

Judith Hopf

24.11.2006 – 28.1.2007

VORWORT

Schräg, schrill, disparat tauchen Judith Hopfs Objekte im Raum auf. Die Künstlerin inszeniert in der Secession ein seltsam anmutendes Ambiente: Ein Bambuswäldchen aus Alltagstrinkgläsern eröffnet den Blick in die Ausstellung, und, vorbeigeführt an einem wunderlichen Spiegelkabinett, zeigen sich Skulpturen aus Bambusstäben, die nunmehr an absurde Knochengestelle erinnern. Diese wiederum verweisen auf ihr neues Video *Hospital Bone Dance*, das Judith Hopf gemeinsam mit Deborah Schamoni 2006 erstellt hat. In diesem Video wird die kontrollierte Welt einer Krankenschwester immer wieder von mysteriösen Ereignissen durchkreuzt. In ihren Videos ist die Künstlerin zumeist selbst Akteurin, wobei sich ihre (Selbst-)Inszenierungen zwischen der subversiven Befragung von sozialen und politischen Machtverhältnissen und einem Hang zur glamourösen Poppoesie bewegen.

Judith Hopf untersucht in ihren Werken selbstverständlich erscheinende Kommunikationsformen und hinterfragt die Methoden politischer und künstlerischer Vermittlung ebenso in ihren Texten. Mit einer eigensinnigen Formensprache versehen, verwendet die Künstlerin gekonnt alle Medien der zeitgenössischen Kunstpraxis, die darüber hinaus exquisit mit Referenzen zur Popkultur spielen.

So hinterlässt der Besuch von Hopfs Ausstellung ein Set an widersprüchlichen Eindrücken, die man nicht leicht auseinanderknüpfen kann: Mit einem Plakat unter dem Arm, in der selbstverständlichen Gewissheit, die Referenz zu Felix Gonzalez-Torres erkannt zu haben, gleichzeitig aber auch berührt von der realpolitischen und schonungslosen Absurdität der *Hospital Bone Dance*-Inszenierung, verlässt man die Ausstellung hochmotiviert, dem Alltag in all seiner Groteske selbst ein Schnippchen zu schlagen und zu neuen Mitteln zu greifen. Judith Hopf versteht es, über den Besuch der Ausstellung hinaus Anstöße für einen neuen Blick auf die Dinge zu geben.

Wir danken Judith Hopf für das in uns gesetzte Vertrauen und die anregende Zusammenarbeit. Besonderer Dank gilt den Autoren Diedrich Diederichsen und Monika Rinck für ihre hervorragenden Textbeiträge sowie der Erste Bank, Partner der Secession, und den Freunden der Secession. Ebenso danken wir allen MitarbeiterInnen, deren Engagement Ausstellung und Publikation begleitet hat.

Barbara Holub, Präsidentin

FOREWORD

Judith Hopf's objects come across as strange, strident, disparate. At the Secession, she has created a peculiar ambience: the show opens with a bamboo thicket made of ordinary drinking glasses and, passing by a strange cabinet of mirrors, continues with sculptures made of bamboo rods, now recalling absurd bone structures. These in turn refer to Hopf's new video *Hospital Bone Dance*, made with Deborah Schamoni in 2006. In this film, the controlled world of a nurse is repeatedly upset by mysterious events. The artist usually acts in her own videos, and her *mises-en-scène* move between subversive questioning of socio-political power relations and a tendency to glamorous pop poetry.

Judith Hopf's works examine forms of communication usually taken for granted, and her texts also question the methods of political and artistic mediation. With her distinctive formal idiom, the artist masterfully deploys all the media of contemporary art practice, as well as making exquisitely playful references to pop culture.

Consequently, a visit to Hopf's exhibition leaves behind a contradictory set of impressions that are not easy to untangle: with a poster under one's arm, in the unsuspecting certainty of having recognized the reference to Felix Gonzalez-Torres, but also moved by the blunt and very real absurdity of the *Hospital Bone Dance*, one leaves the show highly motivated to outsmart everyday life in all its grotesquerie and to resort to new methods. Judith Hopf successfully fosters new ways of looking at things whose impetus outlasts a visit to her show.

We would like to thank Judith Hopf for the trust she has placed in us and for the stimulating collaboration. Special thanks are due to the authors Diedrich Diederichsen and Monika Rinck for their outstanding texts, to the Secession's partner, Erste Bank, and to the Friends of the Secession. We also thank all members of the Secession's staff for their hard work on the exhibition and on this publication.

Barbara Holub, President



AUSSENBORDMOTOR DIEDRICH DIEDERICHSEN

Was heißt es, heutzutage eine abstrakte Skulptur in einen Ausstellungsraum zu befördern?

Objekte haben eine andere Tradition, (Außen-)Welt im Ausstellungsraum zu repräsentieren als Bilder. Bilder zeigen im Ausstellungsraum, was dort nicht ist (Landschaft, Person, Idee etc.). Objekte sind hingegen wirklich da. Sie verweisen natürlich auch, sind darüber hinaus aber anders durch ihre Materialität definiert als ein Gemälde. Die Materialität stellt immer schon eine starke nichtsemantische oder anders semantisch und nichtrepräsentative oder andersrepräsentative Qualität in den Vordergrund und gibt gegenüber dem Sujet einen massiveren Rivalen ab als der zweidimensionale Support des durch seine Nichträumlichkeit immer schon abstrakteren Gemäldes.

Im Falle abstrakter Skulpturen wird aus der potenziellen Asemantik oder Wenigersemantik und der Nichtvertretung oder auch – kitschig gesagt – Präsenz der Materialität noch ein größeres Thema. Abstrakte Bilder, die sich auf ein medien-spezifisches Verständnis der Malerei berufen wie berühmterweise die New York School und viele andere Modernisten, können immer noch die Materialität und Medienspezifika zum Bildinhalt erklären und damit einen weiteren Schritt machen: Jetzt sind auch Bilder Objekte. Die anderen Objekte können dagegen dann nur das Readymade auffahren, um sich von Präsenz zu entlasten und zum Zeichen einer abstrakten Überlegung, einer Idee zu werden. Das ist der einzige Schritt, den sie noch tun können. Oder sie können ganz und gar kunstimmanent werden, und statt sie selbst sind sie dann kostbare Teile und wertvolle Spuren historischer und meist auch heroischer Arbeiten.

Diese tiefen Allgemeinplätze über zwei- und dreidimensionale, mehr oder weniger repräsentative Objekte führe ich nun aber nicht auf, weil Judith Hopf sich besonders von ihnen umtreiben lässt, sondern weil ihre Arbeiten mit sehr unterschiedlichen Materialien und Ausdrucksformen sehr un fetischistisch andere Gemeinsamkeiten haben als auf den ersten Blick als formal erkennbare. Sie arbeitet nicht in einem Genre und liefert dem Markt nicht die beliebte Konstante, der zufolge dann neue Arbeiten nicht mehr als Interventionen und Ganzheiten gesehen werden müssen, sondern sich als Variable nicht nur der Konstante Werk, sondern auch noch der besonders konstanten Konstante Werk-in-einem-Genre-mit-einem-Material anbieten. Gegenstrategien klingen zwar in der Regel nach 80er-Jahre, aber nur dann, wenn sie einen sehr persönlichkeitsförmige Künstlerin als Ersatzkonstante einwechseln, aber auch das macht Judith Hopf ja nicht.

Auffällig an ihren scheinbar an ganz unterschiedlichen ästhetischen Fragestellungen interessierten Arbeiten ist indes dann auch vor allem ein sozialer Sinn. Das sollte man nicht mit politischem Engagement oder sozialer Kritik etc. zu direkt übersetzen – also den ganzen Termen, die sich von Inhalten und Intentionen von abgeschlossenen Kunstwerken ableiten, deren Hülle sich anderswo geklärten politischen und ästhetischen Paradigmen verdankt. „Sozialer Sinn“ heißt für mich

hier eine unausgesprochene, aber erkennbar mitgedachte Sorge um die in Kunstrezeption eingeschlossenen kommunikativen Vorgänge. Eine Sorge nicht darum, ob man verstanden oder gar richtig verstanden wird, sondern was für Persönlichkeitsanteile, was für Styles mobilisiert und ermutigt werden – von einer Arbeit, einem Auftritt oder einer Messekoje.

Judith Hopf ist eine der wenigen subkulturalistischen Künstlerinnen, denen es weniger darum geht, die eigenen im Subkulturleben erworbenen Kenntnisse und Infoversprünge in Sachen fetischhafter Spuren interessanten Lebens denen anzubieten, deren Leben nur begütert, aber öde verlief, sondern deren Interesse vor allem dem Überleben und Gedeihen bestimmter subkultureller Lebensformen gewidmet ist: entlang dem Gleichgewicht zwischen in Eleganz aufgehobenen Selbstverständlichkeiten des Umgangs untereinander und der Notwendigkeit von Bornierungsvermeidungsmaßnahmen. Style ist dabei ein wesentlicher Fall von zu Formen geronnenen sozialen Sinns. Zu seinen stets drohenden Problemen zählt nicht nur die Erstarrung (in der Form), sondern auch seine Funktion zugleich zu offenbaren und doch nicht explizit sein zu dürfen. Mit expliziten Diskursen lässt sich nicht nur Subkultur schlecht organisieren – sie führen auch nur zu leicht zu Autorität und Gehorsam.

Wenn Skulpturen ihre Präsenz unangenehm wird, werden sie funktional. Das ist ihr gutes Recht. Alle Materialität löst sich auf, wenn sie zu etwas anderem als ihrer Selbstrepräsentation dient. Natürlich ist dies nicht wirklich ein einfach so gangbarer Weg. Aber er könnte eine Rolle spielen, wenn man sich vorstellt, dass Hopf einerseits das massive (ästhetische, semiotische) Problem der Massivität der Objekte angehen will, zum anderen dies unter Einsatz des sozialen Sinns versucht. Nur müsste es heute um eine andere Funktionalität gehen als in einer Zeit, als eine gut gestaltete Küche noch ein politischer Akt sein konnte.

Objekte stehen feist in den Lebenswelten herum – und es ist zu leicht, sie als Symptome schlechten Geschmacks oder der Ideologie der Dekoration abzutun. Sie messen sich mit den Subjekten, die in denselben Lebenswelten herumstehen. In Hopfs Arbeit gewinnen diese Objekte oft einen Eigensinn, der eine geisterhafte Subjektivität performt, die sich von den geisterhaft gewordenen menschlichen Subjekten ihrer Videoerzählungen gar nicht so sehr unterscheidet. Stephan Geene spielt einmal einen Toten und damit einen Menschen als Skulptur (*Bei mir zu Dir*, 2003). Diese Grenze ist ja bekanntlich immer slapstickhaft. Es fährt einem aber doch ein Schreck in die Glieder, wenn der dünne Mann in einer Umkehrung des Zum-Leben-Erweckens zu Skulpturen verzauberter Prinzen sozusagen zum Tode (Skulpturhaftigkeit) erweckt wird.

Ein anderes Mal nimmt eine Skulptur (zum Dasein im öffentlichen Raum in einem Park Berlins verdammt) denn auch buchstäblich Reißaus (in *Hey Produktion*, 2001, eine Art Musikvideo). Um aber so die Funktion zu verweigern, auf so eine subjektive Art, muss die Funktion auch erstmal geklärt sein, die man verweigert. Vor was hauen Skulpturen ab? Objekte – Bäume, Gestänge, Architekturreste – sind keine auffälligen Hauptsachen in der Arbeit von Judith Hopf. Aber in vielen Arbeiten kommen Skulpturen vor, als Gegenstand, als Props, als Hintergrund, ja als Akteure, aber immer wieder

auch als autonome Objekte, die ihre funktionale Seite vor den Augen der Betrachtenden abstreifen. Wohin sie sich danach begeben, bleibt offen. Eine befreite Welt, in der sie ganz sie selbst sein können, steht derzeit ebenso wenig zur Verfügung wie ein Ort, wo sie tatsächlich funktional in jenem alten Sinne sein könnten, als die GestalterInnen und KünstlerInnen noch mit den RevolutionärInnen zusammen eine neue Welt buchstäblich bauen wollten. Auch keine neue Stadt.

In Judith Hopfs Arbeit gibt es zwei Ideen, die man zu einander entgegengesetzten Antagonismen zuspitzen könnte. Zum einen, dass etwas gerade oder womöglich nur dann schön ist, wenn es zugleich funktional und politisch ist. Zum anderen, dass das für das Schönfinden nötige affektive Vermögen sich nicht aus dem Funktionalen und Politischen heraus alleine entwickeln lässt, sondern aus einer mehr oder weniger komunitär entwickelten Ästhetik kommt. Einem gemeinsam erprobten und entwickelten Schönfinden, das auch grausam scheitern kann.

Auch wenn ich „funktional“ nicht im Sinne klassischer Designmodernismen verwende, ist es sinnvoll, diesen Begriff nicht nur als Idee, sondern auch in Bezug auf ein Modell einer solchen anderen Funktionalität zu explizieren. Wenn es nicht um Gegenstände geht, die einen alltäglichen Zweck erfüllen, und dies in besonders praktischer Weise, dann müssten es Zwecke sein, die in unserem längst nichtalltäglich gewordenen produktiven Leisure-Alltag an die Stelle des Küchenbaus getreten sind.

In den letzten 20 Jahren war das Modell für die Schönheit des Funktionalen nicht das Design, sondern die elektronische und auf achttaktigen Modulen basierende Tanzmusik und ihr verwandte oder analog entstandene visuelle Praktiken. Tanzmusik ist zwar nicht in einem strengen Sinne funktional, weil man den Zweck nur diffus beschreiben kann und weil sie etwas ermöglicht und dem dient, das offen und unklar und vielfältig ist, dem Tanzen. Dennoch gibt es bei ihr ein Kriterium des Versagens, das genauso hart zu sein scheint wie bei einem Hammer oder einer Säge, es gibt die Möglichkeit, ihr Nichtfunktionieren zu attestieren. Dass ich zu etwas nicht tanzen kann, auch wenn ich eigentlich gerade gerne wollte, sagt etwas Komplexes, aber zugleich Unabweisbares über die implizite gesellschaftliche Funktion oder gar Intention dieses Tracks, seines Genres oder seiner ProduzentInnen aus.

Doch die Funktionalität, die Judith Hopf an Tanzmusik interessieren könnte, ging, glaube ich, in den frühen Tagen elektronischer Tanzmusik in Berlin noch darüber hinaus. In dem Maße, in dem eine sich um eine bestimmte Ästhetik, nicht aber um einen individuellen Star scharende Community Kriterien besitzt, um über das Gelingen („Funktionieren“) von Kunstwerken zu entscheiden, wird automatisch die Persönlichkeit, die Expression und das Auszudrückende der KünstlerInnen oder UrheberInnen geschwächt, die ästhetische Praxis selbst und auch die Community, die sie praktiziert, gestärkt. Das Nichtfunktionieren wäre also kein allgemeines Nichtrocken, sondern ein spezifisches, das Communities erodieren und schlechtes – z. B. sexistisches, rassistisches – Verhalten ungeschoren lässt, falsche Coolness setzt. Das Nichtfunktionieren ist also oft in einem dramatischen Sinne ein Funktionieren für andere – was dann schnöde und simple

Abgrenzungsmanöver nahelegen würde, die aber auch nicht gehen. Funktionieren und Nichtfunktionieren von Tracks stellt den impliziten gesellschaftlichen Sinn eines gemeinschaftlich entwickelten, aber darüber unreflektierten Schönfindens aus. Diese Ausstellung expliziert das Implizite natürlich nicht vollständig, macht aber Entscheidungen möglich.

Dann gibt es noch eine zweite, in den letzten zehn Jahren sicher noch wichtiger gewordene Möglichkeit, diese „funktionale“ Komponente zu beschreiben. Die hätte zu tun mit der Bedeutung von funktionalistischen Begründungen in politischen und die Öffentlichkeit betreffenden Entscheidungsprozessen, insbesondere wie sie in Architektur und Städtebau erkennbar werden. Judith Hopf bezieht sich oft auf die kryptoästhetischen und darin ideologischen Untergründe solcher scheinbar rationalen Entscheidungen für Modelle und Standards.

Sie zeigt, dass die scheinbar nichtfunktionalen Anteile funktionaler Entscheidungen, die gemeinhin als die ästhetischen gelten, ihrerseits ideologisch formatiert sind, wenn sie etwa eine Essigbaumstruktur, inspiriert von dem wild in Brachen und Baumrücken wachsenden Essigbaum, mit der beliebten Kirschbaumstruktur der zeitgenössischen Architektur konfrontiert (Ausstellung: *Bei mir zu Dir*, Galerie WBD, Berlin, 2002). Hier wird ein scheinbar rein funktional praktischer Unterschied auf eine ästhetische Ebene gebracht, die schließlich Geschmacksunterschiede herausarbeitet, die sich in der Logik instrumenteller Vernunft als Sachzwänge verkleiden.

Es gibt also einen positiven, erweiterten Funktionalismus zum einen (Tanzsubkulturen), eine kritische Befragung eines anderen Funktionalismus zum anderen (Urbanismus), zum dritten aber, aus beiden hervorgehend, die Idee, dass natürlich jede ästhetische Begründung zum einen ihre Soziologie hat, zum anderen aber in der internen Perspektive der Subjektivität verankert ist, die sie trifft. Mit anderen Worten: Die Diskussion von Funktionen und ästhetischen Ideologien von skulpturalen Objekten ist selbstverständlich nur eine Seite dieser Produktion bei Judith Hopf.

Gerade in letzter Zeit hat sie eine Fülle von formalen Entscheidungen sichtbar gemacht, die vielleicht im Lichte der aktuellen Diskussion eines neuen Formalismus fruchtbar diskutiert werden können. Denn ein solcher Formalismus ist ja von allen, die in ihn investiert haben, auch nicht im klassischen Sinne des Begriffs verstanden worden, der immer eine gezielte und begründete Borniertheit einschloss, eine Art endgültiger Vorentscheidung über die legitimen Territorien der Kunst, eine Objektivierung von Neigungen, Vorlieben und mitunter auch eine Individualisierung einer rein konformistischen Bewegung.

Die jüngere Rede über Formalismus und auch die Kunst der meisten damit verbundenen ProtagonistInnen scheint aber auch eine Reaktion auf eine beliebige globale Kultur nicht nur des Marktes, sondern auch des vermeintlichen Antimarktes zu sein. Die Unangefochtenheit, mit der man stets überall auf der Welt und oft mit dem Geld der repressivsten Regime in von der Kunstbehauptung geschützten Enklaven zu sozialen Experimenten und machtvollen Widerstandsakten deklarierte Klassenfahrten machen kann, ist wohl auch

einer der Gründe, warum sich viele jüngere KünstlerInnen in letzter Zeit auf formale Unterscheidungen zwischen ihrer Praxis und der der MarktkünstlerInnen einerseits und der SymposionskünstlerInnen andererseits wieder beziehen.

Doch nur zu oft bleibt dieser Formalismus, auch wenn er einer interessanten neuen Konstellation entsprungen ist, kunsthistorisch immanent. Die Idee eines zur Unterbrechung verpflichtenden (kritischen) Verhältnisses zu heteronomen Gegenwarts- und Alltagskonstellation wird nicht genutzt, um an den Mitteln und Methoden zu arbeiten, mit denen man sich auf Welt bezieht, sondern um es sich – was auch seine Reize und Berechtigungen haben kann – in einer Beziehung auf kunsthistorisches Material, dessen maximale Verfügung gesichert ist, etwas zu gemütlich zu machen.

In der letzten Ausstellung, die ich von Judith Hopf gesehen habe, *No Matter How Bright the Light, the Crossing Occurs at Night*, (Kunst-Werke Berlin, 2006), gemeinsam mit Natascha Sadr Haghghian, Deborah Schamoni und Ines Schaber, gibt es einen sehr starken formalen Eingriff, der durch Lichtsetzung und andere sich ein- und ausschaltende Programme aus einer Ausstellung einen Parcours macht, damit der Installation von zugleich u. a. konzeptuell-historischen Video- und Fotoarbeiten von Schaber, Skulpturen, einem narrativen Videofilm von Hopf und Deborah Schamoni und Soundarbeiten von Sadr Haghghian einen äußeren Ablaufplan gibt, der natürlich zwischen Theater und musikalischer Inszenierung und damit als Abschottung qua Immanenz empfunden wird, als klassische ästhetische Abgrenzungen von Außenwelt, indem man im Innen weitere Elemente hinzugesellt, die verstanden werden müssen und den bereits verstandenen etwas hinzufügen.

Aber gerade diese so im symbolischen Innenraum der Kunstrezeption gesteigerte und zusammengezogene Aufmerksamkeit führt nicht in den historischen Gang hinein, wo jede neue geöffnete Tür ein weiteres Kapitel von Kunstgeschichte aufschlägt, auf immer engere, vertrautere und natürlich auch attraktive Wendeltreppen führend. Stattdessen erhöht sie eben den Druck der Konzentration auf die formalen Eigenschaften eines ansonsten so funktionalen Materials wie Stützgestänge oder Videoerzählungen. Diese sind klar aus einem tausendfach erlebten Alltag genommen, sie repräsentieren ihn nicht nur als Zeichen, sie handeln auch noch davon: Raufaser, Äste, Kabel, Vorhänge etc.

Das ist aber eine unglaubliche formale Qualität, die kein Readymade hinkriegt: extrem fragiler, ephemerer Stoff, der dichte Beziehung zur sozialen Realität hat, der Stoff, aus dem symbolische und echte Grenzen, Privatheitsszenarios, Amüsierbetriebe etc. primär stofflich bestehen, lösen sich im geschützten symbolischen Innen des Kunstraums in weiche, freundliche und subtile Dinge an sich auf. Dies ist nicht formalistisch, sondern die Formel, wie Formalismus funktioniert. Der Funktionalismus des Formalismus – mit einer Leichtigkeit offen gelegt, die sich nicht einfach davon distanziert, dass ein Stacheldraht an sich schön sein kann, sondern klar macht, dass Objekte von ihrer Funktion und ihrer Materialbedeutung zu trennen immer noch am Beginn einer Diskussion der Unterscheidbarkeit einer Welt unter Zwang und einer Welt an sich stehen muss.

Dass der aus seiner Welt herausgenommene Mensch ansich selber wie ein Zombie oder eine Skulptur aussieht statt wie ein befreiter Mensch, während der von seiner Funktion befreite Stoff und die ohne Gewicht arrangierten Träger tatsächlich etwas Freies fühlen lassen, verweist auf das, was bei Hopf eben Style ist: die Gewissheit, dass man den oft zufällig wirkenden Oberflächen und Außenseiten, auch und gerade maschinell hergestellten, gefundenen und herausgebrochenen Außenseiten von „frei“ und „unfrei“ und anderen politischen Zuständen ihre Genealogie und ihr Potenzial ansehen kann: was sie sind und was sie waren, aber auch wie sie funktionieren könnten, wenn man etwas Anderes mit ihnen anstellen würde.

OUTBOARD MOTOR

DIEDRICH DIEDERICHSEN

What does bringing an abstract sculpture into an exhibition space mean today?

Objects have a different tradition of representing the (outside) world in exhibition spaces than pictures do. In the exhibition space, pictures show what is not there (landscape, person, idea, etc.), whereas objects really are there. They refer beyond this, of course, but they are differently defined by their materiality than paintings. This materiality always already foregrounds a strongly non-semantic or differently-semantic and non-representative or differently-representative quality and constitutes a more substantial rival to the motif than the flat support of the painting, which is always already abstract on account of its two-dimensionality.

In the case of abstract sculptures, this potential absence or lack of semantics and the non-representative quality or even, to use a kitschy term, the “presence” of materiality becomes even more of an issue. Abstract paintings that refer to a media-specific understanding of painting, as in the famous example of the New York School and many other modernists, can always declare materiality and media-specificity as the content of the picture, thus going one step further: now pictures, too, are objects. The only path open to other objects, however, is to invoke the readymade as a way of casting off the burden of presence and becoming the signifier of an abstract thought, of an idea. This is the only move they can still make. Or they can become entirely immanent to art, being then not themselves but precious components and valuable traces of historical and (in most cases) heroic works.

I cite these profound platitudes about two- and three-dimensional, more or less representative objects here not because Judith Hopf is especially concerned with them, but because what her works in very different materials and forms of expression share in a very unfetishistic way is not immediately identifiable in formal terms. She doesn't work within a single genre and she doesn't supply the market with the coveted constant according to which new works need no longer be seen as interventions and entities in their own right, offering themselves instead as variables not only of the constant “oeuvre,” but also of the particularly constant constant “oeuvre in a single genre with a single material.” Counterstrategies generally smack of the 1980s, but only if they field a prominent artist personality as an ersatz constant, and Judith Hopf doesn't do that either.

The most striking aspect of her works, which display an interest in very different aesthetic issues, is their social sense. This should not be equated too directly with political commitment or social critique, etc.—terms derived from the content and intentions of self-contained artworks owing their outer form to political and aesthetic paradigms that have been resolved elsewhere. Here, I use the term “social sense” to mean an unspoken but discernible concern with the communicative processes involved in art reception—concern not with whether one is understood, let alone correctly,

but with the styles and personality traits that are activated and encouraged—by a work, by a performance, or by a stand at an art fair.

Unlike the vast majority of subculturalist artists, whose approach comprises offering knowledge acquired within the subculture as fetish-like traces of an interesting life to those whose lives have been affluent but dull, Hopf is more interested in the survival and flourishing of particular subcultural forms of life—centering on the balance between elegantly implicit codes of social interaction and the need to actively combat narrow-mindedness. In this context, style is an important case of social sense becoming form. The problems it constantly faces include not just ossification (in form), but also the need to reveal its function without being allowed to be explicit. Explicit discourses, as well as being no good for organizing subculture, lead all too easily to authority and obedience.

When sculptures become too uncomfortable with their presence, they become functional. And they have every right to do so. All materiality dissolves when made to serve a purpose other than representing itself. Of course, this is not a path that can just be taken without further ado. But it may play a certain role if one bears in mind that Hopf aims, on the one hand, to tackle the serious (aesthetic, semiotic) problem of the solidness of objects, but that, on the other hand, her approach involves using social sense. Only, the functionality in question would have to be different to what it was in an era when a well designed kitchen could still be a political act.

Objects stand around obtrusively in the settings where people live their lives—and it is too easy just to dismiss them as symptoms of bad taste or the ideology of decoration. They are a match for the subjects that stand around in those same settings. In Hopf's work, these objects often take on a meaning of their own that performs a spectral subjectivity quite like the ghostly human subjects of her video narratives. In one, Stephan Geene plays a dead man and thus a human being as sculpture (*Bei mir zu Dir*, 2003). The slapstick potential of this threshold is well known. But it is still a shock when, in a reversal of the scene where the prince who has been turned to stone (sculpture) is awakened to life, the thin man is awakened to death (sculpture-like-ness).

Elsewhere, a sculpture (condemned to an existence in the public space of a Berlin park) quite literally does a runner (in *Hey Produktion*, 2001, a kind of music video). But in order to refuse function like this, in such a subjective way, the function being refused must first be clear. What do sculptures run away from?

Objects—trees, bamboo poles, architectural remains—do not occupy center stage in Hopf's work. But many works feature sculptures, as objects, as props, as background, even as protagonists, but also, again and again, as autonomous objects which cast off their functional side before the eyes of the viewer. Where they go next is left open. At present, there is no liberated world where they could be wholly themselves, just as there is no place where they could be really functional in the old sense, when, together

with the revolutionaries, designers and artists still wanted to literally build a new world. There is no new city either.

In Judith Hopf's work there are two ideas that could be exaggerated into antagonistic opposites. On the one hand, the idea that something is beautiful especially or even only when it is also functional and political. On the other hand, the idea that the affective capacity needed to experience beauty cannot be developed out of the functional and the political alone, but instead, it comes from a more or less communally developed aesthetic: A jointly evolved and tested sense of aesthetic judgment, which is also capable of failing terribly.

Although I do not use "functional" here in the sense of classic modernist design, it still makes sense to explicate this term not just as an idea but also in terms of a model of such an alternative functionality. If we are not talking here about objects that serve everyday ends, and do so in an especially practical way, then we must be talking about ends that have taken the place of kitchen design in our everyday life of productive leisure, which has no longer been everyday for quite some time.

Over the past twenty years, the model for functional beauty has not been design but eight-bar electronic dance music and the visual practices associated with it or which emerged in the same context. Dance music is not functional in a strict sense, as its purpose can only be described in a diffuse way and because it facilitates and serves something that is open and unclear and multiple—i.e., dancing. Nonetheless, there is a criterion of failure that seems to be just as clear-cut as in the case of a hammer or a saw—it can be said not to function. The fact that I am unable to dance to something, although I am in the mood, says something complex but also irrefutable about the implicit social function or even intention of the track in question, its genre, or its producer.

But in the early days of electronic dance music in Berlin, I believe the kind of functionality that might interest Judith Hopf in this context went further still. When a community that coheres around a certain aesthetic but not around an individual star possesses criteria to decide the success ("functioning") of artworks, then the personality, the expression, and that which is expressed by the artist/author in question is weakened, while the aesthetic praxis itself and the community that practices it are strengthened. Failure to function, then, would be not a general failure to rock but something more specific that erodes communities and allows bad (e.g., sexist, racist) behavior to go unchecked, establishing false coolness. Often, then, non-functioning is, in a dramatic sense, functioning for others—which would seem to call for blatant and simple demarcation maneuvers, except that this won't work either. The functioning and non-functioning of tracks highlights the implicit social sense of a notion of beauty that is jointly developed but otherwise unreflected. Of course, this exhibition does not make the implicit entirely explicit, but it does make decisions possible.

Then there is a second possibility for describing this "functional" component, one which over the past decade has become more important still. This would have to do with the

role of functionalist arguments in policy- and decision-making processes, especially as manifested in architecture and urban planning. Judith Hopf often refers to the crypto-aesthetic and hence ideological basis of such seemingly rational choices of models and standards.

She shows that the seemingly non-functional components of functional decisions, commonly considered to be the aesthetic component, are themselves ideologically formatted—for example, when she confronts a structure inspired by the sumacs that proliferate on waste ground and empty lots with the cherry tree structure so beloved of contemporary architecture (*Bei mir zu Dir*, exhibition at Galerie WBD, Berlin, 2002). Here, a practical difference that seems to be purely functional is taken to an aesthetic level, where differences of taste disguised by the logic of instrumental rationality as factual constraints are revealed.

There is, then, on the one hand, a positive, extended functionalism (dance subcultures) and, on the other, a critical questioning of a different kind of functionalism (urbanism), but thirdly, resulting from the first two, there is also the idea that every aesthetic argument naturally has its own sociology, as well as being anchored in the internal perspective of the subjectivity from which it arises. In other words: it goes without saying that a discussion of the functions and aesthetic ideologies of sculptural objects is only one side of what Judith Hopf has produced here.

Just recently, she has identified a wealth of formal decisions that could be discussed usefully in the light of the current discussion of a new formalism. Not all of those who have invested in such a formalism understand the term in the conventional sense either, which always included a deliberate and motivated narrow-mindedness, a kind of definitive foregone conclusion about the legitimate territories of art, an objectivization of tendencies and preferences, and now and then even the individualization of a purely conformist movement.

But the recent talk of formalism, as well as the art made by most of the figures associated with it, seems also to be a reaction to an indiscriminate global culture not just of the market, but also of the supposed anti-market. The impunity with which it is possible—all over the world, all the time, and often with funding from the most repressive regimes—for artists to visit enclaves protected by the claim of art on class outings declared as social experiments and powerful acts of resistance, is probably one of the reasons why many younger artists have tended in recent times to refer once more to formal distinctions between their praxis and that of market artists on the one hand and symposium artists on the other.

But all too often, even if it does spring from an interesting new constellation, this formalism remains immanent to art history. The idea of a (critical) stance dedicated to a break with the heteronomous constellation of present-day everyday life is used as a way not of working on the means and methods of referring to the world, but of making oneself rather too comfortable in referring to art historical material with a pre-secured maximum degree of accessibility (not that this is necessarily without its appeal and its justifications).

In the last exhibition of Judith Hopf's that I saw, *No Matter How Bright the Light, the Crossing Occurs at Night*, (Kunst-Werke Berlin, 2006), a group show with Natascha Sadr Haghghighian, Deborah Schamoni, and Ines Schaber, strong formal use of lighting and other programmed elements switching on and off turned the exhibition into a fixed route so that the installation—whose elements included conceptual-historical video and photo works by Schaber, sculptures, a narrative video film by Hopf and Deborah Schamoni, and sound works by Sadr Haghghighian—offered an itinerary that was naturally experienced as something between theater and musical performance, and thus as a shutting out qua immanence, as a classical aesthetic exclusion of the outside world by adding elements inside that must be understood and which add something to those which have already been understood.

But precisely this kind of heightened and bundled attention in the symbolic interior of art reception does not lead into the historical corridor where every new opened door launches a fresh chapter of art history, leading to ever-narrower, ever more familiar, and of course ever more attractive spiral staircases. Instead, it increases the level of concentration on the formal properties of such otherwise functional materials as bamboo poles or video narratives. These things are clearly taken from an everyday life that has been experienced a thousand times, they not only represent it as a sign, they are actually about it: woodchip wallpaper, branches, cables, curtains, etc.

This is an incredible formal quality, something no readymade can achieve: extremely fragile, ephemeral matter, which has close ties with social reality—key materials in creating the fabric of symbolic and actual borders, scenarios of privacy, public places of amusement, etc.—dissolves within the sheltered symbolic interior of the art space into soft, friendly, and subtle things-in-themselves. This is not formalistic—it is the formula for how formalism functions. The functionalism of formalism, revealed with a lightness of touch that does not simply distance itself from the fact that barbed wire can be beautiful, instead making clear that separating objects from their function and their material meaning still has to precede any discussion of the possibility of distinguishing between a world under duress and a world per se.

The fact that the *homme-en-soi* taken out of his world looks like a zombie or a sculpture instead of a liberated human being, while the material freed of its function and the weightlessly arranged supports really do give access to some sense of freeness, points to that which, in Hopf's work, constitutes style: the certainty that the often seemingly arbitrary surfaces and exteriors of "free" and "not free" and other political states, especially exteriors that have been mechanically manufactured, found, and torn out of context, bear visible traces of their genealogy and their potential: what they are and what they were, but also how they might function if one were to do something different with them.







DAS INNEN AHNUNGSLOSE

MONIKA RINCK

„Beim Spiegelblick, dem augenblicksrasch prüfenden, dachte ich noch: diese hucklige Haut über der Oberlippe – da gehört ein Bart hin, Lösung.

Na ja. Als ginge mich das alles nichts an.

Was geht es mich an? Kritik, ein Übergriff: Ich möchte mich innen fühlen, wie ich außen aussehe. (...)

Kritik an dem innen Ahnungslosen. Wohl nicht, um es umzubringen, das innen Ahnungslose. Wohl nur, um zu helfen.“¹

Was fang ich denn an mit dem innen Ahnungslosen? Und was wäre eine gekonnte Kritik daran? Wie es da sitzt, mit einer gewissen Vorstellung von sich selbst und dem, was ich von ihm will. Ich könnte es mir denken als ein extraterritoriales Gebiet, im Sinne von Volosinov: Psychische Erfahrung sei etwas Innerliches, das äußerlich werde, und das ideologische Zeichen, (worunter Volosinov die gesamte Welt der Zeichen und Gesten subsumiert), etwas Äußerliches, das innerlich werde – wobei die Psyche darin einen extraterritorialen Status genieße.² Dann wäre es wirklich innen ahnungslos, und vermutlich vor dem scheppernden Durchzug der Projektionen gefeit. Wenn aber jeder Versuch, zwischen Innenwelt und Außenwelt zu trennen, in eine andere Irre führt als die, in der man sich bereits eingerichtet hatte, zeigt sich, dass sich das Substrat von Erfahrung nicht in diesen Gegensatz auflösen lässt, sondern ein Medium zwischen beidem ist. Hinzukommt eine unüberwindliche Nachträglichkeit, die dem Trost, etwas, etwas Gutes oder Schönes, einmal gewesen zu sein, den Weg verstellt. Nein, da ist kein Pfand drauf. Und da auch nicht. Und da schon gar nicht.

Mir scheint, dass mit der Frage, wie sehe ich aus?, die Judith Hopf in ihrer Arbeit - jenseits der Maske des Offensichtlichen – als krypto-dämonisches Rätsel adressiert, auf diesem Zerrgelände ein Aufruhr entsteht. Ihre waghalsigen Gerüste oder Gerippe, an deren letztem Ende ein eiskaltes Händchen fingert, ergeben im Zerrspiegel mit den Betrachtenden ein Ensemble - morphende Formen und hölzerne Welthabe, die so überaus deutliche Erinnerung an Rückenschmerzen, wenn das abstrakte Gestell sich ins Bewusstsein meldet. Hier bricht sich nicht nur Licht. Das geht von oben nach unten wie umgekehrt. Oder wie sagte jüngst der Herr Astronaut: Die Schwerkraft ist überwältigend. Sofort müsse man sich hinlegen. Essen in der Schwerelosigkeit. Die schwarze Fläche, die schwarzen Stellen.

Das kann sich im Spiegel treffen. Da treten Wahrnehmungen auf, ineinander verkantet, nur dass es keine Kanten gibt, selbst wenn es sie mit klarem Blick besehen geben sollte. Hier tobt vielleicht die Beeindruckbarkeit durch Formen von Selbstwahrnehmung, die man immer nur als ein Abbild bekommt: Sich geschrieben zu haben. Etwas getan zu haben. Verstanden worden zu sein. Ein anderes Bewusstsein berührt, aber nicht gestört zu haben. (Und das Gegenteil davon.) Elke Erb bemerkt an anderer Stelle, dass es doch seltsam sei, dass man immer als etwas sich bewegt, was man nicht sieht und kennt. Bleibt die Frage, ob es wirklich so wichtig ist, Übereinstimmung herzustellen, zwischen

dem was mich bewegt – und dem was mich bewegt. Als befände man sich auf einer Brücke. Diese Brücke wäre dann der phänomenologische Körper, der sieht und gesehen wird, das Gefühlte fühlt, eine Vorderseite hat und eine Rückseite, eine Vergangenheit, eine Zukunft.

Wie könnten sich diese Perspektiven auf sympathische Weise aufeinander beziehen? Es könnte sein, dass mir mein Aussehen an manchen Tagen sympathischer ist als an anderen. Heiße das, dass das innen Ahnungslose dann ins Außen ragt? Mit der gleichen Empfindung, Stimmung oder Leidenschaft mitleidet, teilnimmt? Und eintritt in eine geheimnisvolle Übereinstimmung, befördert durch übernatürliche Zusammenhänge, die das Wort „sympathisch“ lange barg, bis dieser animistisch-manipulative Gehalt abgespalten und vom Sympathetischen übernommen und verwaltet wurde.

Normtheater Eitelkeit, schreibt Elke Erb, und von einer Figur, die schlafwandlerisch die Eitelkeit umkreist, unter dem Geschrei des Publikums – eiteleitel – doch dafür kriegt man sie nicht wach.³ So heben sich Selbstbilder ab, wie gespenstige Begleiter aus einer Zeit, als zumindest die Projektionen, die auf mich trafen, noch jünger waren – obwohl man auch damals über die eigene Erscheinung nicht verfügte. Das ist das Gespenstige daran. Unter dem heutigen Gesichtspunkt wäre dies weniger eine Offenbarung als eine Konzession an die Außenwahrnehmung – reaktiv und einigermaßen verspätet, insofern heillos.⁴ Letzlich womöglich nichts anderes als eine Frage des Stils.

„Je veux que ce bras durci ne traîne plus“ (une chère image) – ich will, dass dieser harte Arm nicht länger hinter sich herzieht, heißt es am Ende von *Hospital Bone Dance*,⁵ ein verknappter Rimbaudvers. Zu Beginn des Gespensterfilms *The Uninvited*⁶ führt das Haus und seine Möbel ein Tänzchen auf. Ich glaube, dass es mehr (oder weniger) als ein Zufall ist, dass sich vor diesen Bildern die ersten Kapitel über das Problem des Leibs in Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* als Gothic Novel lesen lassen. „Betrachte ich die Lampe auf meinem Tisch, so schreibe ich ihr nicht nur die von meinem Platz aus sichtbaren Eigenschaften, sondern auch die noch zu, die der Kamin, die Wände, der Tisch ‚sehen‘ könnten, die Rückseite der Lampe ist nichts anderes als das Gesicht, das sie dem Kamin ‚zeigt‘“ (...) und „das Haus ist nicht das von nirgendwoher gesehene, sondern das von überallher gesehene Haus.“⁷ Was für eine gespenstige Zeugenschaft, da wo es doch eigentlich um die von Implosion bedrohte Eigenwahrnehmung des Leibs geht.

Der vollkommene Gegenstand, „allseitig durchdrungen von einer aktuellen Unendlichkeit von Blicken, die sich in seinem Innersten überschneiden und nichts an ihm verborgen lassen“ muss letztlich unsichtbar sein, ein tausendfach geröntgter Spuk, das Haus tritt in ein prekäres Sichtverhältnis zum Betrachter ein und selbst der Phantomarm treibt sein Unwesen mit dem Bewusstsein, indem er als ambivalente Gegenwart in ihm herumirrt und, „einer verdrängten Erfahrung gleich, einstige Gegenwart (ist), die sich weigert zur Vergangenheit zu werden.“⁸

So bevölkert sich das innen Ahnungslose, selbst wenn es nicht umgebracht werden, sondern ihm nur geholfen wer-

den soll, dort wo es um die Selbstwahrnehmung geht, mit einer geisterhaften Präsenz, so dass es sich als ein verstörender Rohstoff zeigt. Und zwar im ermöglichenden Sinn – als etwas, aus dem sich etwas machen lässt. Deswegen sind die Arbeiten von Judith Hopf Medium im besten Sinne – nicht spiritistisch, nicht gaga-theoretisch – sondern ermutigend. Medium zwischen beidem, zwischen innen und außen, aus der Irre heraus, gegen die Nachrichten aus der Reduktion.

- 1 Elke Erb, *das spiegelbild einmal wieder*, in: Dies., *die crux*, Urs Engeler Editor, Basel, Weil am Rhein, 2003, S. 49.
- 2 Denise Riley, *Malediction*, in: Dies., *Impersonal Passion. Language as Affect*, Duke University Press, Durham, London, 2005, S. 19.
- 3 Elke Erb, *das spiegelbild einmal wieder*, a. a. O., S. 62.
- 4 Hierzu auch der sehr lesenswerte Essay von Denise Riley: *What I Want Back Is What I Was: Consolation's Retrospect*, in: Dies., *Impersonal Passion. Language as Affect*, a. a. O.
- 5 Videoarbeit von Judith Hopf und Deborah Schamoni, 7 Min., 2006.
- 6 Videoarbeit von Judith Hopf und Katrin Pesch, 16 Min., 2005.
- 7 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übersetzt von Rudolf Böhm, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1966, S. 92 f.
- 8 Ebd., S. 110.





THE OBLIVIOUSNESS WITHIN

MONIKA RINCK

“As I looked in the mirror, the swift glancing check, I thought to myself: that uneven skin above the upper lip—it should be bearded, that would solve it.

You know. As if all this had nothing to do with me.

What does it have to do with me? Criticism; an attack: I'd like to feel on the inside the way I look on the outside. ... Criticism of the obliviousness within. Not to kill it off, the obliviousness within. Just to help it.”¹

What can I do with the obliviousness within? And what would be an adroit critique of it? The way it sits there with a specific idea of itself and of what I want from it. I could conceive of it as an extraterritorial zone, in the sense of Voloshinov: psychic experience is something inner that becomes outer, and the ideological sign (by which Voloshinov means the entire world of signs and gestures) something outer that becomes inner—within which the psyche enjoys extraterritorial status.² Then it really would be oblivious within and probably immune to the clamorous passage of projections. But if every attempt to draw a line between inner and outer worlds constitutes a different wilderness than the one we have already learned to live in, then it becomes clear that the substrate of experience cannot be broken down into this opposition, but that it is, instead, a medium between the two. And then there is an inevitable belatedness which blocks puts paid to any consolation in having once been something, something good and beautiful. No, there's no cash back on that. Not on that either. And certainly not on that.

It seems to me that—beyond the mask of the obvious—the question “What do I look like?,” which Judith Hopf addresses as a crypto-demonic puzzle in her work, causes a stir in this fraught terrain. In the distorting mirror, her precarious frameworks and skeletons with ice cold hands fumbling from their furthest extremities, form an ensemble with the viewer—morphing forms and wooden *Welthabe*, an extremely vivid memory of back pain when the abstract scaffold comes to mind. More than just light is being refracted here. It goes from top to bottom and vice versa. Or how did that astronaut put it the other day: Gravity is overwhelming. You have to lie down straight away. The black expanse, the black spots.

All this may come together in the mirror. Perceptions arise, wedged against one another, except there are no edges—although, if looked at clearly, there should be. Perhaps this is a riot of being impressed by forms of self-perception that are only ever received as an afterimage: Having written (to) oneself. Having done something. Having been understood. Having touched another consciousness without disturbing it. (And the opposite.) Elsewhere, Elke Erb notes how strange it is that one always moves oneself as something one does not see or know. The question remains as to whether it is really so important to reconcile that which moves me—and that which moves me. As if one were on a bridge. This bridge would be the phenomenological body that sees and is seen; that feels emotion; that has a front and a back, a past, a future.

How might these perspectives relate to each other in a sympathetic way? It is possible that I will like the way I look more on some days than on others. Would that mean that on such occasions, the obliviousness within stretches to the outside? Sharing or participating in the same feeling, mood, or passion? And entering into a mysterious accord, fostered by supernatural factors long also contained in the word “sympathetic.”

Vanity as theater of norms, writes Elke Erb, and evokes a person who sleepwalks around vanity, to the sound of the audience shouting—vainvain—but she won't wake up for that.³ Self-images stand apart like this, like ghostly companions from a time when at least the projections hitting me were younger—although even then one had no influence over one's own appearance. That is the ghostly thing about it. From today's point of view, this would be less a revelation than a concession to external perceptions—reactive and somewhat belated, and thus hopeless.⁴ Perhaps nothing more, ultimately, than a question of style.

“I wish that this hardened arm may no longer drag,” we are told at the end of *Hospital Bone Dance*,⁵ an abridged line from Rimbaud (“Je veux que ce bras durci ne traîne plus une chère image”). At the opening of the ghost movie *The Uninvited*,⁶ the house and furniture do a little dance. To my mind, it is more (or less) than coincidence that the first chapters on the problem of the body in Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception* can be read over these images as a gothic novel: “When I look at the lamp on my table, I attribute to it not only the qualities visible from where I am, but also those which the chimney, the walls, the table can ‘see’; but back of my lamp is nothing but the face which it ‘shows’ to the chimney” and “the house itself is not the house seen from nowhere, but the house seen from everywhere.”⁷ What a ghostly form of witness, where the actual theme was bodily self-perception under threat of implosion.

The completed object, “shot through from all sides by an infinite number of present scrutinies which intersect in its depths leaving nothing hidden,” must remain invisible, in the end, an apparition x-rayed a thousand times, the house enters into an uncertain relationship of visibility with the viewer, and even the imaginary arm plays its tricks on consciousness by drifting within it as an ambivalent object, “like a repressed experience, a former present which cannot decide to recede into the past.”⁸

The obliviousness within, then, even if it is not to be killed off but simply helped out, peoples/fills itself, where self-perception is concerned, with a ghostly presence, causing it to manifest itself as a disturbing raw material. And this in an enabling sense—as something out of which something can be made: Which is why Judith Hopf's works are a medium, in the best sense of the word—not in the sense of spiritism or gaga theory, but as something encouraging. A medium between the two, between inside and out, leading out of the wilderness, holding out against the logic of reduction.

- 1 Elke Erb, "das spiegelbild einmal wieder" (the mirror image once again), in *die crux*, Urs Engeler Editor, 2003, p. 49.
- 2 Denise Riley, "Malediction," in *Impersonal Passion. Language as Affect*, Duke University Press, 2005, p. 19.
- 3 Erb, *das spiegelbild einmal wieder*, op. cit. p. 62.
- 4 Also worth reading in this context is Denise Riley's essay: *What I Want Back Is What I Was: Consolation's Retrospect*, in: *Impersonal Passion. Language as Affect*, op. cit. pp. 29–47.
- 5 Video work by Judith Hopf and Deborah Schamoni, 7 min, 2006.
- 6 Video work by Judith Hopf and Katrin Pesch, 16 min, 2005.
- 7 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge Classics, 2002, p. 79.
- 8 *Ibid.*, p. 99.

ELEVATOR CURATOR

JUDITH HOPF, DEBORAH SCHAMONI,
CLEMENS SCHÖNBORN
2005, Video, 20 Min./mins











Die ehemalige französische Kultusministerin Mme. Elodie Schneider reist in ihrer neuen Profession als europäische Kuratorin für Gegenwartskunst nach Istanbul, um die Ausstellung der drei von ihr betreuten Stipendiaten und Künstler Johann Berg, Olavur Lundsgrün und Hendrick Humme zu begutachten. Während die drei Künstler, völlig überrascht von der Ankunft der Kuratorin, versuchen, sozusagen auf den letzten Drücker eine Ausstellung zu improvisieren, erlebt Elodie Schneider eine Persönlichkeitsveränderung: Eine Begegnung mit einem Unbekannten, der sie darüber hinaus auf ganz andere Wege führt, bringt sie dazu, ihren Subjektentwurf neu zu betrachten.

Elevator Curator wurde als Teil der Soap-Opera *Ping Pong D'Amour: Der Aufbruch* von Judith Hopf, Deborah Schamoni und Clemens Schönborn konzipiert und realisiert.

In her new capacity as European Curator for Contemporary Art, former French Culture Minister Mme. Elodie Schneider travels to Istanbul to inspect an exhibition featuring Johann Berg, Olavur Lundsgrün, and Hendrick Humme, three grant-winners under her supervision. While the three artists, surprised by her sudden arrival, try to improvise a show at the last minute, Elodie Schneider undergoes a change of personality: an encounter with a stranger, who takes her into new territory, causes her to reconsider her subjective make-up.

Elevator Curator was conceived and realized by Judith Hopf, Deborah Schamoni, and Clemens Schönborn as part of the soap opera *Ping Pong D'Amour: Der Aufbruch*.

Elevator Curator, 2005, Mini DV, Stereo / stereo, Farbe / colour, 20 Min. / mins; Drehbuch / script: Judith Hopf, Deborah Schamoni, Clemens Schönborn; Regie, Kamera / directing, camera: Deborah Schamoni; Schnitt / editing: Deborah Schamoni, Judith Hopf; Ton / sound: Clemens Schönborn; Ausstattung / costume design: Mona Kuschel; Pantomimen-Lied / pantomime song: Antony and the Johnsons; Produktion / production: b-books AV, Team Ping Pong; Produktion / production Istanbul: Katja Eydel, Zeynep Nuhoglu, Sinan Caglar; Besetzung / cast: Elodie Schneider: Judith Hopf; Fatih: Murad Özen; Olavur Lundsgrün: Pilvi Takala; Hendrick Humme: Lala Rascic; Johann Berg: Kristina Kramer; Vielen Dank an / many thanks to: Dirk van Lieshaut, Platform Garanti, Contemporary Art Centre Istanbul; © b-books AV, SMOCZEK POLICZEK, Hopf, Schamoni 2005

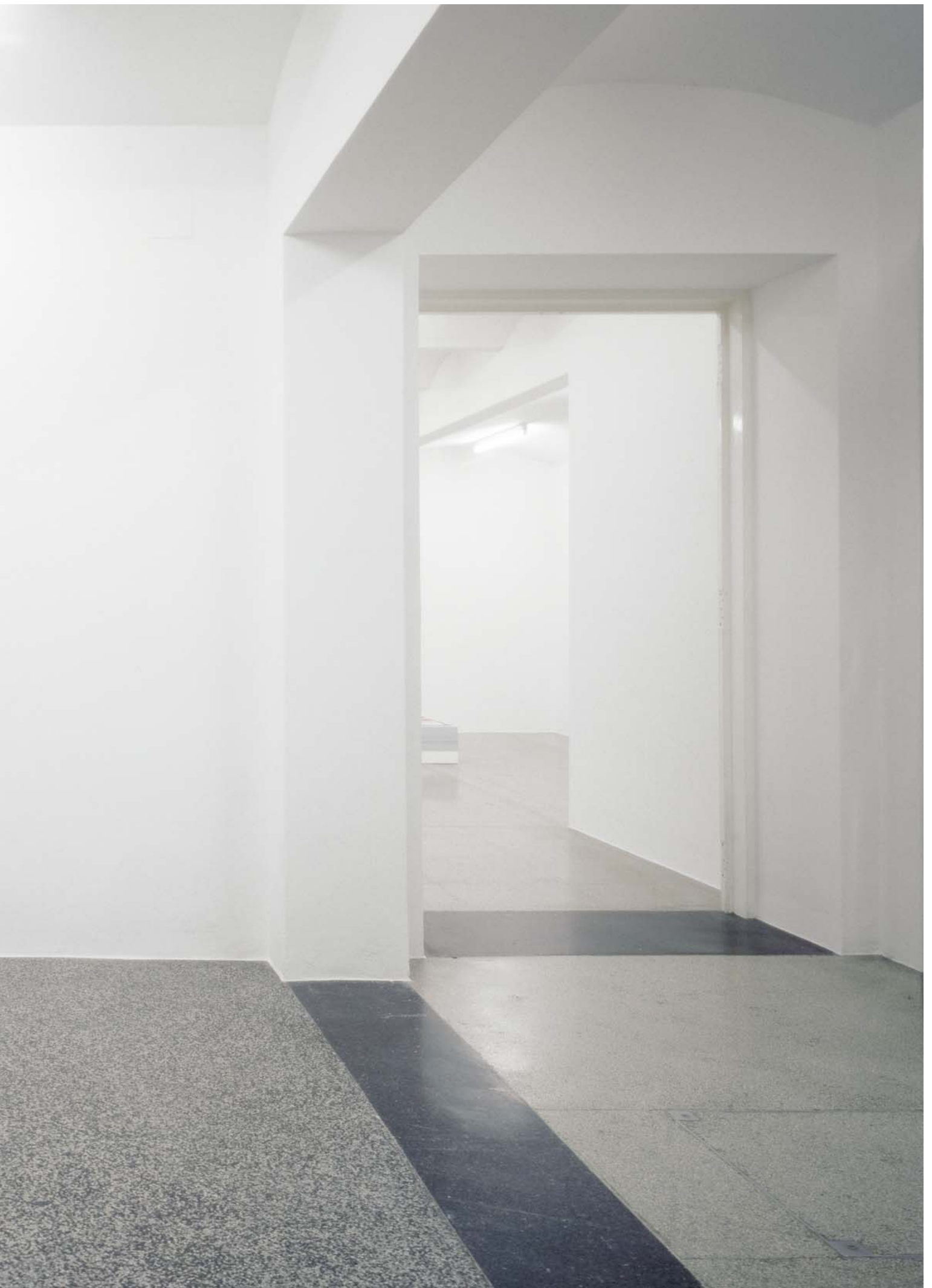






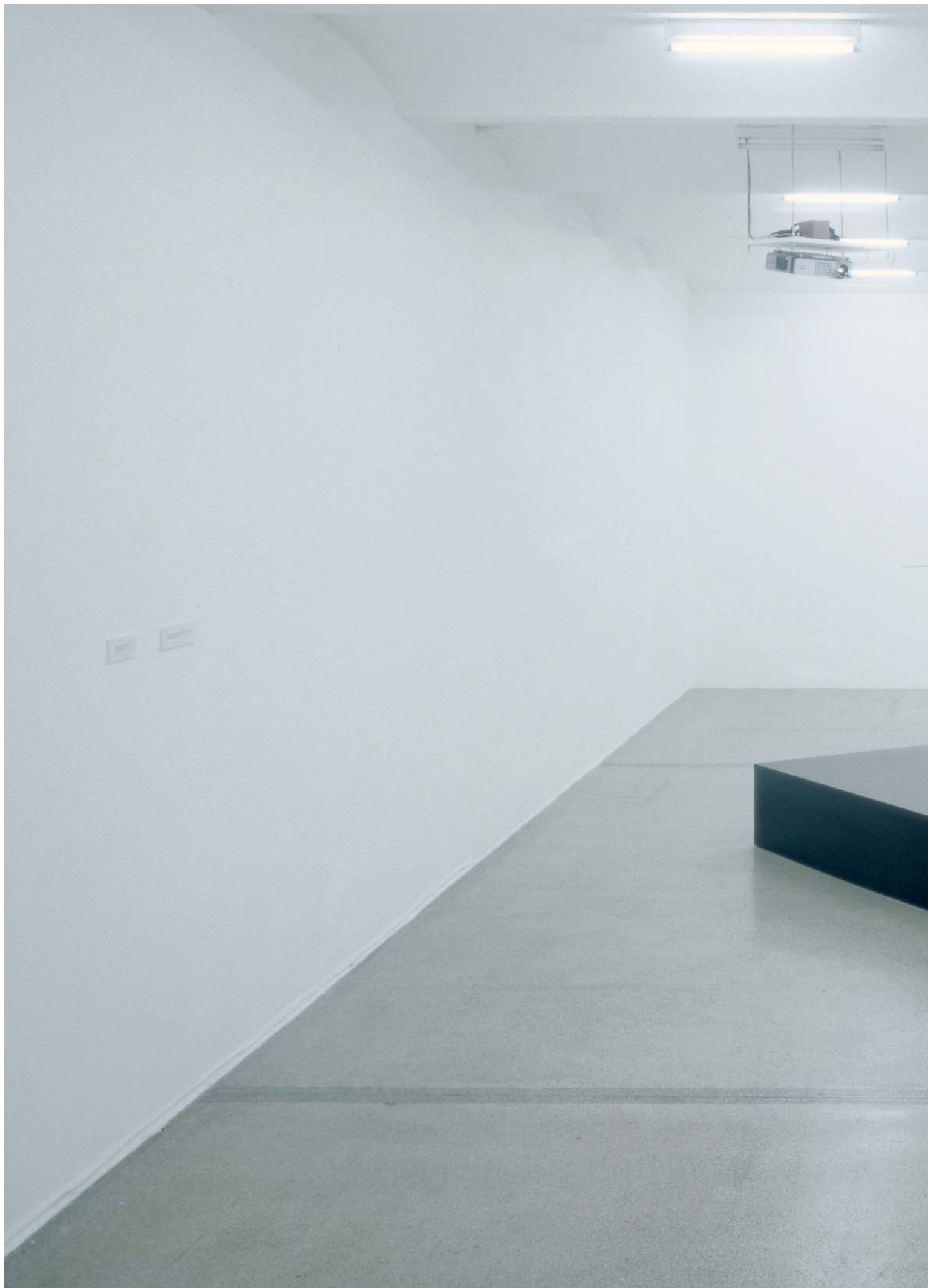




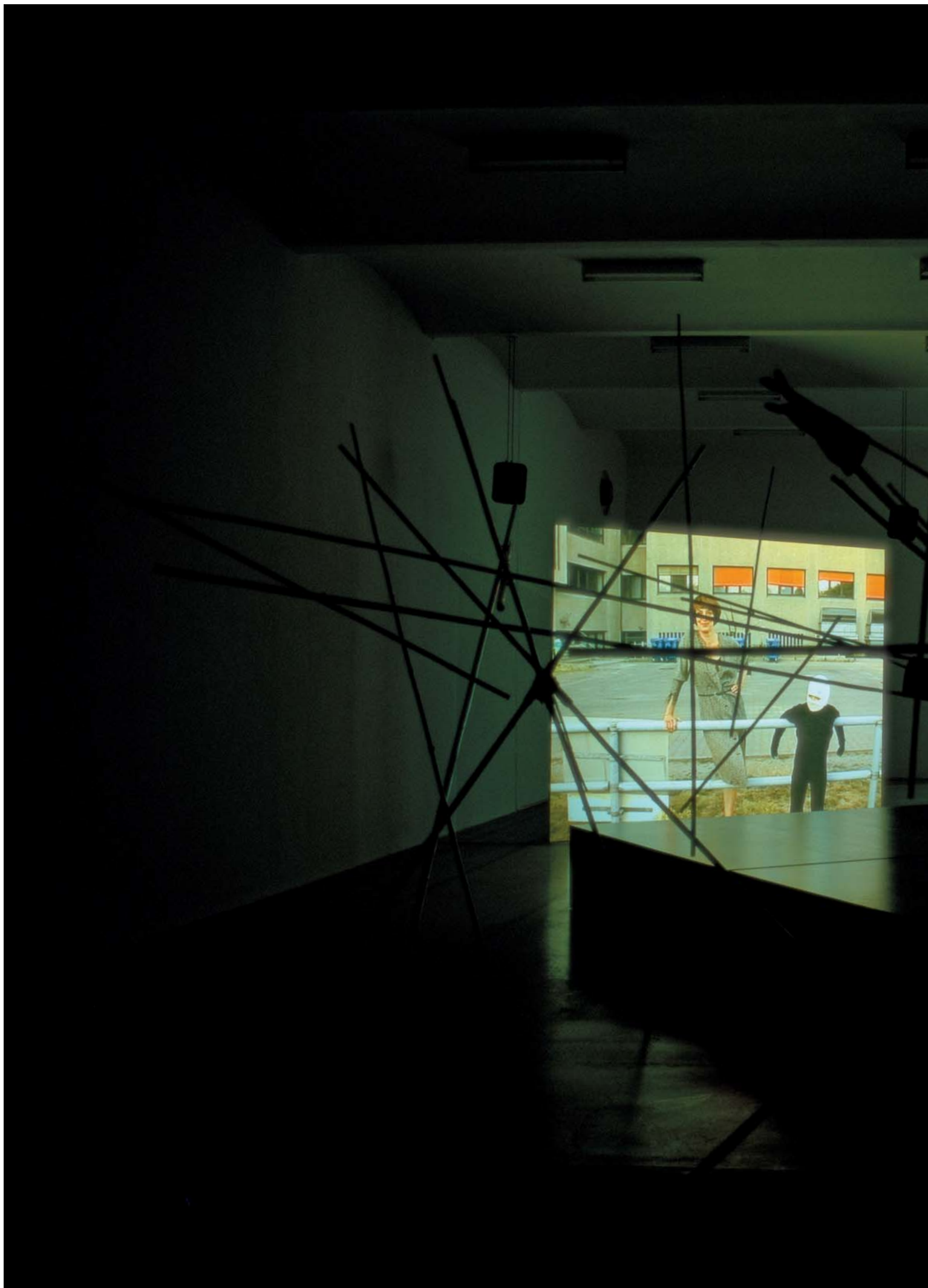














HOSPITAL BONE DANCE

JUDITH HOPF, DEBORAH SCHAMONI

2006, Video, 7 Min. / mins

Ich will, dass dieser harte Arm
nicht länger hinter sich herzieht
als nur ein zu liebendes Bild.

I wish that this hardened arm
may no longer drag
than one cherished image.







Hospital Bone Dance, 2006, Mini DV, Stereo / stereo, Farbe / colour, 7 Min. / mins; Besetzung, Drehbuch und Regie / cast, script and directing: Deborah Schamoni, Judith Hopf; Regieassistent, Besetzung und Produktion / assistant director, casting and production manager: Micah Magee; Kamera / camera: Deborah Schamoni; Kamera Assistent / camera assistant: Jenny Lou Ziegel; Musik / music: Brezel Göring; Schnitt / editing: Judith Hopf, Deborah Schamoni; Ausstattung / costume design: Juliane Solmsdorf; Ausstattung Assistent / costume design assistant: Franz Mueller; Maske / Makeup: Ivana Milos; Ton / sound: Ute Waldhausen; Licht und Kameraführung / light and camera grip: Andreas Schild; Set Fotografie / set photography: Achim Hatzius; Catering / catering: Sarah Piel; Bestzung / actors: Besucherin / guest: Deborah Schamoni; Oberschwester / head nurse: Judith Hopf; Menschen im Wartezimmer / waiting people: Hüseyin Yalcin, Rica Heinke, Gerry Bibby, Tilbert Oelke, Fatima Gartman; Schlafender Mann / sleeping man: Achim Hatzius; Schwarze Mumie / black mummy: Nadine Akkouch; Bob / Bob: Christoph Bach; Krücken-Gang / crutches gang: Atura Akkouch, Darko Radosavljev, Sabine Kunthoff, Lulu Akkouch; Krankenhausangestellte / Hospital Workers: Frauke Gust, Florian Zeyfang, Egill Saebjornsson, Andreas Schild; Mumien / mummies: Darko Radosavljev, Sabine Kunthoff, Fatima Gartman, Tilbert Oelke, Nadine Akkouch; Skelette / skeletons: Lulu Akkouch, Artura Akkouch, Lili Akkouch; Dank and das Urban Krankenhaus, Berlin / with special thanks for the support of the Urban Hospital, Berlin: Astrid Zawodniak, Heinz Mrochen, Stefan Jakobi; an / to Florian Zeyfang und an / and to KW Institute for Contemporary Art, Berlin. Dieser Film wurde finanziell unterstützt vom / this film was supported by the Hauptstadtkulturfonds; © Hopf, Schamoni 2006

JUDITH HOPF

BIOGRAFIE / BIOGRAPHY

1969 geboren / born in Karlsruhe
 lebt und arbeitet / lives and works in Berlin

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

- 2006 *What do you Look Like? A Crypto Demonic Mystery*, Casco – Institute for Art and Design, Utrecht
The Uninvited, WBD Berlin
- 2003 *Temporary no Good Universe*, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart; 2yk Galerie, Berlin
- 2002 *Bei mir zu Dir*, WBD, Berlin
- 2001 *Adieu Vorhölle*, Studiogalerie, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig
- 2000 *Out Monster the Monster 1*, Kunstbank, Berlin
- 1997 *Emptiness*, Galerie –Laden, Berlin

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS (Auswahl / Selection)

- 2006 *No Matter How Bright the Light, the Crossing Occurs at Night*, Kunst-Werke Berlin, Berlin. In Zusammenarbeit mit / in collaboration with Anselm Franke, Natascha Sadr Haghghian, Ines Schaber und / and Deborah Schamoni
Happyness, 4. Berlin Biennale, Gagosian Gallery, Berlin
40 Jahre Video Kunst.de, Kunsthalle Bremen, Bremen; ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / Munich; Museum der Bildenden Künste Leipzig; K21 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Judith Hopf / Katrin Pesch, Saki Satom, Michaela Schweigers, Klaus Weber, Galerie Walbröl, Düsseldorf
- 2005 *Judith Hopf / Katrin Pesch*, Galerie Meerrettich, Berlin
100 Radiodays, De Appel Museum, Amsterdam
Universal Experience: Art, Life and the Tourist's Eye, Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago
- 2004 *Shizorama*, ICA Moscow – Institute of Contemporary Art, Moskau / Moscow
Atelier Europa, Kunstverein München, München / Munich
Open Screening, Whitechapel Gallery, London
Das Politische ist privat – und peinlich, Kunsthalle Exnergasse, Wien / Vienna
6. Werkleitz Biennale, Halle
- 2003 *Hey Production*, Cubitt Gallery, London; Mead Gallery, Warwick Arts Center, Coventry
Windstösse, Kunsthaus Dresden, Dresden
Ort des Gegen, Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart
Haupt und Nebenwege, Galerie Christian Nagel, Köln
Public Affairs, Performance-Festival, Museum für Moderne Kunst, Wien / Vienna
Tirol Transfer, Galerie Krinzinger, Wien / Vienna
8th Havana Biennial, Havanna / Havana
- 2002 *Gewalt ist der Rand aller Dinge*, Generali Foundation, Wien / Vienna
Hossa, Centro Culturale, Antrax, kuratiert von / curated by Karola Grässlin und Christian Nagel
Die Kraft der Negation, Performance-Festival, Theater der Welt Köln und / and Volksbühne Berlin, kuratiert von / curated by Dietrich Diederichsen
- 2001 *Auf offener Strasse*, Kunstamt Kreuzberg, Berlin
- 2000 *Out Monster the Monster 2*, Galerie Barbara Gross, München
- 1999 *Mille Plateaux*, Performance-Festival, Volksbühne Ost, Berlin
Tableaux Vivante, Jazz Club Berlin, Berlin
As best Kontingenz, Gesellschaft der Freunde für junge Kunst e. V., Baden-Baden
- 1998 *supermarkt*, Shedhalle, Zürich / Zurich
Park Fiction, Hamburg
- 1997 *Funky Side of Zürich*, Shedhalle, Zürich / Zurich
La Saison, Galerie Neu, Berlin
- 1996 *now here, section „?“*, Louisiana Museum of Modern Art, Kopenhagen / Copenhagen
Pension Forum Stadtpark, Forum Stadtpark, Graz
Professionalität wieder gesucht, Forum Stadtpark, Graz; MWMWM, New York
- 1995 *when tekkno turns to sound of poetry*, Shedhalle, Zürich / Zurich; Kunst-Werke Berlin, Berlin
- 1994 *gamegirl*, Shedhalle, Zürich / Zurich, Kunstverein München, München / Munich

VIDEOGRAFIE / VIDEOGRAPHY (Auswahl / Selection)

- 2006 *Hospital Bone Dance*, Video, 7 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Deborah Schamoni
- 2005 *The Uninvited*, Video, 16 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Katrin Pesch
Villa Watch, Video und / and 16 mm, 15 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Natascha Sadr Haghghian
Proprio Aperto, Videoanimation, 5 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Natascha Sadr Haghghian und / and Florian Zeyfang
Elevator Curator, Video, 20 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Deborah Schamoni und / and Clemens Schönborn
- 2003 *Bei mir zu Dir – low dunkel – TV*, Video, 17 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Stephan Geene
- 2001 *Hey Produktion*, Video, 7 Min. / mins
- 1998 *Bartleby*, Video, 14 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Stephan Geene
Ambitions, Video, 5 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Tina Marie Friedrich
- 1997 *spooky abc*, Video, 30 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Natascha Sadr Haghghian
- 1996 *Lebendes Geld*, Video, 15 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Stephan Geene

Kollektive Videoprojekte / collective Video Projects

- 2003–2005 Mitglied von / member of *Team Ping Pong*, Berlin, Mitorganisation, Konzeption, Drehbuch und Darstellerin für die Soap-Opera / co-organization, conception, script and actress for the soap opera *Ping Pong d'Amour*
- 2003 *A-Clip Staffel 3*, Mitorganisation und Produktion / co-organization and production. Realisierung des Videoclips / realization of the videoclip *bubbles*, 45 Sek. / sec., in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Gunther Reski
- 2001 *NoLogoTV*, Video, 3 Min. / mins in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Theoretisches Fernsehen, Berlin
- 1999 *A-Clip Staffel 2*, Realisierung des Videoclips / realization of the videoclip *Migration*, 2 Min. / mins, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Ariane Müller

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

- 2006 Mühling, Matthias, 2002, *Bei mir zu Dir (TV-Low Dunkel)*, in: Frieling, Rudolf, Herzogenrath, Wulf (Hg. / eds.), *40yearsvideo Art. Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 to the Present*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2006
- Wachudi, Claudia, *Wenn Bürger Gespenster sehen*, in: *Metropolis M*, Nr. / no. 2, 2006
- Beyn, Ariane, *Judith Hopf at WBD*, in: *Artforum* (online), Februar / February 2006
- Blum, Eric, *Perfect City Telepathy*, in: *ArtUs*, Nr. / no. 12, 2006
- von Klot, Cristina, *Digitales Erbe der „Power Flower“*, in: *Mobil*, Nr. / no. 2, 2006
- 2005 Tollmann, Vera, Krause, Anne, *Judith Hopf / Katrin Pesch in der Galerie Meerrettich*, in: *Neue Review*, Oktober / October 2006
- 2003 Eickhoff, Beate, *Mit dem Gefühl der Ohnmacht. Gruppenausstellung in der Galerie Nagel*, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, August 2003
- Buchmann, Sabeth, *Rain Is a Cage You Can Walk Through. Zu einigen Arbeiten von Judith Hopf*, in: *Kunstfabrik am Flutgraben e. V. Berlin* (Hg. / ed.), *Temporary No Good Universe. Judith Hopf*, Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, 2yk Galerie, Berlin, 2003
- Hoffmann, Justin, *Ort des Gegen*, in: *Kunstforum*, September 2003
- 2002 Conrads, Martin, *Die Besten Kunstausstellungen im Jahr 2002*, in: *Zitty*, Dezember 2002
- Peters, Stefanie, *Ich mach das frei. Judith Hopf bei WBD*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. / no. 47, 2002
- Siepen, Nicolas, *Huch der ist ja tot*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, April 2002
- Buchmann, Sabeth, *Traveling in Closed Spaces* in: Bock, Jürgen (Hg. / ed.), *From Work to Text. Dialogues on Practise and Criticism in Contemporary Art*, Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, Fundação Centro Cultural de Belém, Lissabon / Lisbon, 2002
- 2001 Reski, Gunther, *Produktionskette frisst Eichhörnchen*, in: Grässlin, Karola (Hg. / ed.), *Adieu Vorhölle. Judith Hopf*, Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, Kunstverein Braunschweig Studiogalerie, Braunschweig, 2001
- Reski, Gunther, *Wie preisst man sich selbst, bestmöglichst als libidinöse Visacard an, die niemals jemand wieder loslassen möchte*, in: *DE:BUG*, Juni / June 2001
- 2000 Wieder, Axel John, *Die Zitty-Tops*, in: *Zitty*, August 2000
- Buchmann, Sabeth, *Rain Is a Cage You Can Walk Through. Zu einigen Arbeiten von Judith Hopf*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. / no. 37, 2000
- 1999 Wieder, Axel John, *Bohemian Dip*, in: *Frieze* Nr. / no. 49, 1999

TEXTE DER KÜNSTLERIN / TEXTS BY THE ARTIST

- 2006 *Table Turning*, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Sladja Blazan, in: Anselm Franke, Judith Hopf, Natascha Sadr Haghghian, Ines Schaber (Hg. / eds.), *No Matter How Bright the Light, the Crossing Occurs at Night*, Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, Kunst-Werke Berlin, Berlin, 2006
- 2005 *Um die Angst vor dem Ungebetenen*, zur Ausstellung von / on the exhibition of Nairy Baghramian, *Die Geister mögen das Flanieren*, Galerie Christian Nagel, Köln, 2005
Halbtransparente Phasen, Text für Folder / text in folder, Künstlerstätte Schloss Bleckede, Lüneburg, 2005
Gespenster, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Ines Schaber, in: *Mitbestimmung*, Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, Kunsthochschule Weißensee und DGB, Berlin, 2005
Stupidity – oder der Regenschirm der Dooftheit, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Heike Föll, in: Elke aus dem Moore (Hg. / ed.), *Tilsadien. Projekte 2003–2004 im Künstlerhaus Stuttgart*, Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart, 2005
The Hour of Hair, in: *Annette Kelm*, Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, *Ausstellungshaus oder Galerie fehlt noch*, Hamburg, 2005
Fernsehen, Hooklines, Wiederholungen machen Räume, in: Sabeth Buchmann u. a. / et.al. (Hg. / eds.), *Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen*, b-books Verlag, Berlin, 2005
- 2004 *L's Karte*, Hörspiel, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Frauke Gust, 2004
An die inneren und äusseren Ruinenlandschaften: Die Wand in der Ruine, Kolumne / column, in: *Starship*, Nr. / no. 7, 2004
An die inneren und äusseren Ruinenlandschaften, Kolumne / column, in: *Starship*, Nr. 6, 2004
Überredungskünste: Zu einer möglichen Bürokratie der Verschwendung unter der Bedingung der vorsetzlichen Chaotisierung von Bürokratie, in: Klaus Weber (Hg. / ed.), *Unfold! You Cul de Sac*, Revolver Verlag, Frankfurt a. M., 2004
- 2003 *Das Ding mit dem Essigbaum*, in: Kunstfabrik am Flutgraben e. V., Berlin (Hg. / ed.), *Temporary no Good Universe*, Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, 2yk Galerie, Berlin, 2003
- 2001 *Geld geht mit Konvention*, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Sabeth Buchmann, in: Karola Grässlin (Hg. / ed.), *Adieu Vorhölle. Judith Hopf*, Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, Kunstverein Braunschweig Studiogalerie, Braunschweig, 2001
- 1998 *Tales of Stupidity*, in: *Starship*, Nr. / no. 2, 1998
Tales of Stupidity, in: *Starship*, Nr. / no. 1, 1998
- 1997 *Von richtigen und falschen Klamotten. Zu Susan Streitfelds Film Female Perversions*, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Sabeth Buchmann, in: *Texte zur Kunst*, Nr. / no. 25, 1997
- 1996 *Revisiting the White Cube*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. / no. 24, 1996
- 1994 *Anläufe*, Gespräch zwischen / roundtable with Sabeth Buchmann, Isabelle Graw, Judith Hopf, Jutta Koether und / and Valie Export, *Texte zur Kunst*, Nr. / no. 15, 1994

WERKLISTE

- o.T. (*Einladung*), 2006
 Poster / poster
- Bambus*, 2006
 Trinkgläser / tumblers, Papier / paper
- Cabine*, 2006
 Spiegelfolie / mirror foil, Holzkonstruktion / wood construction
- Essigbäume*, 2006
 Digitalprint / digital print
- What do you Look Like? A Crypto Demonic Mystery*, 2006
 Bambusstäbe / bamboo sticks, Handschuh / glove, Holzpodest / wood pedestral
- Ecke*, 2006
 Futterstoff / lining
- Judith Hopf, Deborah Schamoni
Hospital Bone Dance, 2006
 Video, 7 Min. / video, 7 min.
- Judith Hopf, Deborah Schamoni, Clemens Schönborn
Elevator Curator, 2005
 Video, 20 Min. / video, 20 min.

DIEDRICH DIEDERICHSEN

war in den 1980er Jahren Redakteur von Musikzeitschriften, seit den 1990ern Hochschullehrer. Letzte Veröffentlichungen: *Golden Years* (Co-G., Graz 2006), *Musikzimmer* (Köln, 2005), *Personas en loop* (Buenos Aires, 2005). Lehrt in Wien und Stuttgart, lebt in Berlin.

has been editor of several music magazines in the 1980ies, since the 1990ies he is professor at art academies. Recent publications: *Golden Years* (Co-G., Graz 2006), *Musikzimmer* (Köln, 2005), *Personas en loop* (Buenos Aires, 2005). Teaches in Vienna and Stuttgart, lives in Berlin.

MONIKA RINCK

lebt in Berlin. 2001 erschien *Begriffsstudio 1996–2001* in der edition sutstein. (www.begriffsstudio.de). Im Herbst 2004 der Lyrikband *Verzückte Distanzen* im zu Klampen! Verlag. Im Oktober 2006 der Essayband: *Ah, das Love-Ding!* bei kookbooks, und im Frühjahr 2007 folgt der neue Lyrikband *zum fernbleiben der umarmung* auch bei kookbooks. Zuletzt: Förderpreis zum Hans-Erich Nossack-Preis des BDI 2006.

lives in Berlin. Publications: *Begriffsstudio 1996–2001* (edition sutstein, 2001, www.begriffsstudio.de). *Verzückte Distanzen* (poems, zu Klampen! Verlag, fall 2004). *Ah, das Love-Ding!* (essay, kookbooks, October 2006). Her new book of poems, *zum fernbleiben der umarmung*, will be published in spring 2007, also by kookbooks. In 2006, she received a writing grant as part of the Hans-Erich Nossack Prize awarded by the Federation of German Industries.

DEBORAH SCHAMONI

ist Filmemacherin und lebt in Berlin. Nach ihrem Kamerastudium in Prag, arbeitet sie seit 1994 als Regisseurin von experimentellen Kurzfilmen und Musikvideos. Mit ihrer Filmproduktionsfirma Smoczek Polizcek entstehen experimentelle Musikvideos, unter anderem für die sogenannte Hamburger Schule (Goldene Zitronen, Blumfeld, Egoexpress u.s.w) und für die Chicks on Speed, die ebenso auf Festivals und in Kunstausstellungen gezeigt werden.

is a filmmaker living in Berlin. After training as a camerawoman in Prague, she has been working since 1994 as director of experimental short films and music videos. Her production company Smoczek Polizcek makes experimental music videos—among others for "Hamburg School" bands (Goldene Zitronen, Blumfeld, Egoexpress, etc.) and for Chicks on Speed—which are also shown at festivals and art exhibitions.

CLEMENS SCHÖNBORN

arbeitete als Beleuchter, Kameramann und Regieassistent im Film und Theater. 2001 Abschluss des Regiestudiums an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf. Letzte Spielfilme: *Fräulein Phyllis* (2004) und *Der Letzte macht das Licht aus!* (2006/2007). Lebt in Berlin.

has worked as lighting technician, cameraman, and assistant director for film and stage. In 2001, he graduated from the directing course at Konrad Wolf College of Film and Television. Recent feature-length films: *Fräulein Phyllis* (Miss Phyllis) (2004) and *Der Letzte macht das Licht aus!* (2006/2007). Lives in Berlin.

VORSTAND DER KÜNSTLERINNENVEREINIGUNG DER SECESSION

Präsidentin: Barbara Holub
 VizepräsidentInnen: Sabine Bitter, Werner Reiterer
 Kassier: Martin Walde
 Schriftführerin: Anna Meyer
 Thomas Baumann
 Christoph Hinterhuber
 Nicolas Jasmin (N.I.C.J.O.B.)
 Johanna Kandl
 Flora Neuwirth
 Eva Schlegel
 Ingeborg Strobl
 Christian Teckert
 KassaprüferInnen: Nita Tandon, Josef Trattner

VORSTAND DER FREUNDE DER SECESSION

Präsidentin: Sylvie Liska
 Vizepräsidentin: Barbara Holub
 Kassier: Dr. Primus Österreicher
 Mariusz Jan Demner
 Francesca von Habsburg
 Alexander Kahane
 Dkfm. Heinz Kammerer
 Dr. Christoph Kraus
 Benedikt Ledebur
 Franz Seilern

MÄZENE DER FREUNDE DER SECESSION

AHR GmbH
 Andreas Altermann (TERRA Material Handling)
 BAWAG
 BDO Auxilia Treuhand GmbH
 Mariusz Jan Demner (Demner, Merlicek & Bergmann)
 engholm engelhorn galerie
 Prof. Karlheinz Essl (Fritz Schömer GmbH)
 Komm.-Rat Anton Feistl (IZS)
 Ernfried Fuchs (Sammlung Volpinum)
 Dr. Burkhard und Gabriela Gantenbein
 Gen.-Dir. Komm.-Rat Dr. Günther Geyer (Wiener Städtische Allgemeine
 Versicherung AG)
 Francesca von Habsburg (TB A21)
 Dr. Christian Hauer
 Alexander Kahane
 Dkfm. Heinz Kammerer (Wein & Co)
 Gen.-Dir. Dietrich Karner (Generali Holding Vienna AG)
 Kathrein & Co – Privatgeschäftsbank AG
 Mag. Peter König (Alu König Stahl)
 Mag. Ernst Kreihslser (Commodum Vermögensverwaltung GmbH)
 Martin Kufner (kufner futures)
 Friedrich Wilhelm und Helena Kunze (esarom Essenzenfabrik Ges.m.b.H.)
 Ronald S. und Jo Carole Lauder
 Robert und Sylvie Liska
 Dr. Martin Maxl und Dr. Ulrike Tropper
 Patricia und Marcus Meier-Rogan
 Thomas Moskovic (Bankhaus Winter & Co.)
 Dr. Arend Oetker
 Österreichisches Verkehrsbüro AG
 Andreas G. Pulides
 Ingrid und Christian Reder
 Franz Seilern
 Stefan Stoltzka (STOG GmbH)
 Stefan und Elisabeth Weber
 Otto Ernst Wiesenthal (Hotel Altstadt Vienna)

ALLGEMEINE INFORMATIONEN / GENERAL INFORMATION

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Judith Hopf in der Secession
 (23. 11. 2006 – 28. 1. 2007). / This catalogue is published on occasion of the
 exhibition Judith Hopf at the Secession (November 23, 2006 – January 28, 2007).

IMPRESSUM / IMPRINT

Herausgeber / publisher: Secession
 Redaktion / editor: Melanie Ohnemus
 Texte / essays: Diedrich Diederichsen, Monika Rinck
 Übersetzung / translation: Nicholas Grindell
 Lektorat / proof-reading: Lisa Rosenblatt, Gerhard Unterthurner
 Visuelles Konzept Secession / visual concept Secession: Heimo Zobernig
 Grafikdesign / graphic design: Jürgen Natter
 Webdesign / web design: Christina Goestl
 Druck / printed by: Remaprint, Wien / Vienna
 Ausstellungsproduktion / exhibition production: Melanie Ohnemus,
 Anette Freudenberger
 Assistenz im Ausstellungsbüro / assistant exhibition production: Daniela Billner
 Öffentlichkeitsarbeit / public relations: Urte Schmitt-Ulms
 Finanzen, Sponsoring / finances, sponsoring: Henrike Brandstötter
 Administration, Veranstaltungen / administration, events: Hermia Hillebrandt,
 Dana Rigauer
 Buchhaltung, Shop / book keeping, shop: Gabriele Grabler
 Kunstvermittlung / education: Urte Schmitt-Ulms, Florian Miedl und / and team
 Aufbau / installation crew: Andrei Galtsov, Wilhelm Montibeller, Florian Miedl und
 / and team

Fotonachweis / photo credits: Alle Abbildungen / all images Rainer Iglar, Poster /
 poster: Achim Hatzius für /for *Hospital Bone Dance* und Deborah Schamoni für /
 for *Elevator Curator*.

© 2006 Die Künstler / the artists, die AutorInnen / the authors, Secession,
 Revolver, Frankfurt a. M.

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
 Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
 Tel.: +43-1-587 53 07, Fax: +43-1-587 53 07-34
 exhibition@secession.at
 www.secession.at

Printed in the EU.
 Alle Rechte vorbehalten / all rights reserved.

Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek
 Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
 Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek.
 Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
 detailed bibliographic data is available on the internet at <http://dnb.ddb.de>.

Secession: ISBN 3-901926-99-2, ISBN 978-3-901926-99-0
 Revolver : ISBN 3-86588-372-9, ISBN 978-3-86588-372-8



Revolver
 Archiv für aktuelle Kunst
 Bethmannstrasse 13
 D - 60311 Frankfurt am Main
 Tel.: +49 (0)69 44 63 62
 theobald@revolver-books.de
 www.revolver-books.de

DANK / ACKNOWLEDGEMENT JUDITH HOPF

Dank an / thanks to: Deborah Schamoni, Clemens Schönborn, Brezel Göring,
 Mona Rinck, Diedrich Diederichsen für die gemeinsame Auseinandersetzung
 und Realisierung unserer Projekte / for discussing and realizing our common
 projects. Nora Schulz, Mona Kuschel, Michaela Schmidlechner, Gerry Bibby,
 Andreas Müller, sowie dem kuratorischem Team der / and the curatorial team of
 the Secession, Melanie Ohnemus und / and Anette Freudenberger für die prakti-
 sche und inhaltliche Hilfe bei der Produktion der Ausstellung / for their practical
 and curatorial help in producing the exhibition. Und an / and to Florian Zeyfang.