

Raimar Stange

Zur Innenseite der Aussenseite(r)
4 Fragmente

On the Inside of the Outside(r)
4 Fragments

Prolog — Demonstrationen werden in aller Regel von politischen »Bewegungen« organisiert, die sich dadurch auszeichnen, dass sie nicht-institutionellen Kontexten entspringen. Zu den Grundrechten demokratischer Staaten gehört das Versammlungs- und Demonstrationsrecht solcher Gruppierungen. So sind Demonstrationen in diesen Systemen durch einen hybriden Status charakterisiert, bewegen sie sich doch einerseits innerhalb des gesetzlichen Rahmens, gewissermaßen auf der »Innenseite« dieser Gesellschaften. Gleichzeitig aber besitzen Demonstrationen nicht so etwas wie ein »abgesichertes Mandat« und ihre tatsächliche Wirkung auf politische Entscheidungen unterliegt keinem klaren Proporz. In diktatorisch regierten Gesellschaften verliert die Demonstration ihren hybriden Status, sie definiert sich dort eindeutig als das kämpferisch-freiheitlich Andere, als die aufbegehrende Außenseite. So oder so sind Demonstrationen ein wichtiger Teil des sozialen Lebens, der als Ausnahmeregel immer dann und immer öfter Anwendung findet, wenn herrschende politische Organe den (sozialen) Ansprüchen der Menschen nicht (mehr) gerecht werden.¹ Als Rand- oder Ausnahmerecheinung kann man Demonstrationen als eine Art »Außenseiter« im politischen Leben bezeichnen.

1. — AußenseiterInnen stehen immer wieder im kritischen Fokus der künstlerischen Arbeit von Heidrun Holzfeind, in ganz unterschiedlicher Weise. So zum Beispiel in dem Video »Demo Derby« (2001), in dem die gleichsam als asozial zu bezeichnenden Crash-Autorenrennen aus den USA porträtiert werden, die nichts anderes zum Ziel haben als Wagen zu Schrott zu fahren. In »The Romanians« (2002) steht die Geschichte eines 1990 vor dem Ceaușescu-Regime nach Österreich geflohenen Mannes und seiner Frau im Mittelpunkt des filmischen Geschehens, in »The Mystery Of God Revealed« (2004) ein 63-jähriger Sänger, Schauspieler und Schriftsteller und seine drei Jahre währende Odyssee durch diverse Obdachlosenheime und andere Sozialeinrichtungen. Die Videoprojektion »Exposed« (2005) stellt die Innenwelt einer 35-jährigen Tänzerin aus den USA vor, die an Chemieintoleranz leidet, aufgrund dieser chronischen Krankheit allergisch auf ihre Umwelt reagiert und daher gezwungen ist »außerhalb der Normen der Gesellschaft zu leben« (Heidrun Holzfeind). In 18 Videos der Arbeit »Mexico 68« (2007) werden ProtagonistInnen der 1968er Studentenbewegung in Mexiko interviewt, in »Colonnade Park« (2011) schließlich spricht die Künstlerin mit BewohnerInnen der titelgebenden Apartment-Anlage in Newark, die in diesen – für Amerika typischen – videoüberwachten und von Sicherheitsangestellten kontrollierten Wohnblöcken isoliert von ihrer Umgebung zu leben scheinen. So verschieden die Lebensgeschichten der hier vorgestellten (vermeintlichen) Außenseiter auch sind, gemeinsam ist ihnen, dass signifikante Probleme der Gesellschaft, in der ihr Leben stattfindet, in ihren Geschichten ablesbar werden. Die destruktiv-rücksichtslosen Aktionen der demolierenden Rennfahrer in »Demo Derby« etwa werden in dem Video, das mit der US-amerikanischen Nationalhymne – interpretiert von Jimi Hendrix – beginnt, dann auch treffend von einem Stadionsprecher mit den Worten »This is what America is all about« kommentiert. Aber nicht nur das: Die Essenz des unser aller Lebensraum gnadenlos zerstörenden Automobils steht in dem lapidar gefilmten und kommentarlos präsentierten Film zur ästhetischen Disposition. Yael

Translation from German: Aileen Derieg

Prologue — Demonstrations are generally organised by political "movements", which are distinguished by arising from non-institutional contexts. The right of assembly and demonstration of these kinds of groups is among the basic rights of democratic states. That means that demonstrations in these systems are characterised by a hybrid status, as they move on the one hand within the legal framework, on the "inside" of these societies, in a sense. At the same time, however, demonstrations do not have something like an "assured mandate", and their actual impact on political decisions is not subject to clear proportional representation. In dictatorial governed



Mexico 68, 2007. Video interviews. Installation: Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2007/2008.

CU (Mexico City, August 2006), 2007. Synchronisierte Diainstallation / synchronised slide installation: Manifesta 7, Rovereto 2008.

societies, the demonstration loses its hybrid status; there it is unambiguously defined as the militantly independent other, as the uprising outside. Either way, demonstrations are an important part of social life, which is always and increasingly often found as the rule of exception, when dominant political organs do not (or no longer) meet the (social) demands of the people.¹ As marginal or excep-



July 30, 1968. Assembly at the National University (UNAM), Mexico, organised by Rector Javier Barros Sierra. CESU archive. Courtesy: Comité 68.

Heidrun Holzfeind, aus der 26-teiligen Serie /
from the 26-part series: Mexico 68, 2007. Digital-prints.

36

tional manifestations, demonstrations can be called a kind of “outsider” in political life.

1. — Heidrun Holzfeind’s artistic work critically focuses again and again on outsiders in very different ways. The video “Demo Derby” (2001), for instance, portrays crash car races from the USA that could be called asocial, which have no other goal than to demolish cars. “The Romanians” (2002) centres around the story of a man and his wife who fled from the Ceaușescu regime to Austria in 1990; “The Mystery of God Revealed” (2004) follows a 63-year-old singer, actor and author on his three-year odyssey through various homeless shelters and other social welfare facilities. The video projection “Exposed” (2005) presents the inner world of a 35-year-old dancer from the USA, who suffers from chemical intolerance, reacts allergically to her environment because of this chronic illness, and is therefore forced “to live outside the norms of society” (Heidrun Holzfeind). In eighteen videos of the work “Mexico 68” (2007), protagonists of the 1968 students movement in Mexico are interviewed; in “Colonnade Park” (2011), finally, the artists speaks with residents of the apartment complex so named in Newark, who seem to live isolated from their surroundings in this—typically American—apartment complex under video surveillance and guarded by security forces. As different as the life stories are of the (presumed) outsiders presented here, what they have in common is that significant problems of the society, in which their lives take place can be read from their stories. The carelessly destructive actions of the demolition drivers in “Demo Derby”, for instance, are commented on by a stadium speaker with the words, “This is what America is all about”, in the video that begins with the US American national anthem—interpreted by Jimi Hendrix. Yet it is not only that: the essence of the automobile mercilessly destroying the life habitat of us all is made available for aesthetic disposition in the tersely shot film presented without commentary. Indeed, Yael Bartana shows something comparable in her video “King of the Hill” (2003): young men drive their Jeeps on a hilly beach near Tel Aviv in reckless manoeuvres, engaging in horse-power “cockfights” among themselves. The will to aggression and competition (battles) stands for the destructive potential of the Jeeps and their drivers here as well as for the self-confidence of not only Israeli machos.

2. — Roberto Bolaño’s novel *The Savage Detectives* (1998) tells the story of the two literati Ulises Lima and Arturo Belano. The second part of the book is conceived as a sequence of first-person nar-



Demonstration, probably August 5, 1968. Archive Tonatiuh García. Courtesy: Comité 68.

Bartana übrigens zeigte in ihrem Video »King of the Hill« (2003) Vergleichbares: Junge Männer fahren da mit ihren Jeeps auf einem hügeligen Strand bei Tel Aviv waghalsige Manöver und führen PS-betonte »Hahnenkämpfe« untereinander aus. Der Wille zu Aggression und zum (Wett-)Kampf steht hier ebenso für das destruktive Potenzial der Jeeps und ihrer Fahrer wie für das Selbstbewusstsein nicht nur israelischer Machos.

2. — Roberto Bolaños Roman *Die wilden Detektive* (1998) erzählt die Geschichte der beiden Literaten Ulises Lima und Arturo Belano. Der zweite Teil des Buches ist konzipiert als Reihung von Ich-Erzählungen, im 6. Abschnitt etwa erzählt Auxilio Lacouture wie sie 1968 die Niederschlagung der mexikanischen Studentenbewegung, genauer: den brutalen Einmarsch des Militärs auf das Universitätsgelände in Mexiko City überlebte, indem sie sich tagelang in einer Damentoilette der Fakultät für Literatur und Philosophie versteckte.² Auch in Heidrun Holzfeinds 18 unterschiedlich langen Videos, zusammengefasst zu »Mexico 68«, wird die Geschichte der Studentenbewegung in Mexiko thematisiert, ihr Verlauf, ihre gerade für den universitären Kontext wichtige sozial-politische Wirkungsgeschichte bis heute, aber auch die mit dieser Geschichte verbundenen individuellen Schicksale. Im Gegensatz zu Bolaños Erzählungen aber sind diese hier nicht fiktiver Natur, sondern erheben im Sinne der Oral History den Anspruch auf Tatsachenberichte. Von der Rolle der Frauen, die meist noch im Hintergrund agierten, ist da in den Gesprächen, die von 2005 – 2007 in Mexiko mit Heidrun Holzfeind vor laufender Kamera geführt wurden, die Rede, von der Komplizenschaft mit der Arbeiterklasse und immer wieder von den Inhaftierungen verschiedener Beteiligter.

Trotzdem ist »Mexico 68« mit seinen frontal gefilmten »Talking Heads« keine rein dokumentarische Arbeit: Mit ihren zum Teil sehr privaten und emotionalen Momenten sowie mit ihren unkommentierten und inhaltlich lediglich durch stichwortartige Inserts – wie zum Beispiel »Die Rolle der Frauen« – strukturierten Filmabschnitten stellt sie ein Hybrid dar, dessen politische Überzeugungskraft und ästhetische Qualität aus der Mischung von bloßer Wiedergabe und deren vermeintlicher Nichtkomposition besteht.

Ein Archiv, bestehend aus 26 Schwarzweiß-Fotografien, die vor allem die Demonstrationen zeigen und den Ablauf der Ereignisse dokumentieren, komplettiert die Arbeit »Mexico 68«. Zwei weitere flankieren diese umfangreiche Arbeit von Fall zu Fall: die Dia-Installation »CU (Mexico City, August 2006)« (2007) und sechs Zeichnungen mit dem Titel »Their Truth Is Not Ours« (2007).



August 28, 1968. The army confronting students and bureaucrats on the Zócalo. Fondo Manuel Gutiérrez Paredes. Archive IIESU-UNAM, Mexico. Courtesy: Comité 68.



September 24, 1968. The army invades the Zacatenco campus of the Polytechnic Institute. Fondo Manuel Gutiérrez Paredes, Archive ISSUE-UNAM, Mexico. Courtesy: Comité 68.

Erstere Arbeit besteht aus 120 Dias, die den (architektonischen) Zustand des Universitätscampus im Jahre 2006 wiedergeben. Diese Arbeit ist wie »Mexico 68« auch als Buch erschienen.³ In den Zeichnungen »Their Truth Is Not Ours« – der Titel, übrigens ein Zitat des russischen Revolutionärs und Schriftstellers Victor Serge, verweist auf das Andere, auf die Ausgeschlossenen, auf das Außenseitertum – setzt die Künstlerin Motive der linken Rhetorik zeichnerisch um. So bekommt etwa der Kampf mit der Justiz um »ihre« und »unsere« Wahrheit ein Gesicht in Form eines die Keule schwingenden Monstrums.

3. — Spätestens seit Marcel Duchamp ist in der künstlerischen Produktion eine Verschiebung von einem vormals manifesten Werk hin zum offenen Prozess, zur Betonung der Aktivität und Haltung der KünstlerInnen festzustellen. Letztgenannter Moment ist auch für Heidrun Holzfeinds Arbeit von Bedeutung, ist da doch, wie bereits oben formuliert, ein ausgeprägter Hang zur Beschäftigung mit gesellschaftlichen »Randgruppen« auszumachen: Diese künstlerische Haltung kann durchaus als ein kritisches Anknüpfen an die ästhetischen Identitätspolitik der 1990er Jahre begriffen werden – auch deswegen, weil Fragen der Identität besonders dann wichtig werden, wenn man sich außerhalb des Rahmens vorgesetzter gesellschaftlicher Normen (und Gesetze) bewegt. Entscheidend dabei aber ist, dass der unpolitische Gestus der Identitätspolitik der 1990er, der gerade für die Cultural Studies prägend war, von der Künstlerin zurückgenommen wird zu Gunsten eines dezidiert politischen Denkens. Nicht zuletzt Zygmunt Bauman war es, der den Differenzmaschinen der Cultural Studies vorgeworfen hat, das Problem der Anerkennung von Identitäten nicht mit der Forderung nach sozialer Gleichheit gekoppelt zu haben. Zygmunt Bauman besteht dagegen vehement darauf, dass »Verteilungsgerechtigkeit« ein wesentliches Moment ist, das erst eine wirkliche Anerkennung und Lebbarkeit von Identität und Menschenrecht ermöglicht.⁴ Heidrun Holzfeind setzt an diesem Punkt an, etwa wenn sie in »The Romanians« die wirtschaftliche Situation, die Arbeits- und Lebensbedingungen des nach Österreich immigrierten rumänischen Paares in das Zentrum ihres filmischen Porträts stellt. Als Schweißerin bzw. Schlosser verdienen sie hier zufrieden ihr Geld, desillusioniert vom Ceausescu-Regime sind sie so in Österreich heimisch geworden, auch wenn sie hier immer noch fühlen, »dass die Menschen vielleicht gegen uns sind«.

37

ratives; in the sixth section, for instance, Auxilio Lacouture tells about surviving the crushing of the Mexican student movement in 1968, or more precisely the brutal invasion of the military into the university grounds in Mexico City, by hiding for days in a ladies' restroom at the Faculty for Literature and Philosophy.² Heidrun Holzfeind's eighteen differently long videos, conjoined into "Mexico 68", also deal with the story of the student movement in Mexico, its development, the history of its socio-political impact up to the present, which is important especially for the university context, but also the individual fates connected with this history. Unlike Bolaño's stories, though, these are not of a fictive nature, but rather claim in the sense of oral history to be factual reports. In the conversations that were conducted between 2005 and 2007 with Heidrun Holzfeind in Mexico in front of a camera, there is talk of the role of women, who mostly operated in the background, of complicity with the working class, and again and again of the imprisonment of various participants.

Nevertheless, "Mexico 68" with its "talking heads" filmed frontal is not a purely documentary work. Its sometimes very private and emotional moments and the uncommented film segments structured only through keyword inserts – such as "The Role of Women", for example – make it a hybrid work; its political power of persuasion and aesthetic quality consist of the combination of just representing and being presumably not composed.

An archive consisting of twenty-six black and white photographs primarily showing the demonstrations and documenting the course of events complete the work "Mexico 68". This extensive work is occasionally flanked by two further works: the slide installation "CU (Mexico City, August 2006)" (2007) and six drawings with the title "Their Truth Is Not Ours" (2007). The former consists of 120 slides depicting the (architectural) state of the university campus in 2006. Like "Mexico 68", this work has also been published as a book.³ In the drawings "Their Truth Is Not Ours" – the title of which is a quotation from the Russian revolutionary and author Victor Serge, referring to the Other, the excluded, being an outsider – the artist transposes motifs of leftist rhetoric into drawings. The battle with the law, for instance, over "their" truth and "ours" is given a face in the form of a club-swinging monster.

3. — Since Marcel Duchamp at the latest, a shift has been noticeable in artistic production from a previously manifest work towards an open process, towards an emphasis on the activity and stance of the artists. The latter moment is also significant for Heidrun Holz-



Heidrun Holzfeind, aus der Serie / from the series:
CU (Mexico City, August 2006), 2007.
Synchronisierte Diainstallation / synchronised slide installation.
Maße variabel / dimensions variable.



Heidrun Holzfeind, aus der Serie / from the series:
 CU (Mexico City, August 2006), 2007.
 Synchronisierte Diainstallation / synchronised slide installation.
 Maße variabel / dimensions variable.



Heidrun Holzfeind, aus der Serie / from the series:
Friday Market (Cairo), 2008. C-print, 70 cm × 100 cm.





feind's work, since it evinces, as formulated above, a striking tendency to deal with "marginal groups" of society. This artistic stance can certainly be taken as critically tying into the aesthetic identity politics of the 1990s — also because issues of identity are especially important when moving outside the framework of given social norms (and laws). What is decisive here, though, is that the apolitical gesture of the identity politics of the 1990s, which was particularly characteristic of cultural studies, is removed by the artist in favour of a decidedly political thinking. It was, not least of all, Zygmunt Bauman who objected that the difference machine of cultural studies did not couple the problem of the recognition of identities with the demand for social equality. In contrast to this, Zygmunt Bauman vehemently insists that "distributive justice" is an essential moment that first enables a real recognition and the human right to well-being and a life lived in dignity.⁴ This is the point where Heidrun Holzfeind starts, for instance in "The Romanians", when she places the economic situation, the working and living conditions of the Romanian couple that has immigrated to Austria at the centre of her film portrait. Here they contentedly earn their money as welder and metal worker, disillusioned by the Ceausescu-Regime and feeling at home in Austria, even though they still have the feeling "that people may still be against us".

4. — Heidrun Holzfeind's work clearly differs from the conventional forms of representation in contemporary art from a formal perspective as well. In her videos one finds, for example, no "obviously" artistic moments like the conceptual sophistication of a Douglas Gordon, for instance, or the brightly anarchic playfulness of a Pipilotti Rist, theatrical arrangements like Matthew Barney's or the glamorous carnival of stars that is typical of many video installations by Candice Breitz. The conceptual "brittleness" that results from this conscious reserve, however, not only tends to refuse the currently hyperventilating art market, but rather — and this is an interesting moment in Holzfeind's work — it also positions itself in

4. — Auch aus formaler Sicht unterscheidet sich die Arbeit von Heidrun Holzfeind deutlich von den gängigen Repräsentationsformen zeitgenössischer künstlerischer Praxis. Denn vergeblich sucht man zum Beispiel in ihren Videos »offensichtliche« künstlerische Momente wie beispielsweise die konzeptuelle Raffinesse eines Douglas Gordon oder die poppig-anarchische Verspieltheit einer Pipilotti Rist, theatralische Inszenierungen wie bei Matthew Barney oder den glamourösen Starrummel, der typisch ist für viele Videoinstallationen von Candice Breitz. Die aus diesem bewusstem Verzicht resultierende konzeptuelle »Sprödhheit« verweigert sich aber nicht, zumindest tendenziell, dem derzeit hyperventilierenden Kunstmarkt, sondern — und das ist ein interessanter Moment in Holzfeinds Arbeit — stellt sich auch quer zum alltäglich gewordenen Medienspektakel, das nicht nur unsere visuelle Rezeption täglich gezielt überfordert. Stattdessen setzt die Künstlerin auf eine sachlich-aufklärerische Ästhetik, die den Betrachter mit einer Fülle von Informationen bedient, mit kritischen Informationen, die in der in Übermaßen kommerzialisierten und deswegen an den vermeintlichen Mainstream angepassten »Öffentlichkeit«⁵ — eigentlich wird sie zunehmend privatwirtschaftlich organisiert — kaum noch zu finden sind. Nicht zuletzt als »Gegenöffentlichkeit« wird so der Kunstbetrieb von Heidrun Holzfeind genutzt.

Ein gutes Beispiel für diese Arbeitsweise bildet auch ihr Video »Colonnade Park« (2011). Der 53-minütige Film hinterfragt, wie zuvor schon die Filme »Corvia, Il Serpentine« (2001) und »Za Zelezná Brama (Behind the Iron Gate)« (2009), die utopistischen Versprechen modernistischer Architektur.⁶

Während die beiden früheren Arbeiten jeweils Wohnkomplexe in Rom und Warschau kritisch in den Blick nehmen, die in Bezugnahme auf die Ideen von Le Corbusier entstanden sind⁷, indem die Künstlerin durch Gespräche mit den BewohnerInnen die



Heidrun Holzfeind, aus der Serie / from the series: Colonnade Park, Mies in Newark Revisited, 2010. C-print, 40 cm x 60 cm.

43

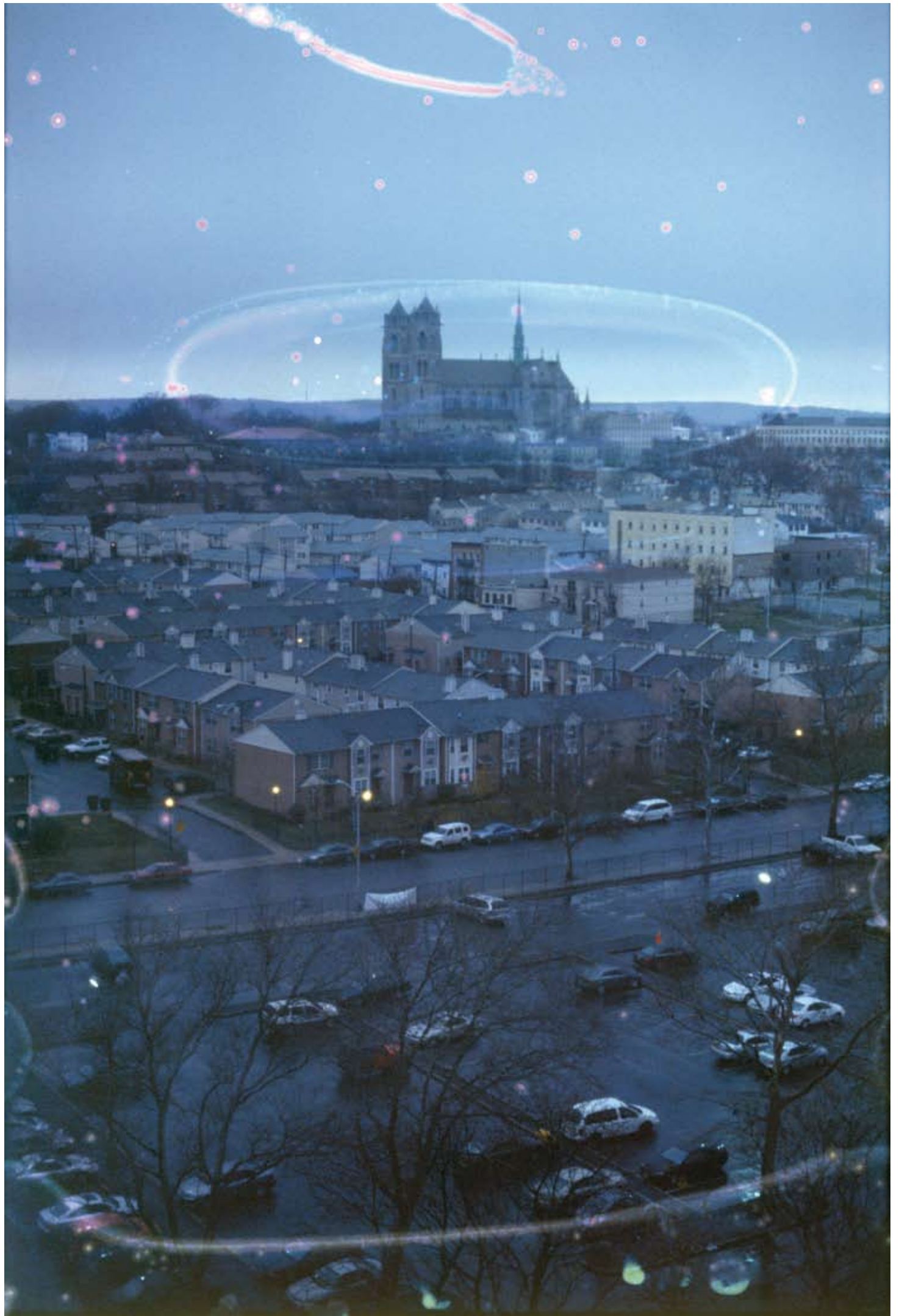
dort jeweils aktuellen Lebensbedingungen untersucht, geht es in »Colonnade Park« um einen Wohnkomplex von Mies van der Rohe im US-amerikanischen Newark. Klug verortet also hat Holzfeind diese Trilogie, in der Triangel vom »alten Europa« nämlich, in einem ehemaligen Ostblock-Staat und in den USA. Auch in »Colonnade Park« stehen wieder Gespräche mit den dort lebenden und arbeitenden Menschen im Vordergrund. Dazwischen geschnitten werden Ansichten von den beiden Gebäuden mit ihrer markanten Architektur inklusive gigantischer Glasfassade. Zudem werden noch Kamerafahrten durch die Wohnungen der Gesprächspartner sowie Ausblicke aus deren Apartments montiert. Wieder verzichtet die Künstlerin in diesem Film auf eine inhaltliche Gliederung und auf kommentierende Worte. So generiert sich dieses Porträt einer modernistischen Wohnanlage vor allem aus den Bekundungen der dort Lebenden, und ganz im Sinne Ludwig Wittgensteins – der ja auch als Architekt tätig war – definiert sich so Anspruch und Realität des Mies-van-der-Rohe-Komplexes nicht unmittelbar aus dessen Architektur, sondern vielmehr aus dem alltäglichen Gebrauch derselben. Dabei werden unterschiedliche Grade von Zufriedenheit erkennbar, das Spektrum reicht von Enttäuschung bis zu Zustimmung. Immer wieder wird zum Beispiel die Großzügigkeit des Blicks durch die hohen Glasfenster gelobt, genauso wie die ausgeprägte Multikulturalität der BewohnerInnen. Der technische Standard des 20 Stockwerke hohen Gebäudes aus den 1950er Jahren aber findet keine Zustimmung. Des Öfteren wird das von der Umgebung geradezu abgeschottete Dasein kritisch konstatiert. Die Qualität des sozialen Lebens schließlich wird unterschiedlich beurteilt. Die Innenseite der Außenseite Architektur erweist sich so als überaus vielschichtig.

Auch zu »Colonnade Park« gibt es übrigens so etwas wie ein literarisches Pendant, und zwar J.G. Ballards Roman *Hochhaus* (1975)⁸,

opposition to the media spectacle that has become commonplace, which purposely overwhelms not only our visual reception every day. The artist relies instead on a soberly informational aesthetic, which serves the viewer with an abundance of information, with critical information, which is hardly to be otherwise found in the overwhelmingly commercialised “public sphere”⁵ adapted to what is presumed to be mainstream. Not least of all, in this way Heidrun Holzfeind uses the art business as a “counter-public sphere”.

A good example of this mode of working is also found in her video “Colonnade Park” (2011). Like the earlier films “Corviale, Il Serpentine” (2001) and “Za Żelazną Bramą (Behind the Iron Gate)” (2009), the 53-minute film questions the utopian promises of modernist architecture.⁶

Whereas the two earlier works took a critical look at residential complexes in Rome and Warsaw respectively, which were built in reference to ideas from Le Corbusier⁷, as the artist investigated current living conditions through conversations with the residents there, “Colonnade Park” involves a residential complex by Mies van der Rohe in the US American city of Newark. Holzfeind has thus astutely positioned this trilogy, namely in the triangle of “old Europe”, in a former East Block state, and in the USA. In “Colonnade Park” it is again conversations with the people who live and work there that are the main focus. These are interspersed with views of the two buildings with their striking architecture and gigantic glass façades. In addition, there are shots of the apartments of those interviewed and views from their apartments. Here again, the artist dispenses with categorising the content and with commenting words. This portrait of a modernist residential complex is hence generated primarily from the statements of those who live there, and the aspirations and the reality of the Mies van der Rohe complex is defined entirely in Ludwig Wittgenstein’s sense – and he also worked as an architect – not directly by its architecture, but rather through the everyday use of this architecture. Differing degrees of satisfaction become evident here, with the spectrum ranging from disappoint-





Videostill aus / still from: Colonnade Park, 2011. HDV, 53 min.

Quotes from the video interviews: Colonnade Park, 2011. HDV, 53 min.

It's an ideal place to live! I have traveled quite a bit in my life. I have been to 36 states in this country and I haven't seen any place else I wanna live ... When we moved here it was maybe 85% Caucasian. A lot of professional people. Lawyers and doctors and dentists and teachers. So we just blended right in. — Mary Garrett

I moved down to the 13th floor on the New York side and that is a glamour view! That, today, is still one of the great reasons to live in the Mies van der Rohe building—because it's glass windows from your knees up to the ceiling. There is nothing in front of you, pretty much, except light and air. And I never bothered to move because I would miss the view. It's a Hollywood movie set view, there is no question about it. — Bill Dane

When I moved into the Colonnade, you had to have letters of reference to get in, as well as a certain amount of income. It was all professionals. You weren't even allowed to wear boots. If you went out in boots and garbage, you had to use the back elevator. You couldn't come through the front ... You had to be announced. You couldn't get in to anyone's apartment. You couldn't get in without permission. — Douglas Wiggs

Each floor has fourteen apartments. The way these buildings work is that your neighborhood is your floor. These are the people that you know. And then you may have other friends in the building based on common interests—you know like jazz, or politics, or what have you ... but much less so. — Glen Scutt

His influence, whether he built the buildings or designed them or not, the glass facades—and minimal construction with heavy metal or concrete—that was his great contribution to 20th century world architecture, and one is part of it by living there. — Bill Dane

When you go down south, you hear crickets. When you come here, you hear [Route] 280. About two, three months ago they were chasing a car they thought was stolen. It was a shoot-out on 280. So I woke up with helicopters all in my windows. That's interesting! Who needs HBO? You live here in Newark, you live in the Pavilion Apartments. Look out your window! Go in the lobby!

— Stefanie Tucker

We tend to be very insular. Once we get home we stay home. And I think that is what the original plan of the architect was—that this becomes a type of utopia because we have a grocery store downstairs, we had a cleaners, we have a laundry, we had a barber shop, we have an art gallery. So when we have snow days we're totally fine. — Talibah Sun

This is a huge building, 562 apartments. Must be several thousand people here. It's a small town. This building like any has its dramas, things can happen anywhere. It's a community and I am impressed that the building functions so well. — Mike Wright

In large apartment buildings in some ways people feel more comfortable by not being too close to their neighbours. It's something that could be usefully addressed. You almost need a common enemy. When we had that rent strike, the common enemy was, we were—some people were afraid of being killed. That's a good motivator. — Glen Scutt

It was like living in a cubicle. Everything was totally square, to say the least. And of course, the modern glass front. It was functional, in an urban setting, because of exactly that. — Douglas Wiggs



Videostill aus / still from the video: Colonnade Park, 2011. HDV, 53 min.

ment to approval. Again and again, for example, there is praise for the expansiveness of the view through the high glass windows as well as for the multiculturalism of the residents. The technical standard of the twenty-storey building from the 1950s, however, finds no approval. Living practically isolated from the surroundings is also often critically noted. The quality of the social life is ultimately appraised differently. The inside of the outside architecture thus proves to be quite diverse.

For "Colonnade Park" there is also something of a literary counterpart, specifically J.G. Ballard's novel *High Rise* (1975)⁸, which revolves around living conditions in a modernist high rise apartment building. In his novel J.G. Ballard aims to stylise the high rise as a metaphor for the modern human being's inability to live in a truly modern community. Refusing such an unambiguous message is also a quality of Heidrun Holzfeind's artistic work.

in dem ebenfalls die Lebensbedingungen in einem modernistischen Hochhaus im Zentrum des Geschehens stehen: J.G. Ballard zielt in seinem Roman darauf ab, das Hochhaus als Metapher zu stilisieren, für die Unfähigkeit des modernen Menschen in wirklich sozialer Gemeinschaft zu leben. Sich einer solch eindeutigen Message zu verweigern, auch dies ist eine Qualität der künstlerischen Arbeit von Heidrun Holzfeind.

- 1 On this, see the discourse on the "state of emergency": tying into Walter Benjamin's "Thesis on the Philosophy of History" VIII, this discourse is being prominently conducted by Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, Jacques Rancière and others. In his Thesis Walter Benjamin writes: "The tradition of the oppressed teaches us that the "state of emergency" in which we live is not the exception but the rule." Walter Benjamin, *Illuminations*, London: Pimlico, 1999, translated by Harry Zorn, p. 248.
- 2 Roberto Bolaño, *The Savage Detectives*, New York: Picador 2008, translated by Natasha Wimmer, p. 203 ff.
- 3 Heidrun Holzfeind, *Mexiko 68*, and *CU, Mexiko City*, both: Baden: Kodoji Press 2009.
- 4 Cf. Zygmunt Bauman, *Community: Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge: Polity Press 2001, p. 88 ff.
- 5 Still worth reading in this context: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied und Berlin: Luchterhand 1962.
- 6 It is interesting to compare this with oeuvres that are similar in theme, but completely different in form, such as those of Jakob Kolding or Simon Dybro Möller, for example.
- 7 Corviale in Rome was built by a group of architects under the direction of Mario Fiorentino; Za Żelazna Brama in Warsaw was built by Jan Furman, Jerzy Czyż, Jerzy Józefowicz and Andrej Skopiński. Le Corbusier's influence is clearly evident.
- 8 J.G. Ballard, *High Rise*, London: Jonathan Cape Ltd. 1975.

- 1 Siehe hierzu den Diskurs um den »Ausnahmestand«, der, anknüpfend an Walter Benjamins VIII. geschichtsphilosophische These, prominent geführt wird u.a. von Giorgio Agamben, Slavoj Žižek und Jacques Rancière. Walter Benjamin schreibt in seiner These: »Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, dass der Ausnahmestand, in dem wir leben, die Regel ist.« In: Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, hier: S. 254.
- 2 Roberto Bolaño, *Die wilden Detektive*, München: Dtv 2004, S. 236 ff.
- 3 Heidrun Holzfeind, *Mexiko 68*, und *CU, Mexiko City*, beide: Baden: Kodoji Press 2009.
- 4 Vgl. Zygmunt Bauman, *Gesellschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 94 ff.
- 5 In diesem Zusammenhang immer noch lesenswert: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied und Berlin: Luchterhand 1962.
- 6 Interessant ist hier der Vergleich mit thematisch ähnlich, aber formal ganz anders gelagerten Œuvres, wie zum Beispiel die von Jakob Kolding oder von Simon Dybro Möller.
- 7 Corviale in Rom wurde von einer Gruppe von Architekten unter der Leitung von Mario Fiorentino gebaut; Za Żelazna Brama in Warschau wurde von Jan Furman, Jerzy Czyż, Jerzy Józefowicz und Andrej Skopiński gebaut. Der Einfluss von Le Corbusier ist deutlich.
- 8 J.G. Ballard, *Hochhaus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.