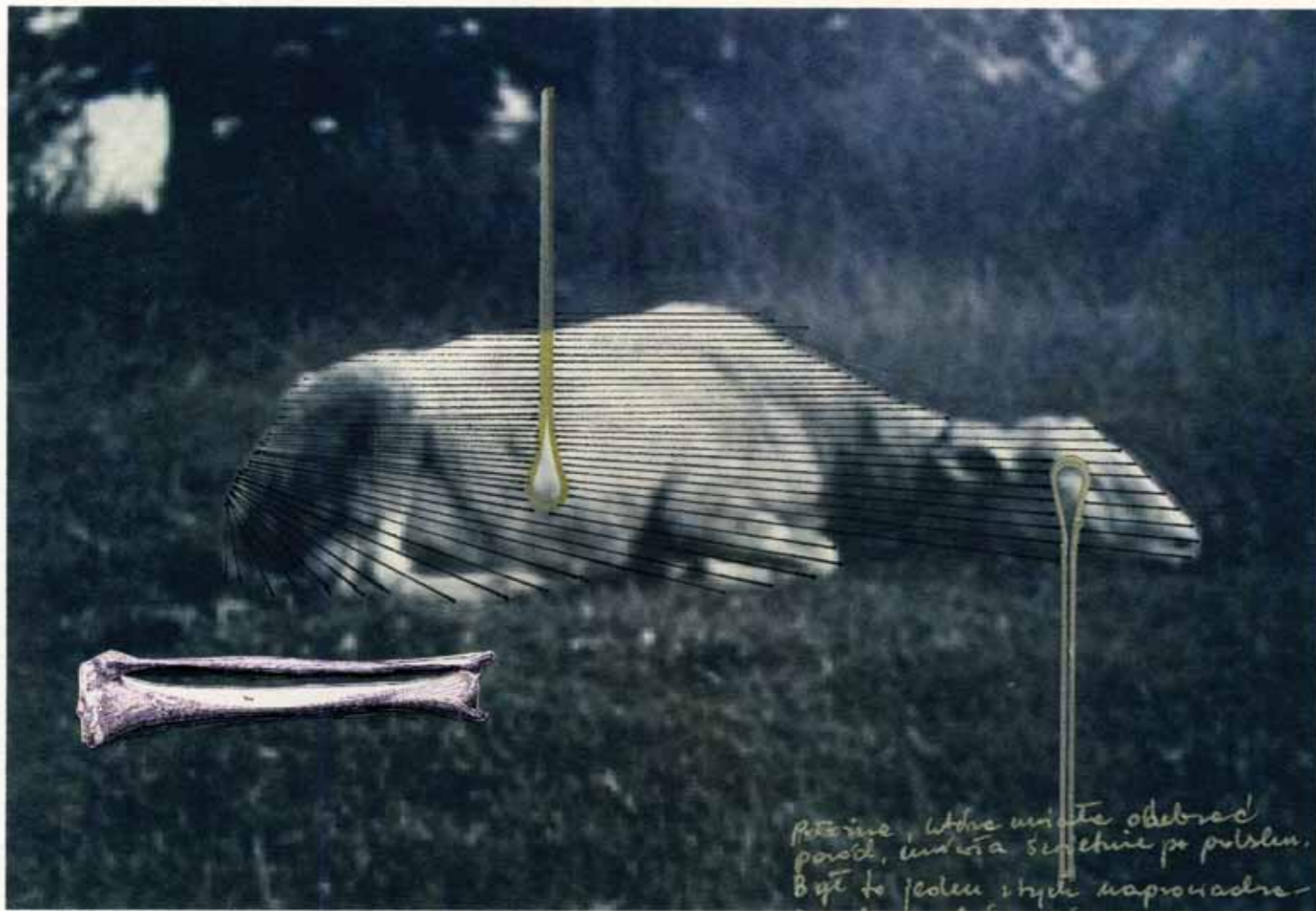
...Und ihr Bauch wanderte mit ihr. Zum Beispiel zum Reichstag (der gehört zum Pflichtprogramm eines jeden Touristen), wo in den Untergeschossen bis heute die Inschriften russischer Soldaten erhalten geblieben sind: „Schau mal! Ach du kannst noch gar nicht lesen. Das macht nichts.“ Sie ging nach Mitte, wo einst die Regierungszentrale des Dritten Reiches lag: „Schau mal Töchterchen: hier ist nichts mehr zu sehen.“ Oder zum Teufelsberg wo kein Baum seine Wurzeln treiben lassen kann, weil dort nur Trümmer statt Erde sind: „Siehst du Töchterchen?“ Sie wollte auch die Wärme der Erde spüren. Im Wald grub sie ein Loch und schlief darin ein: „Wie still es hier ist.“ Am Teufelssee spürte sie das Bedürfnis im Sumpf einzutauchen. Sie wollte das dumpfe Gluckern des trüben Wassers spüren: „Viele Monate später, als du schon auf der Welt warst, versuchte ich die Gründe zu verstehen, warum ich plötzlich ins Wasser eingetaucht bin. Ich erinnerte mich an die Geschichte von der Flucht meiner Großmutter und meines Großvaters vom Transport nach Auschwitz. Bei Krzeszowice versteckten sie sich im Sumpf und verbrachten dort zwei Tage.“ Die Geschichtsstunden dauerten mehrere Monate.

Es war klar, dass die Künstlerin der Stadt ein neues Leben schenken kann. Ein Kind. Schließlich gibt es nichts deutlicheres, als ein Gegenstück zur Geschichte. Sie beschloss, ihr Kind in Berlin zur Welt zu bringen und ihr den Namen Rosa zu geben. Der Name geht auf zwei Frauen zurück: Die Urgroßmutter der Künstlerin – Rosa Stern und die aus Zamość stammende Rosa Luxemburg – eine polnische Revolutionärin, die den Großteil ihres Lebens in Deutschland verbrachte und hier ermordet wurde: „Schau mal Töchterchen: das ist der Landwehrkanal, hier wurde ihr Körper ins Wasser geworfen.“

So beschließt eine in London und Warschau lebende Künstlerin ihr Kind für immer mit Berlin zu verbinden. Die emotionalen und verwaltungstechnischen Folgen dieser Entscheidung wird ihre Tochter bis zum Ende ihres Lebens zu spüren bekommen: Von nun an wird Rosa in der Rubrik Geburtsort

immer „Berlin“ schreiben. Die Stadt und ihre Geschichte werden für immer Teil ihres Lebens sein. Parallel zur „Geschichtsstunde“ fertigt Rajkowska eine Serie von über hundert Zeichnungen und Collagen an. Es ist eine Art Brief an Rosa mit sehr intimen Geständnissen, die sie erst lesen können wird, wenn sie erwachsen ist. Darin schreibt sie: „Du solltest ein Geschenk an Berlin sein, die Stadt, in der oft Vernichtung, zumindest für meine Familie, ihren Anfang nahm. Das Geschenk sollte alles verzaubern.“

Kurz nachdem Rosa zur Welt kam gingen beide in den Tiergarten. Es war warm – viele Schulausflüge und zahlreiche japanische Touristen mit Fotoapparaten. Auf dem Rasen vor dem Bundestag breitete Rajkowska eine Decke aus, stellte den Kinderwagen ab und spannte einige gepunktete Sonnenschirme auf. Sie holte einen Spaten hervor und begann gemeinsam mit dem Vater des Kindes ein kleines Loch zu graben, in der Größe etwa, wie man es im Garten für Pflanzen gräbt. Im Verborgenen holte sie den Mutterkuchen heraus, den sie aus dem Krankenhaus mitgebracht hatte. Sie legte ihn in das Loch und vergrub ihn. Einige Monate später wuchs an dieser Stelle ein großer saftiger Grasbüschel. „Siehst du Töchterchen: das schöne Grün? Das ist die Farbe der Heilung, der Hoffnung und der Freiheit.“



*Peterine, która wzięta ohebrać  
 porość, ulecia sęchnie pę pęlsien.  
 Był to jeoleu i hyci naprouadre  
 i hyci wzięta, która wzięta  
 w potworną decyzt.*



*The midwife who was to deliver  
 the baby spoke perfect Polish. It was a  
 guiding sign, which seemed to confirm  
 the decision.*

*I also decided to deal with the devil,  
 who treacherously tricked a Slavic  
 tribe of Wends by installing his own  
 image in place of their idol, which  
 they secretly worshipped by night. So  
 the Bishop of Brandenburg murdered  
 them all and the devil himself was  
 exorcised. As this happened there  
 was a terrible storm. The earth parted,  
 swallowed the image and the chasm  
 filled with water. This is how the Teufel-  
 see came to be.*

*Gleimtunnel, the old railway bridge,  
 where East and West Berlin met...*



## ***Final Fantasies***

### ***Final Fantasies***

[Joanna Rajkowska]

There is an important question for everyone whose life is about to end: “How would you like to die?” This question embraces a condition of the body, a location and a presence/absence of other people. People in hospices are not always given the chance to die as they wish. Despite the very best efforts, very often there is no “machinery”, no logistics and no skills to provide them with the desirable surroundings of death. Very often though, it could happen—via art and artists. I would like to work with people who are about to die, trying to create an environment, which they imagine as ideal for their death. I suppose the work might range from traveling to the places well-remembered by the dying people in order to film the locations, through making it possible to die in water, in a forest or in a particular town in Germany, to the painting of a designated room in a particular colour.

Social energy cumulating in activities of art institutions and galleries, flowing through the non-profit or artist-run organizations is addressed, naturally, to the living. Often directed by the inner mechanisms of the art market, it produces a hectic activity, self-centred reflections and an excessive number of artefacts. The sick and the dying are separated from the main stream of life due to their disease, weakness and a psychological barrier. We don't know how to behave knowing that the person we face will die within

a certain time and knowing that she/he knows it as well. There is no social script for such a situation. So the exclusion is double—caused by the natural need of daily, intensive care and by society's fear of death that these people inevitably represent.

The basic aim of the community and therefore society, however, is to take care of those, who are invisible. This is where politics comes down to its major and irreducible duty. Still, the dividing lines separate the sick and disabled bodies from the healthy population. So goes the mental segregation. So goes art and artists.

The project *Final Fantasies* proposes, on one hand, focusing artists on this invisible part of the society, on the other, an inclusion of the sick and dying into the spectrum of the audience. And this is the best audience indeed, as huge areas of life, in the face of an upcoming end seem to lose their value. What remains is a need to embrace and to express the most important matters. Art that floods the galleries and museums can, with careful and intelligent insight, serve as a passage and existential instrument for the last or at least a difficult chapter of life.



## Final Fantasies

[Joanna Rajkowska]

Jeder Mensch, dessen Leben zur Ende geht, stellt sich eine wichtige Frage: „Wie will ich sterben?“ Diese Frage umfasst sowohl den Zustand des Körpers als auch die An- oder Abwesenheit anderer Menschen und deren Position im Leben des Sterbenden. Ein Hospiz ermöglicht es den Sterbenden nicht immer so zu sterben, wie sie es wünschen. Trotz vieler Bemühungen fehlen häufig „Maschinerie“, Logistik und Fähigkeiten den Todkranken das wünschenswerte Umfeld zu bieten. An vielen Stellen könnten hier Kunst und Künstler/innen eingreifen und den Sterbenden zur Seite stehen. In Rahmen meines Projektes *Final Fantasies* möchte ich mit Leuten zusammen arbeiten, deren Tod kurz bevorsteht. Ich möchte versuchen, das in ihrer Vorstellung ideale Sterbeumfeld zu schaffen. Von einer Reise an mit Erinnerungen verknüpfte Orte und deren Aufnahme auf Film über das Ermöglichen des Sterbens im Wasser, in einem Wald oder in einer bestimmten Stadt in Deutschland, bis hin zum Streichen der Wände des Raumes, in dem das Leben zu Ende gehen wird in einer bestimmten Farbe, kann diese Arbeit verschiedene Handlungen und Vorgehen umfassen.

Die soziale Energie, die in den Aktivitäten von Kunstinstitutionen und Galerien steckt und durch non-profit oder von Künstlern selbst verwaltete Organisationen fließt, richtet sich natürlich an die Lebenden. Oft von internen Mechanismen des Kunstmarktes gesteuert, wird eine hektische Aktivität, egozentrische Reflektionen sowie eine übermäßige Menge von Artefakten produziert. Menschen, die krank sind oder im Sterben liegen, werden von dem Mainstream des Lebens durch ihre Erkrankung, Schwäche und eine psychologische Barriere isoliert. Wir wissen nicht, wie wir uns verhalten sollen, wenn wir – in dem Wissen, dass ihr/ihm diese Tatsache ebenfalls

bewusst ist – einer Person begegnen, die bald sterben wird. Es gibt kein gesellschaftliches Verhaltensmuster für eine solche Situation. Wir haben es hier also mit einer doppelten Ausschließung zu tun – ausgelöst einerseits durch den natürlichen täglichen Bedarf an Intensivpflege und andererseits durch die gesellschaftlich geprägte Angst vor dem Tod, die sterbende Menschen unweigerlich repräsentieren.

Das Hauptziel einer Gemeinschaft und dadurch auch der Gesellschaft ist es, sich um die zu kümmern, die nicht auf den ersten Blick sichtbar sind. Dies ist die unabdingbare Hauptpflicht der Politik. Nicht desto trotz, die Trennungslinien isolieren die Kranken und Behinderten von der gesunden Gesellschaft. So funktioniert die mentale Segregation. So funktionieren Kunst und Künstler.

Das Projekt *Final Fantasies* (Letzte Fantasien) beabsichtigt einerseits eine Fokussierung von Künstlern und Künstlerinnen auf diesen unsichtbaren Teil der Gesellschaft und andererseits eine Wiederaufnahme der Kranken und Sterbenden in die Reihen des Publikums. Denn sie stellen wohl das beste Publikum dar, da große Bereiche des Lebens in Anbetracht des nahenden Todes ihre Bedeutung zu verlieren scheinen. Was bleibt, ist das Bedürfnis, nur das Wichtigste wahrzunehmen und zum Ausdruck zu bringen. Galerien und Museen überflutende Kunst kann, mit vorsichtigem und intelligentem Verständnis, zu einem Übergang und existentiellen Instrument für das letzte, oder zumindest ein schwieriges, Kapitel des Lebens werden.

Drawings: Sarah McCrory and Adam Brocki



## Biography

**Joanna Rajkowska** was born in 1968 in Bydgoszcz (Poland). She is the creator of public projects, objects, films, installations and ephemeral actions and interventions carried out within city spaces. She currently lives and works in London and Berlin. She studied painting at the Academy of Fine Arts in Krakow from 1988 to 1993, in the workshop of professor Jerzy Nowosielski, while simultaneously studying art history at the Jagiellonian University from 1987 to 1992. In 2007 she received the highly prestigious Paszport Polityki Award (Polityka Passport), which is granted by the *Polityka* weekly, for her 'unique projects carried out in public spaces, and for reaching out a hand to people as they wander around the city', as well as the Grand Prize of the Foundation of Polish Culture for her work as a whole.

Rajkowska's earlier projects resulted from her interest in physicality, illness and helplessness in the face of the decay of the body, memory and the atrophy of history. In the public actions that she carried out in New York in the early 1990s, *Let Me Wash Your Hands* and *No Sign of Dying Soon*, Rajkowska sterilises and caresses the hands of visitors to the gallery, and orders a group of her friends to disinfect a pile of bones.

Joanna Rajkowska's most famous projects, *Greetings from Jerusalem Avenue* (2002) and *Oxygenator* (2007), took the form of public art created in the urban space of Warsaw. In both cases, objects 'grafted' onto the urban tissue (in the first project something very foreign to the Polish landscape, a palm tree, and in the second, a pond over which hovered an ozone mist), became a pretext for building new social rituals—an attempt to exclude language from interpersonal communication and to direct attention to the body and its place/position in urban space. The body and its desires were meant to generate a new way of experiencing and remembering, and a kind of new beginning of history—in the words of the artist: 'a moment of resetting history'.



*Let Me Wash Your Hands*, 1994, video



The artist continually addresses issues concerning ideological tension, aggression towards outsiders, and the difficulties involved in assimilation. These are inherent in such projects as *The Uhist Refugee Asylum*, (2008)—an imaginary home for refugees set up in the small village of Uhist, in Saxony—as well as *Cruising Around War Island*, (2004)—a boat trip for the residents of Belgrade, serving as an attempt to temporarily erase memories of the Balkan wars. Rajkowska directed her projects at groups of boys from a refugee camp in Jenin, in the Palestinian West Bank (leading workshops with them on narrating their trauma).



Rajkowska also designs places which people should abandon and give back to nature (a series of utopian public projects—*Ravine* (2009) for the Museum of Contemporary Art in Warsaw, *Sumpfstadt* (2012) for Berlin and *Habitat* for the former Schindler factory in Krakow). Her field of interest also includes language and its materiality, which, like the human body, develops, degenerates, becomes diseased and, finally, disappears. The project *Benjamin in Konya*, which she created in 2009–2010, led to reflection on the linguistic revolution in Turkey and its consequences (Rajkowska commissioned a translation of Walter Benjamin's text *The Task of the Translator* (1923) into Ottoman Turkish, a language which is now extinct).

Rajkowska's projects usually involve a specific place that is significant historically or ideologically, marked by a lack of identity, trauma or displacement. Her artistic activity consists in an attempt to trust intuitive, almost physical responses to such places. In her opinion, only human presence is capable of facing history, pathology and displacement. She creates spaces which a person experiences primarily alone, alongside another person, in harmony with his/her own body, without the need of verbal communication.

*Greetings From Jerusalem Avenue*, 2002, public project  
photo above: Joanna Rajkowska; photo below: Konrad Pustota

**Joanna Rajkowska** wurde 1968 in Bydgoszcz geboren. Sie hat zahlreiche Projekte im öffentlichen Raum, Objekte, Filme, Installationen, vergängliche Aktionen und Situationen im Stadtraum umgesetzt. Derzeit lebt und arbeitet die Künstlerin in Berlin und London. Sie studierte Malerei bei Professor Jerzy Nowosielski an der Kunstakademie in Krakau (1988–93) und parallel dazu Kunstgeschichte an der Jagiellonen-Universität (1987–92). Die Künstlerin wurde 2007 mit dem in Polen renommierten Preis der Zeitschrift *Polityka – Paszport Polityki* – für „ungewöhnliche Projekte im öffentlichen Raum und für ihr Zugehen auf den durch die Stadt irrenden Menschen“ ausgezeichnet. Für ihr Lebenswerk erhielt sie den Großen Preis der Polnischen Kulturstiftung.

Rajkowskas frühere Projekte sind auf ihr Interesse an Körperlichkeit, an Krankheiten oder an Hilflosigkeit angesichts des körperlichen Zerfalls, der Erinnerung und der historischen Atrophie zurückzuführen. In ihren New Yorker Aktionen *Let Me Wash Your Hands* (1994) und *No Sign of Dying Soon* (1995) aus der ersten Hälfte der 1990er Jahre sterilisiert und liebkost die Künstlerin die Hände der Galeriebesucher und lässt eine Gruppe ihrer Freunde Knochenberge desinfizieren.

Zu Rajkowskas bekanntesten Projekten gehören *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskiej* (Grüße von der Jerusalemer Allee, 2002) und *Dotleniacz* (Oxygenator, 2007) die als soziale Plastiken im öffentlichen Raum Warschaus weiter bestehen. In beiden Fällen hat sie im urbanen Raum Objekte implantiert (im ersten Fall war es eine für die polnische Landschaft untypische Palme, im zweiten Fall ein Tümpel, über dem sich ein Ozon-Nebel erhob) und gab so neuen sozialen Ritualen einen Anstoß, versuchte die Sprache aus der zwischenmenschlichen Kommunikation zu tilgen und die Aufmerksamkeit auf den Körper und seinen Platz im öffentlichen Raum zu lenken. Der Körper und sein Verlangen sollten der Generator für eine neue Art der Wahrnehmung und Erinnerung sein, eine Art Neubeginn der Geschichte, mit ihren Worten: „Der Nullpunkt der Geschichte“.



*Oxygenator*, 2007, public project; photo: Konrad Pustota



Die Künstlerin befasst sich mit der Problematik ideologischer Spannungen, mit Aggression gegen Fremde und Anpassungsschwierigkeiten. Beispielhaft dafür sind Projekte wie *Azyl dla uchodźców w Uhyst* (Flüchtlingsasyl in Uhyst, 2008) – ein fiktives Flüchtlingsheim in einem kleinen Dorf in Sachsen oder *Przejażdżka wokół Wyspy Wojny* (Flussfahrt an der Insel des Krieges, 2004) – eine Schifffahrt für die Bewohner von Belgrad als Versuch die Erinnerungen an die Balkankriege temporär zu tilgen. Rajkowska richtete ihre Projekte unter anderem an eine Gruppe von Jungen in einem Flüchtlingslager in Dschenin im Westjordanland.



Die Künstlerin entwirft Orte, die die Menschen verlassen und den Kräften der Natur überlassen sollten (eine Reihe utopischer öffentlicher Projekte – eine Schlucht für das Museum für Moderne Kunst in Warschau, eine Sumpfstadt für Berlin, das Habitat für die ehemalige Schindler-Fabrik in Krakau).

Ihr Interesse gilt ebenfalls der Sprache und ihren physikalischen Eigenschaften. Sie entwickelt sich ähnlich dem menschlichen Körper: wuchert, erkrankt und verkümmert schließlich. Das Projekt *Benjamin in Konya*, an dem sie in den Jahren 2009–2010 arbeitete, führte zu Gedanken über die Sprachrevolution und ihre Folgen in der Türkei (Rajkowska gab eine Übersetzung des Textes *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) von Walter Benjamin in die nicht mehr lebendige türkisch-osmanische Sprache in Auftrag).



Rajkowskas Projekte beruhen in der Regel auf der Arbeit an einem bestimmten Ort, der historisch oder ideologisch vorbelastet ist, keine Identität hat oder mit Traumata und Verdrängung in Verbindung gebracht werden kann. Ihrer künstlerische Praxis bietet intuitive, fast körperliche Gegenstücke zu diesen Orten. Ihrer Meinung nach ist einzig die menschliche Präsenz in der Lage der Geschichte, der Pathologie und der Verdrängung die Stirn zu bieten. Sie entwirft Orte, an denen der Mensch meistens allein mit sich selbst, neben einem anderen Menschen in Harmonie mit seinem Körper und ohne Notwendigkeit verbaler Kommunikation weilt.

*The Uhyst Refugee Asylum*, 2008; photo: Marek Szczepański

This catalogue is published on occasion of the following exhibitions / Dieser Katalog erscheint anlässlich der folgenden Ausstellungen:

**Sumpfstadt**  
Polish Institute in Berlin

Polish Institute, Burgstraße 27, 10178 Berlin  
April 19 – August 31, 2012

**Born in Berlin – A Letter to Rosa**  
ŻAK | BRANICKA

Lindenstr 35, 10969 Berlin  
April 28 – June 16, 2012



Burgstr. 27, 10178 Berlin | +49 30 24 75 81 0 | [www.polnischekultur.de](http://www.polnischekultur.de) | [berlin@instytutpolski.org](mailto:berlin@instytutpolski.org)

**ŻAK | BRANICKA**

Lindenstr. 35, 10969 Berlin | +49 30 61107375 | [www.zak-branicka.com](http://www.zak-branicka.com) | [mail@zak-branicka.com](mailto:mail@zak-branicka.com)

Credits:

All images *Sumpfstadt*:  
© J. Rajkowska, Courtesy ŻAK | BRANICKA  
Commissioned by Polnisches Institut Berlin

All images *Born in Berlin*:  
© J. Rajkowska, Courtesy ŻAK | BRANICKA  
Coproduced with the support of the 7th Berlin Biennale of Contemporary Art and ŻAK BRANICKA FOUNDATION


All images *Born in Berlin – A Letter to Rosa*:  
© J. Rajkowska, Courtesy ŻAK | BRANICKA

*Let Me Wash Your Hands / Greetings from Jerusalem Avenue / Oxygenator / The Uhyst Refugee Asylum*:  
© J. Rajkowska, Courtesy ŻAK | BRANICKA



In cooperation with 7th Berlin Biennale for Contemporary Art | Kindly supported by the Foundation for German-Polish Cooperation and the Rosa Luxemburg Foundation



A black and white photograph showing a person's fist clenched on a dark metal balcony railing. The railing is in the foreground, and through it, a vast cityscape is visible under a bright sky. The city features a dense grid of buildings with various roof colors. The overall mood is one of solidarity and urban observation.

Tępoje wstaniei reciduwiste ~~przebieg~~ małe piósełki przosity  
wzmupłkiem mandueto. Równieri miasta Berlin.