

Rückkoppelung im Raum : die Arbeiten des dänischen Künstlers Jakob Kolding

Autor(en): **Heiser, Jörg**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **89 (2002)**

Heft 03: **Imagination, Notation**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-66398>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Rückkoppelung im Raum

Die Arbeiten des dänischen Künstlers Jakob Kolding

Die Collagen von Jakob Kolding bewegen sich zwischen gesellschaftlichen Themen, politischen Botschaften und kunstimmanenten Referenzen. Inhaltlich kreisen sie den grössten Fehler der Stadtplaner der Sechziger- und Siebzigerjahre ein: den Glauben, sozial geglücktes Leben sei architektonisch planbar. Kolding betreibt an der Hinterlassenschaft des sozialstaatlichen Siedlungsbaus eine Archäologie, die abstrakte architektonische Zeichensysteme rekonfiguriert. Dazu werden Räume und Utopien des industrialisierten Bauens mit Praktiken der zeitgenössischen Populärkultur kurzgeschlossen.

Nach Henri Lefèbvre lässt sich, grob vereinfacht, folgende Gleichung aufstellen: Stadt = Raum + Alltagsleben + Reproduktion der kapitalistischen Verhältnisse. Eine Gleichung, die allerdings dadurch verkompliziert wird – und damit jeder Versuch der Planung –, dass je nach spezifischer Situation für jedes «Plus» genauso gut ein «Mal» oder «Geteilt-durch» stehen könnte. In dieser Gleichung lässt sich auch die Arbeit Jakob Koldings auffinden, übersetzt in die Sprache von Montage und Zeichnung: *Raum* wird in Form von Vorstadtarchitekturen abgebildet oder gezeichnet, aber auch frei stehen gelassen in beinahe Malewitsch-haft aufgeladenen Zonen von Weiss; *Alltagsleben* taucht vor allem in Form von Auszügen aus der Pop- und Fankultur auf, dort also, wo sie städtebauliche Planbarkeit zumindest potenziell durchkreuzt; und die *Reproduktion der kapitalistischen Verhältnisse* ist strukturell präsent in den Werbeslogan-artigen Stakkatoformen der Collagen.

Dass gelungene Sozialität den Wohnarchitekturen nicht selten eher abgetrotzt als verdankt ist, dafür wird fast jeder eine

**RESTRUCTURING OF PUBLIC AND PRIVATE
SPACE: RESISTANCE AND POSSIBLE SCOPE
FOR ACTION**



Reihe von Beispielen aus der eigenen Gegend kennen. Jakob Kolding hat aber über Albertslund, jene Trabantenstadt Kopenhagens, in der er 1971 geboren wurde und aufgewachsen ist, durchaus nicht nur Negatives zu berichten. Gebaut im Kontext eines politischen Ideals sozialen Ausgleichs und halbwegs gerechter Grundversorgung und auf der Grundlage einer relativ unprekären ökonomischen Situation, bot Albertslund für ein heranwachsendes Kind in den Siebzigern genügend Sozialisierungsmöglichkeiten in einem sicheren Umfeld – eben das, was man so «familienfreundlich» nennt.

Popkulturelle Durchkreuzung der Vorstadt

Genau dieser Faktor ist aber zugleich derjenige, der in der Vorstadt-Gleichung am Punkt «Alltagsleben» zum Korsett für adoleszenten Aufbruch wird. Koldings Arbeiten zeigen, welche Träume der Planung am Anfang standen, wie sie begannen, von knirschenden Mühlsteinen bedrohlich klein gerieben zu werden, wie

man wiederum mit Planung und Kontrolle dem Dilemma entkommen will und wie extrem flüchtige Momente gelungener popkultureller Durchkreuzung dazwischen aufleuchten.

Eine Gruppe von vier Collagen im Posterformat (Untitled, 2000) reiht diese Elemente beinahe wie eine Perlenkette von links nach rechts auf. Links sehen wir im ersten Poster Stadtplaner, über ein Modell gebeugt, und Helfer, die emsig an Modellhäusern tüfteln, dazu montiert in grossen Lettern: «CONCEPTIONS OF THE CLASS STRUCTURE AND POLITICAL IDEOLOGY: SOME OBSERVATIONS ON ATTITUDES IN ENGLAND AND SWEDEN». Was wohl die nüchterne Kapitelüberschrift aus einer soziologischen Studie ist, wird zum Auftrag für die restlichen Bildelemente. Man spürt den Attitudes in den Siebzigerjahre-Hippie-Hemden und -Frisuren der Stadtplaner nach. Im zweiten Poster-Element sehen wir am unteren Ende des Vakuums von Weiss, das die Planer hinterlassen zu haben scheinen, die rasterförmige Tastatur eines Achtzigerjahre-Rhythmuscomputers, als gäbe es vielleicht die Möglich-



- 1 | Ohne Titel, 1999
Collage/Xerox Poster
84 x 60 cm
- 2 | Ohne Titel, 2000
Offset-Poster
84 x 60 cm
- 3 | Ohne Titel, 2000
Offset-Poster
84 x 60 cm
- 4 | Spatial Assemblages of Power,
2000; Collage auf Papier
72 x 110 cm

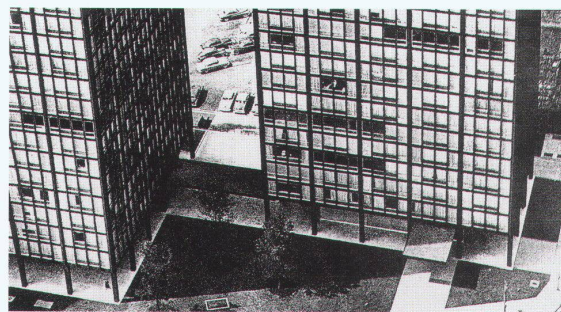
40

1



KLASSENSTRUKTUR

1. Wer veranlasste den Bau der Wohnsiedlung?
2. In welcher Form wurde das Projekt vorgeschlagen (Planungsausschuss, Einschränkungen)?
3. Existierten der Siedlung zugrunde liegende Prototypen?
Wie groß war schließlich die Ähnlichkeit zwischen der gebauten Siedlung und jenem Prototyp?
4. An welche Mieter hat man beim Entwurf der Siedlung gedacht (Familienmodell, Einkommensspanne, Hausfrauen oder berufstätige Frauen, Behinderte)?
5. Welche Funktionen soll das Wohnhaus erfüllen?
6. Welche Funktionen soll die Siedlung erfüllen?
7. Welche dieser Funktionen war von vorrangigem Interesse?
8. Inwieweit beeinflussten diese Gedanken die ursprüngliche Planung?
9. Wo sollen Kinder spielen?
Draußen?
Gibt es spezielle Einrichtungen für junge Leute?
10. Wo sollen Erwachsene "spielen" - , d.h. ihren Freizeitinteressen nachkommen?
11. Wo sollen Erwachsene einander treffen?
12. Welches Bedürfnis wurde bei der Planung der Siedlung stärker berücksichtigt, das Bedürfnis nach Isoliertheit oder das Bedürfnis nach Geselligkeit?
13. Wurde bei der Planung der Versuch unternommen, motorisierten und nicht motorisierten Verkehr zu trennen?
14. Wurde auf irgendeine andere Art versucht, bestimmte Verhaltensmuster der Bewohner entweder zu fördern oder zu unterdrücken (wenn ja, welche und wie)?
15. Wurden die ursprünglichen Pläne verwirklicht, oder wurden Änderungen vorgenommen?
Durch die Wohnungsbaugesellschaft
(welche - warum - wann)
Durch den Stadtrat
(welche - warum - wann)
Durch die Regierung
(welche - warum - wann)
16. Inwiefern konnten der Siedlungsplanung zugrunde liegende Konzepte durch vorgenommene Änderungen nicht verwirklicht werden?
17. Wie "funktioniert" die Wohnsiedlung inzwischen?
18. Sollten bei einer abschließenden Studie über die Siedlung bestimmte Probleme hervorgehoben werden?
19. Inwieweit wurde versucht, die Siedlung ästhetisch angenehm zu gestalten?
20. Ist dies gelungen?
21. Sind die Bewohner der Ansicht, dass dieser ästhetische Anspruch erfüllt wurde?



KLASSENSTRUKTUR

1. Wer veranlasste den Bau der Wohnsiedlung?
2. In welcher Form wurde das Projekt vorgeschlagen (Planungsausschuss, Einschränkungen)?
3. Existierten der Siedlung zugrunde liegende Prototypen?
Wie groß war schließlich die Ähnlichkeit zwischen der gebauten Siedlung und jenem Prototyp?
4. An welche Mieter hat man beim Entwurf der Siedlung gedacht (Familienmodell, Einkommensspanne, Hausfrauen oder berufstätige Frauen, Behinderte)?
5. Welche Funktionen soll das Wohnhaus erfüllen?
6. Welche Funktionen soll die Siedlung erfüllen?
7. Welche dieser Funktionen war von vorrangigem Interesse?
8. Inwieweit beeinflussten diese Gedanken die ursprüngliche Planung?
9. Wo sollen Kinder spielen?
Draußen?
Gibt es spezielle Einrichtungen für junge Leute?
10. Wo sollen Erwachsene "spielen" - , d.h. ihren Freizeitinteressen nachkommen?
11. Wo sollen Erwachsene einander treffen?
12. Welches Bedürfnis wurde bei der Planung der Siedlung stärker berücksichtigt, das Bedürfnis nach Isoliertheit oder das Bedürfnis nach Geselligkeit?
13. Wurde bei der Planung der Versuch unternommen, motorisierten und nicht motorisierten Verkehr zu trennen?
14. Wurde auf irgendeine andere Art versucht, bestimmte Verhaltensmuster der Bewohner entweder zu fördern oder zu unterdrücken (wenn ja, welche und wie)?
15. Wurden die ursprünglichen Pläne verwirklicht, oder wurden Änderungen vorgenommen?
Durch die Wohnungsbaugesellschaft
(welche - warum - wann)
Durch den Stadtrat
(welche - warum - wann)
Durch die Regierung
(welche - warum - wann)
16. Inwiefern konnten der Siedlungsplanung zugrunde liegende Konzepte durch vorgenommene Änderungen nicht verwirklicht werden?
17. Wie "funktioniert" die Wohnsiedlung inzwischen?
18. Sollten bei einer abschließenden Studie über die Siedlung bestimmte Probleme hervorgehoben werden?
19. Inwieweit wurde versucht, die Siedlung ästhetisch angenehm zu gestalten?
20. Ist dies gelungen?
21. Sind die Bewohner der Ansicht, dass dieser ästhetische Anspruch erfüllt wurde?

2

3



keit, den Rhythmus des darunter montierten Rasters von Balkonen umzuprogrammieren. Das dritte Poster zeigt im oberen Bildteil einen in Schreibmaschinenlettern gesetzten Fragenkatalog, der sich offenbar an die Erbauer von Sozialbauten wendet und zunächst nach den funktionalen Kriterien der Planung fragt, z.B. nach den Einkommensgruppen, an die sie dachten, wo Kinder spielen sollten etc. Schliesslich die Fragen 19, 20 und 21: «To what extent has an attempt been made to make the precinct aesthetically pleasing? How successful has this been? To what extent do the residents think that these aesthetic touches have proved successful?» Die lapidare Antwort ist der darunter abgebildete Plattenbau, dessen fensterlose Seitenfassade, wahrscheinlich in den frühen Neunzigern, mit girlandenförmigen Farb-Mustern aufgemotzt wurde, als genügte es, den «Funktionsstörungen» des Sozialen, die unter anderem in rasterförmigen Bauten sichtbar werden, ein frisches Make-up zu verpassen (in einer früheren, unbetitelten Reihe von Zeichnungen von 1997 hatte Kolding schon einmal ironisch-fiktiv Vorschläge zur

Verschönerung von Fassaden mit fröhlichen Farbmustern unterbreitet). Im vierten Bild schliesslich prallen Carl-Andre-Bodenelemente auf die von Unkraut umrankten Waschbetonplatten eines wahrscheinlich als «Begegnungsort» im Wohnsilo geplanten Platzes. Dazwischen hängt ein isolierter Skater mit seinem Board in der Luft, als hätte er gerade mit einem beherzten Sprung diesen Kurzschluss des Minimalismus mit den Niederungen misslungenen Planens «sozialer Begegnungstätten» erreicht, während er zugleich selbst im Flug schon zur Ikone der Jugendkulturindustrie geworden ist.

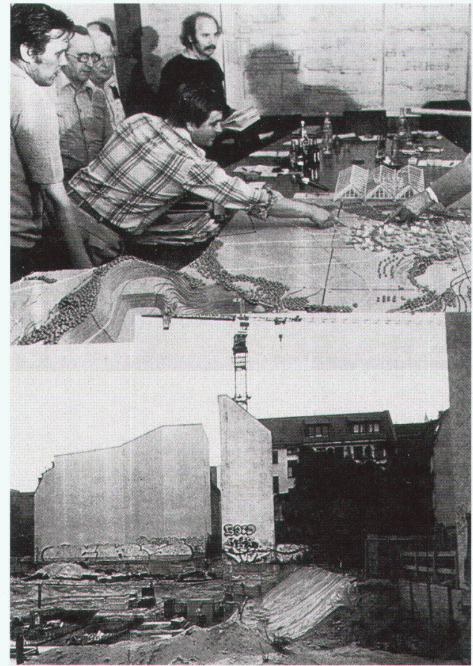
Das digitale Resampling der Utopie

Adoleszenter Ausbruch wird als «Kultur» (ob als Popmusik oder in anderen Kunstformen) jeweils in Warenförmigkeit übersetzt. In einer sich in alle Gesellschaftsbereiche – und gerade das Alltagsleben – verzweigenden, durchdigitalisierten Reproduktion der kapitalistischen Verhältnisse gibt es sowieso

HAVE THERE BEEN ANY ATTEMPTS, THROUGH PLAN TO EITHER DISCOURAGE OR PROMOTE CERTAIN PATTERNS OF BEHAVIOUR IN YOUR NEIGHBOURH (WHICH/HOW?)



| 5



| 6

42

kein wirkliches utopisches Aussen mehr. Architekturkritik teilt mit Populärkultur ein seltsames Geniessen, manchmal geradezu eine unverhohlene Genugtuung am Konstatieren des «Umkip-pens» der einstmalig utopisch befeuerten Siedlungsprojekte. Das Bild von der düsteren Vorstadt wird – von Kubricks Thamesmead in «Clockwork Orange» (1971) bis zum Neukölln, aus dem Christiane F. in «Wir Kinder vom Bahnhof Zoo» (1981) stammt – zu einer Hülse der Gesellschaftskritik, die doch die Möglichkeit ausspart, dass es selbst in den grauen Wohnblöcken ein menschenwürdiges Leben geben könnte, würde sich etwas Grundlegendes an den allgemeinen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ändern, die die Bewohner dort versauern lässt.

Jakob Koldings Collagen und Poster arbeiten mit Techniken der Rückkoppelung isolierter Elemente von Ästhetik und Politik, um über eine so eindimensionale Beschreibung der Frage nach der Vorstadt hinauszukommen. Eines seiner Bilder (Untitled, 1999) ist bestimmt von der Fotokopie einer Treppe, die nicht von ungefähr an «Die Treppe im Bauhaus» erinnert, die Oskar Schlemmer im gleichnamigen Gemälde von 1932 verewigt hat. Nur ist sie diesmal nicht von gesichtslos und entrückt dahinschwebenden Ballettkörpern bevölkert, sondern einem Kampfröbter vom Starwars-Eisplaneten, einem über seine Technics-Plattenspieler gebeugten Hip-Hop-DJ und einem schwäch-tigen Jungen mit nacktem Oberkörper und düsterem Blick, der über seinem BMX-Rad innehält, als blicke er gerade in jene ungewisse Zukunft, welche die Slogans zu seiner Seite beschreiben: «How working class boys get working class jobs», und «9 Monday Morning, Dubversion ++ (5:15)».

Es wird deutlich, dass Kolding hier bewusst eine direkte Linie von der eigentümlichen Mischung aus Konstruktivism und

Romantisch-Schwärmerischem, die dem Bauhaus eigen war, über die Anfänge des dekonstruktiv-nüchternen Agit-Prop in der Montagetechnik des Dada (Hanna Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield) und dessen Pop-Variante der Sechziger und Siebziger (Sex Pistols-Designer Jamie Reid, Martha Rosler) bis zum re-kombinierenden Sampling der gegenwärtigen Danceculture zieht, die wiederum in der reduktiven Mixtechnik des Dubreggae ihren Ursprung hat.

Strukturell ist es vor allem Martha Roslers Zurückholen des ins Mediale Verbannten an den Ort herausgeputzter Häuslichkeit, das Kolding wieder aufnimmt: wo bei ihr plötzlich Opfer und Täter des Vietnamkrieges zwischen Küchenanrichte und Sofa auftauchen, sind es bei ihm die nur in Soziologie-fachbüchern gestellten Fragen oder in den coolen Clubs der Innenstädte stattfindenden DJ-Sets, die den Weg zurück in die Wohnburgen finden: vielleicht am deutlichsten, wenn der Titel der New Order-Platte «Power, Corruption and Lies» von 1983 in ausgeschnittenen Lettern wie ein Drohbrief über Duschvorhang und Wäschekorb schwebt (Untitled, 1999).

Die Montage/Collage der dadaistischen Tradition ist sozusagen der Surrealismus nicht der Traum-, sondern der Alltagserfahrung. Sie teilt mit dem Surrealismus den Vorteil, durch Rekombination die symbolische Ordnung durcheinander bringen zu können, und die Gefahr, selbst dabei in einen Symbolismus von Archetypen zu verfallen, der wiederum anstatt Imagination und Humor nur Widerstands-Klischees hervorbringt. Anders gesagt: Produktives Flirren von Signifikationsverhältnissen wird zur trügerisch eindeutigen Zuordnung.

Koldings Montagen bewegen sich in ihrer straiten Cut-and-Paste-Einfachheit entlang diesem Abgrund. Wenn Kolding

- 5 | Ohne Titel, 2001
Poster
60 x 84 cm
- 6 | Ohne Titel, 2000
Collage auf Papier
292,7 x 21 cm
- 7 | Ohne Titel, 1998
Collage
29,7 x 21 cm
- 8 | Ohne Titel, 2001
Collage/Xerox Poster
60 x 84



| 7

SPACED OUT?

RESTRUCTURING OF PRIVATE AND PUBLIC SPACE



| 8



44

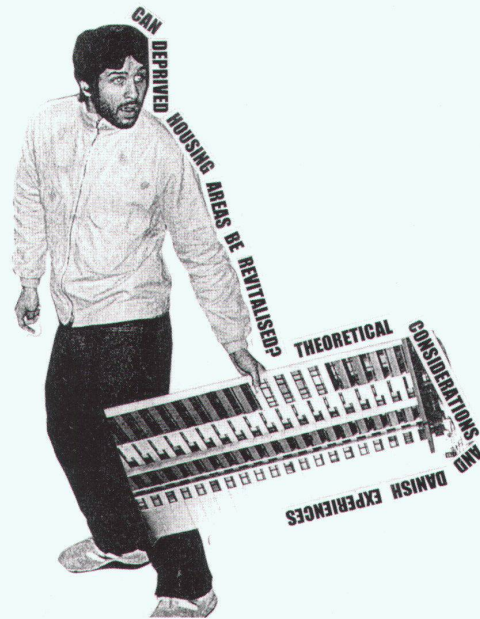
| 9

die Knöpfe von Gerätschaften elektronischer Musik neben die Fassaden von «Balkonien» montiert, so geschieht das aber nicht etwa, um spöttisch die geschmacksästhetische Überlegenheit ersterer über letztere zu behaupten. Im Gegenteil werden Parallelen zwischen der «industriellen», präzisen Taktung von Dancemusik und den industriellen Bauweisen hergestellt, letztlich ein Hinweis auf ihre gemeinsame numerische Grundlage.

Identifikation mit der anderen Seite

Bei El Lissitzky und den Konstruktivisten war es noch darum gegangen, die Kunst der proletarischen Revolution auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Inzwischen sind die Träume utopischer Tabula Rasa auf mathematischer Basis längst selbst zu historischen Partikeln geworden, und als solche tauchen sie auch in der Popkultur auf. Techno und House entstanden nicht ganz zufällig in den frühen Hochburgen industriell-modernistischer Fertigung (Detroit) und Bauweisen (Chicago). Grob vereinfacht gesagt, wurden sie von Kindern einer ersten Generation des schwarzen Mittelstands erfunden, die sich auf ambivalente Weise zugleich vom Black Culture-Traditionsbegriff ihrer Eltern und dem Bild des schwarzen Kids, das aus dem Ghetto kommt, zu distinguieren versuchten. Und diese Sehnsucht drückte sich in einer Art «Europhilie» aus, die in der Begeisterung für die technoide, entrückt metronomische Musik von Kraftwerk das genaue Spiegelbild zur «Negrophilie» der weissen britischen Rockmusiker schien, die sich für Robert Johnson begeistert hatten.

Gerade im Scheitern einer völligen Identifikation mit der anderen Seite – man könnte auch sagen, im Scheitern eines fu-



| 10

turistischen Geschichtsmodells – liegt die Kraft der Neuerung, einer Amalgamierung geschichtlicher Partikel. Und so sind auch Kritiken an Danceculture verfehlt, die an ihr pauschal das vermeintlich Soldatische metronomischer Rhythmik anprangern, die das Humane ihrer «schwarzen Wurzel» auslösche. In elektronischer Dancemusik gibt es einen Genuss an der Unerbittlichkeit und Monotonie der maschinellen Taktung nämlich genau in dem Rahmen, in dem ihr eine Art funky Twist versetzt wird, sowohl in der Musik selbst (das Stolpern, die Auslassung) als auch in Tanzbewegungen, die um den Beat herum mäandern.

Dieses Mäandern ist es vielleicht genau, das Jakob Kolding als soziale Funktion auch in den Wohnsilos der Vorstadt aufsucht: als eine Art popkulturelle Bewohnbarmachung des metronomisch getakteten Rasters der Bauten. Besonders deutlich wird das an der Serie von Zeichnungen, in denen eine monotone Reihe von flachen einstöckigen Bauten mit je einer Tür aneinandergereiht ist (Our House, 1997). Die Türen sind die einzigen farbigen Elemente, und nach dem Zufallsprinzip scheinen auf zwei Fronten mit dunkelroten Türen, unterteilt von stilisierten Holzgattern und einem einzigen Strich als Horizont, vier satt orangene Türen zu folgen und im nächsten Bild auf drei orangene drei nachtblaue, im dritten auf vier blaue eine zitronengelbe, im vierten wiederum auf sechs gelbe nichts als das Holzgatter und der dünne Horizont, bevor im fünften und letzten Bild sieben Fronten mit je einer blauen Tür beiderseitig von Holzgattern begrenzt sind. Rückblickend begreift man, dass der Eindruck, es handle sich um eine unregelmässige Abfolge, nur dadurch entstand, dass die in Wirklichkeit völlig regelmässige Folge von je sieben Türen durch eine *andere* regel-

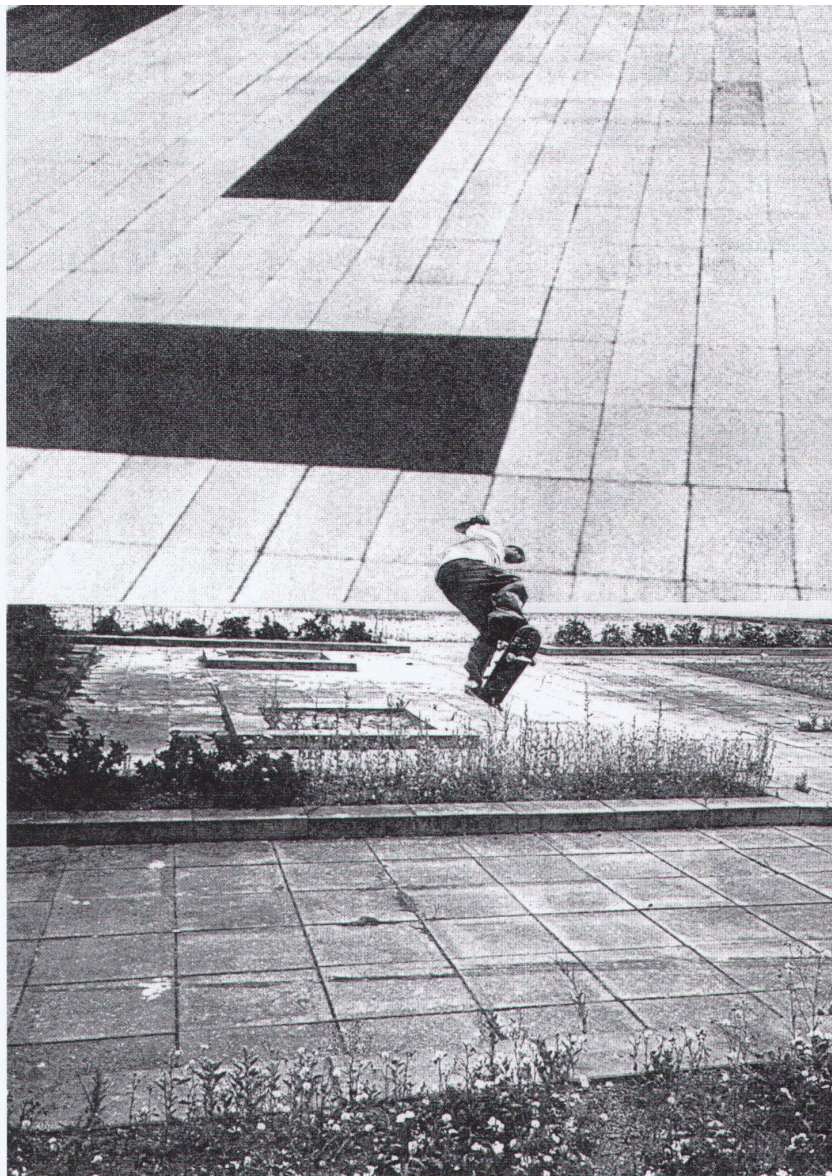
mässige Folge, nämlich die der fünf gleich grossen Bildauschnitte, zerlegt und damit zum «Stolpern» gebracht wurde. Tatsächlich handelt es sich um isolierte Fragmente einer Reihenhaussiedlung in Albertslund, bei der die Farbe der Türen die Unterteilung der Häuser nach Blumennamen ins «Rosen-» oder «Veilchen»-Areal indiziert. Durch einen asymmetrischen «Riss» in diesem Takt entsteht also eine sich ständig wandelnde Rhythmik. In einem 1998er-Video zum Stück «Star Escalator» des deutschen Elektronik-Acts Sensorama geschieht etwas Ähnliches: eine monotone Reihe farbiger Garagentore wird in Bewegung versetzt; sie gehen auf und nieder wie die Beine in einer Musical-Chorusline zum Rhythmus der Musik.

Moiré

«Writing about art is like dancing about architecture», hat der Komiker Steve Martin einmal gesagt, und offenbar ist Tanzen über Architektur möglich (und also auch Schreiben über Kunst). Ich lege zwei regelmässige Muster übereinander, und es entsteht ein drittes, unregelmässiges, flimmerndes – der optische Moiré-Effekt. Dancekultur könnte man also als einen möglichen Weg sehen, die Immobilität der verplanten Vorstadtwelt, mit Hilfe verbilligter digitaler Technologien, in Moirésche Schwingung zu versetzen, und aus keinem anderen Grund taucht sie bei Kolding sowohl als ikonische Referenz (turntables, Skater, Drumcomputer) als auch strukturelles Element der Rhythmisierung durch Loops (die Risse im Weiss oder zwischen den Bilderfolgen) auf. Anstatt als «Verschönerung» an die Fassaden gepappt zu werden, dringt sie ein in das Gittermuster und bringt es zum Tanzen. Anstatt nur gotisch-dystopisch die Unbewohnbarkeit der Erde zu beklagen, wird ein coming to terms mit der Architektur, ihre Bewohnbarmachung zu eigenen Bedingungen erstrebt, und zugleich eröffnet sich im Flimmern die utopische Möglichkeit von anderen, besseren, unverplanten, atmenden Räumen. Aus Familien-, Bildungs- und Arbeitsknästen können in geglückten Momenten vorläufige, illegitime, «künstliche» Familien, eigene Wissensbildungen und unabhängige Produktionen werden.

Um dort hinzukommen, haben Pop-Subkulturen im Grunde immer zwei dialektisch verknüpfte Strategien benutzt: zum einen die sozusagen Schweijksche Strategie der Überaffirmation, das Wörtlichnehmen der Verhältnisse, um ihre Struktur offen zu legen: vielleicht am plakativsten ausgedrückt im 1980er-Song-Slogan «Wir sagen ja zur modernen Welt» der Band Freiwillige Selbstkontrolle aus München. Zum anderen die Strategie der Besiedelung der Ränder und Zwischenzonen (von Graffiti-besprühten Zügen über illegale Raves in verlassenen Flugzeughangars bis zu den Streetparties der Reggae und Hip-Hop-Soundsystems), all jener transitorischen Zonen des Verkehrs also, die Le Corbusier so gehasst hatte und überbauen oder ins Unterirdische verlegen wollte.

Die Rückkoppelung dieser beiden Strategien drückt sich vielleicht in der berühmten Forderung William Burroughs' aus: «Wo sind die Individualhubschrauber, die ihr uns immer versprochen habt!» Technologie und Macht beim Wort nehmen, und zugleich die Lufträume beanspruchen. Ganz ähnliche Verknüpfungen werden auch in den Bildern Koldings vermittelt: die Wohnsilos in ihrer geschichtsvergessenen Einförmigkeit schön finden und zugleich ihre bedingungslose Übergabe an den Remix durch ihre Bewohner fordern! Die administrative Formsprache der Konzeptkunst und die Farb- und Formreduktion des Minimalismus umarmen und zugleich mit den dreckigen Fingernägeln der Populärkultur deren räumliche Setzung von den Rändern her aufbröseln! **J.H.**



11

9 | Ohne Titel, 1999
Collage/Xerox Poster
84 x 60 cm

10 | Ohne Titel, 2001
Collage auf Papier
29,7 x 21 cm

11 | Ohne Titel, 2000
Collage/Xerox Poster
84 x 60 cm

Jörg Heiser (1968), Redaktor des Kunstmagazins frieze (London) und freier Musik- und Kunstkritiker in Berlin.

Bildquellen:
Galleri Nicolai Wallner, Kopenhagen
Galerie Enja Wonneberger, Kiel

- 3 Robert Smithson, "A Cinematic Atopia" (1971) in: Robert Smithson, *Collected Writings*, University of California Press 1996, p. 142.
- 4 *Ibid.*, p. 138.
- 5 *Ibid.*, p. 70, originally published as "The Monuments of Passaic" in: *Artforum*, December 1967.
- 6 Julian Opie, "Delhi, Chandigarh, Bhopal, Calcutta, Bangalore, Mumbai", British Council, 1997, p. 3.
- 7 *Ibid.*
- 8 Sometimes the references are explicit, even academic, as when the artist reconstructs a section of the ground floor of Le Corbusier's Villa Savoye (1929-31) as an installation in a gallery, in her 1994 work "Backsliding, Sideslipping, One Great Leap and the 'Forbidden'".
- 9 In conversation with the author, April 1999.
- 10 *Ibid.*
- 11 Jane & Louise Wilson, exhibition catalogue, *Serpentine Gallery*, 1999, p. 10.
- 12 Steven Jenkins, "A Conversation with James Casebere" in: James Casebere, *Model Culture, Photographs 1975-1996*, The Friends of Photography 1996, p. 80.

Jörg Heiser (pages 38–45)

English translation: Roseanne Altstatt

Spatial Feedback

Works by the Danish artist Jakob Kolding

Jakob Kolding's collages oscillate between social issues, political messages and references to art. In terms of content they centre on the foremost urban planning error of the 1960s and 1970s: the belief that social contentment could be planned architecturally. By exploring the legacy of welfare state housing archaeologically, Kolding reconfigures abstract formal systems of architecture. He combines the spaces and utopian ideals of industrialised building with the practices of contemporary popular culture.

According to Henri Lefebvre, roughly simplified, the following equation can be made: city = space + everyday life + reproduction of capitalist conditions. An equation however, that is complicated – like every attempt for planning – by each "plus" being possibly replaced by "times" or "divided by" depending upon the specific situation. In this equation the work of Jacob Kolding can be discovered, translated into the language of montage and drawing: space is pictured or drawn in the form of suburban architecture and terraced house façades, but also left free-standing in almost Malevich-like charged zones of white, which are defined by their edges. Everyday life appears, above all, in the form of scraps from pop and fan culture: hence where it, at least potentially, thwarts urban planning. The reproduction of capitalist conditions is structurally present in the advertising slogan-like staccato shapes of the collages.

Successful sociability often seems to occur in spite of residential architecture rather than because of it – something almost everyone

knows from a number of examples from his or her own region. But Jakob Kolding has more than only negative to report on Albertslund, the satellite town of Copenhagen where he was born in 1971 and raised. Built in the context of a socio-political ideal of social compensation and half-way just basic provisions, and on the foundation of a relatively unprecarious economic situation, Albertslund offered a 70's kid enough possibilities for socialisation in a secure environment – what one would call "family friendly".

Pop-cultural disturbances in suburbia

Exactly this factor is simultaneously the one that – at the point of "everyday life" in the suburban equation – becomes a corset for the adolescent's will to break free. Kolding's works show which dreams stood at the beginning of such planning, how they began to be ground threateningly small by the crunching of the millstones and how, on the other hand, one wants to escape the dilemma with good planning and control, and how extremely fleeting pop-cultural moments successfully thwart the planned-out suburban world and its socio-political coordinates.

A group of four collages in A4 standard size ("Untitled", 2000) line up these elements from left to right almost like pearls on a string. On the left we see city planners bent over a model and helpers busy fidgeting with model houses. Mounted next to this in large letters: "CONCEPTIONS OF THE CLASS STRUCTURE AND POLITICAL IDEOLOGY: SOME OBSERVATIONS ON ATTITUDES IN ENGLAND AND SWEDEN". What sounds like a plain chapter title from a sociological study becomes the mission for the other visual elements. You start to track down the attitudes in the city planner's 70's hippie shirts and hairstyles. On the second sheet, on the lower end of the vacuum of white the planners seem to have left behind, we see the grid-shaped keyboard of an 80's rhythm computer as if there might be a possibility of reprogramming the grid of balconies mounted below. The upper portion of the third sheet shows, in typewritten letters, a catalogue of questions that are obviously directed at the developers of council flats and first raise questions on the functional criteria of the planning, on the income groups they had in mind, where children should play, etc. Finally, questions 19, 20 and 21: "To what extent has an attempt been made to make the precinct aesthetically pleasing? How successful has this been? To what extent do the residents think that these aesthetic touches have proved successful?" The succinct answer is the high rise pictured below the questions with its windowless side façade tarted up with garland shaped patterns of colour – probably in the early 90's – as if it were enough to put fresh make up on the "malfunctions" of the social which, among other things, become visible in the grid shaped buildings (in an earlier untitled series of drawings from 1997, Kolding already proposed ironic and fictive suggestions for the beautification of

façades with cheerful patterns of colour). In the fourth image Carl Andre floor elements collide with the weedy, coarse concrete tiles of a public square that was probably planned to be a "meeting place" at the high rise. In between hangs an isolated skateboarder with his board in the air, as if he just reached this short-circuit of the realm of Minimalism with the downfalls of the failed planning of "social meeting places" in a single courageous leap, while simultaneously, and even in flight, he had already become the icon of the youth culture industry.

Digital resampling of Utopia

Adolescent outburst as "culture" (whether as Pop music or in other art forms) is naturally always already translated into the form of goods. Anyway, there is no real utopian outside to a digitised reproduction of capitalist conditions pervading all areas of society – especially everyday life. Architectural criticism shares an odd pleasure with popular culture, sometimes an almost open satisfaction in pointing out the "toppling" of the utopian housing schemes that were once fired on with enthusiasm. The image of the gloomy suburb – from Kubrick's Thamesmead in *Clockwork Orange* (1971) to Neukölln, where Christiane F. in *We Children from Bahnhof Zoo* (1981) comes from – becomes an empty shell of social criticism that omits the possibility that a humane life could even exist in the grey housing blocks if something fundamental would change in the general social framework that causes the inhabitants there to stagnate.

Jakob Kolding's collages and posters work with the techniques of re-coupling isolated elements from aesthetics and politics in order to go beyond such a one-dimensional description of the question of the suburbs. One of his images ("Untitled", 1999) is dominated by the photocopy of a staircase that is not coincidentally reminiscent of the Bauhaus "Scene on the Stairs" immortalised by Oskar Schlemmer in the painting of the same name from 1932. Only this time it is not populated by faceless and enraptured ballet bodies floating along their way, but by a battle robot from the Star Wars ice planet, a Hip-Hop DJ bent over his Technics turntables and a frail boy with a bare chest and a sinister look on his face who pauses over his BMX bike as though he were looking into that uncertain future described by the slogans next to him: "How working class kids get working class jobs", and "9 Monday Morning, dub version ++ (5:15)". It becomes clear that Kolding consciously draws a direct lineage from the original mixture of the plainly Constructive and the passionately Romantic, which was characteristic of Bauhaus, to the beginnings of the deconstructive-sober Agit-Prop of Dada montage (Hanna Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield) and its Pop variations of the 60's and 70's (Sex Pistols designer Jamie Reid, Martha Rosler) to the recombining sampling of contemporary dance culture, which in turn has its origins in the reductive mixing technique of dub reggae.

Structurally, Kolding takes up, above all, Martha Rosler's retrieval of what had been banned into the media to the site of decked-out domesticity. Where she suddenly has victims and perpetrators of the Vietnam War pop up between the kitchen pantry and the sofa, what finds its way back to the high rise fortresses in Kolding's work are the questions he poses, which are usually only raised in sociology text books, or DJ sets that only take place in those cool inner city clubs: perhaps this is most clear where the title of the New Order record "Power, Corruption and Lies" from 1983 floats above a shower curtain and dirty clothes basket in cut out letters like a blackmail note ("Untitled", 1999).

The montage/collage of the Dadaist tradition is, so to speak, not the Surrealism of dreams but of everyday experience. It shares Surrealism's advantage of being able to confuse symbolic order through recombination, and the danger of deteriorating into a "symbolicism" of archetypes on the way, which only produces clichés of resistance instead of imagination and humour. In other words: The productive whirr of relationships of signification turns into deceptively unambiguous classifications.

In their straight cut and paste simplicity, Kolding's montages walk along the edge of this abyss. When Kolding mounts the buttons from electronic music equipment next to the façades of balconies it is not supposed to mockingly assert the superiority of taste of the former over the latter. On the contrary, parallels are made between the "industrial", precise time of dance music and the industrial method of construction, which is eventually a clue to their common numerical basis.

Identification with the other side

With El Lissitzky himself and the Constructivists, it was still about putting the art of the proletariat revolution on a scientific basis. In the meantime, the dreams of utopian tabula rasas on a mathematical basis have already become historical particles themselves, and they appear in pop culture as such. It was no coincidence that Techno and House originated in the early strongholds of industrial-Modernist production (Detroit) and methods of construction (Chicago). Roughly simplified: they were created by the children of the first generation of a black middle-class who, in an ambivalent way, tried to distinguish themselves simultaneously from their parents' traditional idea of Black Culture and the image of the black kid from the ghetto. And this desire was expressed in a sort of "euophilia", that in the enthusiasm for the technoid, enrapturing metronomic music of Kraftwerk seemed to be the exact mirror image of the "negrophilia" of white British Rock musicians who were inspired by Robert Johnson.

It is exactly in this failure of full identification with the other side – one could also say in the failure of a futuristic model of history – where the power of renewal lies, an amalgamation of histor-

ical particles. Mistaken are also the critiques of dance culture that sweepingly denounce its supposed soldier-like metronomic rhythm as destroying what is humane in their "black roots". In electronic dance music, there is a pleasure in the relentlessness and monotony of the mechanical beat precisely where it is subjected to a sort of funky twist – in the music itself (the stumbling, the gap) as well as in the dance moves meandering around the beat.

This meandering may be exactly what Jakob Kolding looks for as a social function, including in the high rises of the suburbs: making the metronomically timed grid of the buildings inhabitable through pop culture. That becomes especially clear, perhaps more so than the explicit montage of turntables and façades, in the series of drawings where a monotonous series of flat, single-storey buildings with one door each are put in a row ("Our House", 1997). The doors are the only colourful elements and, in seemingly random order, four saturated orange doors follow two frontages with dark red doors, divided by stylised wooden gates and a single line for the horizon. And in the next image, three night-blue doors follow three orange ones. In the third there is a lemon yellow one after four blues. In the fourth, then again, there are six yellows followed by nothing more than the wooden gate and the thin horizon, before in the fifth and last image seven frontages – each with a blue door – are restricted on both sides by wooden gates. Looking back, one realises that the impression of it being an irregular series was only created by what in reality is a completely regular series of seven doors each taken apart and therefore 'tripped up' by a different regular series, namely the five same-sized details. They are actually isolated fragments from an estate of terraced houses in Albertslund where the colours of the doors indicate the subdivision of the houses according to the names of flowers into "rose" or "violet" areas. Through an asymmetrical break in this beat, a constantly changing rhythm is then produced. In a video from 1998 for the song "Star Escalator" by the electronic act Sensorama something similar happens. A monotone series of coloured garage doors is set into motion. They go up and down like legs in a musical's chorus line to the rhythm of the music.

Moiré

"Writing about art is like dancing about architecture", the comedian Steve Martin once said. And dancing about architecture is obviously possible (as is writing about art). I lay two regular patterns on top of each other and a third, irregular flickering pattern is produced – the optical moiré effect. Dance culture can thus be seen as a possible means of setting the immobility of the fully planned suburban world into moiréesque oscillations with the help of reduced digital technologies. And for no other reason it appears in Kolding's work as both an iconic reference (turntables, skateboarder, drum computer) and

as the structural element of creating rhythm with loops (the breaks in the white or between the series of images). Instead of being stuck onto the façades as "beautification", it penetrates the grid pattern and makes it dance. That would be the social meaning of music (and some other forms of pop culture) at this point. Instead of gothic-dystopic complaints about the uninhabitability of the earth, a coming to terms with the architecture is aspired, making it inhabitable under self-determined conditions. At the same time, in the rhythmic flickering, the utopian opportunity of other, better, as yet undefined, breathing spaces is opened. In successful moments, prisons of families, education and work are transposed with provisional, illegitimate, "artificial" families, self-developed knowledge and independent productions.

In order to get there, pop subcultures basically always used two dialectically linked strategies. The first is what could be called the Schweijkian strategy of overaffirmation, taking the conditions literally in order to reveal their structure: perhaps most openly expressed in the 80's song slogan "Wir sagen ja zur modernen Welt" (we say yes to the modern world) by the band Freiwillige Selbstkontrolle from Munich – you yourself can become a machine or a high rise. The other is the strategy of settling the peripheries and in between zones (from trains sprayed with graffiti to illegal raves in deserted hangars to the street parties of Reggae and Hip Hop sound systems), all those transitory traffic zones Le Corbusier so hated and wanted to either build over or put underground.

The re-coupling of both of these strategies – which is more or less equal to the above mentioned re-coupling of the places of marginalisation and the centres – is perhaps expressed in William Burroughs' famous demand: "Where are the personal helicopters you always promised us!" Taking technology and power by their word and claiming air space at the same time. Very similar links are conveyed in Kolding's images. Finding the high rises beautiful in their historically oblivious uniformity while simultaneously demanding them to be unconditionally handed over to the remix by their inhabitants! Embracing Conceptualism's administrative design and Minimalism's reduction in colour and form. At the same time chipping away at their spatial placement from the edges and with the dirty fingerprints of popular culture.