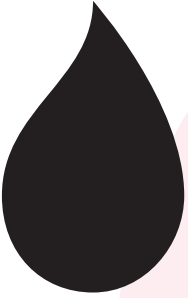
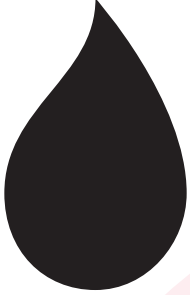
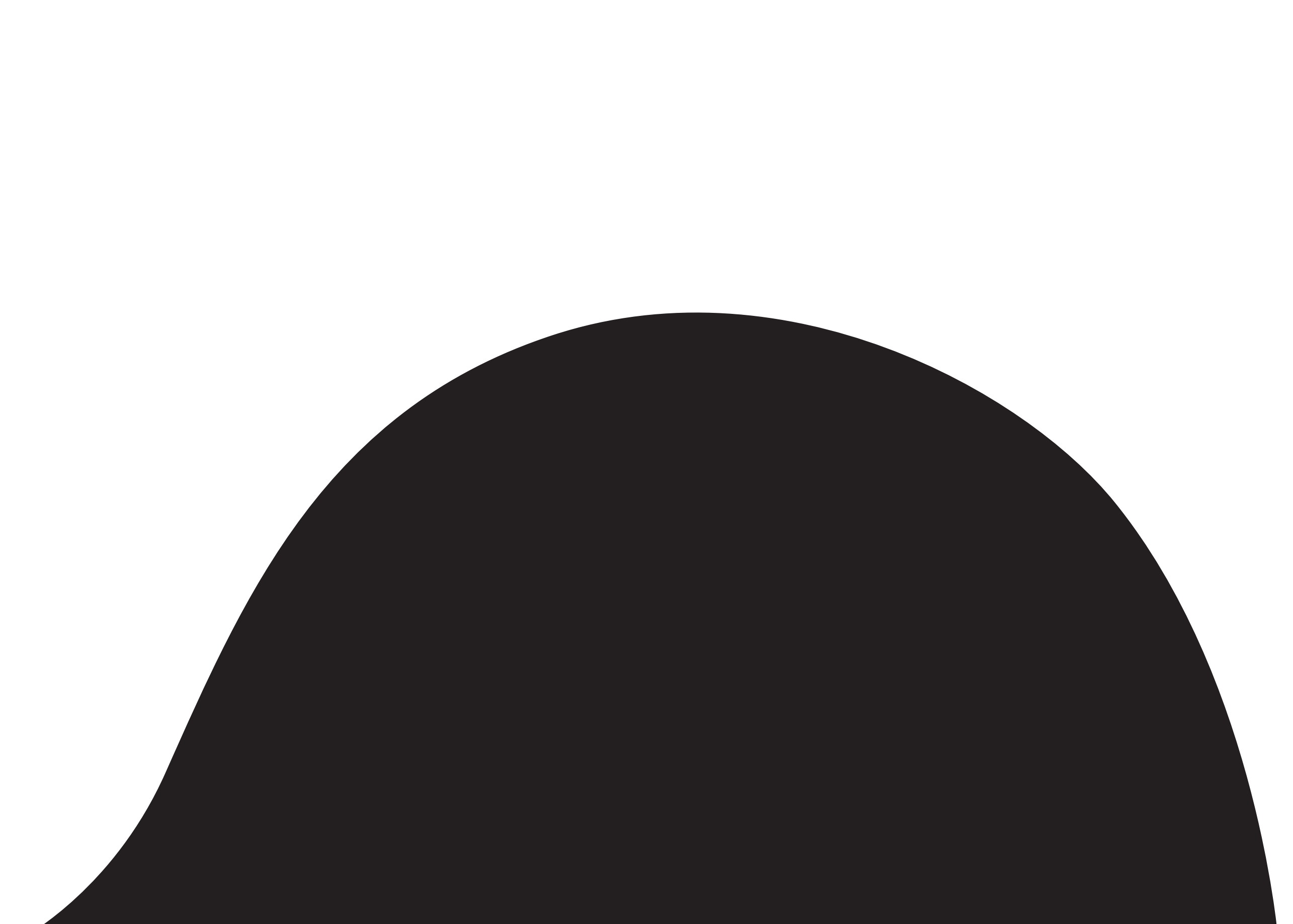


Judith Hopf

MORE





JUDITH HOPF

MORE

IMPRESSUM / IMPRINT

Der Katalog erscheint anlässlich der
Ausstellung / The catalogue is published on
the occasion of the exhibition

Judith Hopf. MORE
Museumslandschaft Hessen Kassel
Neue Galerie
16. Oktober 2015 bis 28. Februar 2016 /
October 16, 2015 until February 28, 2016

Kataloge der Museumslandschaft Hessen
Kassel, Bd. / Vol. 58

Herausgeber / Editor:
Museumslandschaft Hessen Kassel,
Bernd Küster

Projektsteuerung / Project controlling:
Gisela Bungarten

Ausstellung und Katalog /
Exhibition and catalogue:
Dorothee Gerkens, Judith Hopf

Assistenz / Assistance:
Linnea Streit

Katalogredaktion / Editing:
Dorothee Gerkens, Linnea Streit

Übersetzung / Translation:
Karl Hoffmann

Kataloggestaltung / Catalogue design:
HIT, Berlin

Druck / Printing:
Werbedruck GmbH Horst Schreckhase,
Spangenberg

Bibliographische Information der
Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte
bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by
the Deutsche Nationalbibliothek:
The Deutsche Nationalbibliothek
lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliographie; detailed bibliographic
information is available on the internet at
<http://dnb.ddb.de>.

Bild- und Copyrightnachweis
© 2015 Judith Hopf; Galerie Buchholz, Köln
/ Cologne / Berlin / New York; kaufmann
repetto, Mailand / Milan / New York;
Deborah Schamoni, München / Munich
© 2015 VG Bild-Kunst, Bonn
© 2015 bei den Fotografen und
Rechtsnachfolgern: Eames Office LLC
(eamesoffice.com), Gina Folly, Ulrich Gebert,
Arno Hensmanns / Museumslandschaft
Hessen Kassel, Thomas Kilpper, Eva Lechner,
Delfino Sisto Legnani, Roman März, Roberto
Marossi, Norbert Miguletz, Andrea Rosetti,
Henrik Stromberg, Alex Zachary, Florian
Zeyfang, Christina Zück

© 2015 Museumslandschaft Hessen Kassel,
Judith Hopf, Autorinnen und Autoren /
the authors sowie / and
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25, 36100 Petersberg
Tel. +49 661 2919166-0
Fax +49 661 2919166-9

ISBN 978-3-7319-0301-7

Mit besonderem Dank an /
With special thanks to:
Martin Ebner, Anna Herms, Phillip König,
Manfred Sieloff, Matti Sumari, Florian
Zeyfang, Galerie Buchholz, Köln / Cologne /
Berlin / New York, kaufmann repetto,
Mailand / Milan / New York, Deborah
Schamoni, München / Munich

Die Museumslandschaft Hessen Kassel
ist eine Einrichtung des Landes Hessen /
is an institution of the federal state of Hesse.



INHALT / CONTENTS

VORWORT S. 4
FOREWORD p. 5
Bernd Küster

BILDSTRECKE / PLATES S. / p. 6

DIE „WINDUNGEN EINER SCHLANGE“.
ZU JUDITH HOPFS „MEHR“ S. 20
THE “COILS OF A SERPENT”.
ON JUDITH HOPF’S “MORE” p. 29
Dorothee Gerkens

BILDSTRECKE / PLATES S. / p. 35

TRYING TO BUILD A MASK S. 40 / p. 42
Judith Hopf

TAXI DRIVE S. / p. 43
Judith Hopf

BILDSTRECKE / PLATES S. / p. 44

POWERS OF TEN
Ein Emailgespräch von Vera Tollmann und Judith Hopf S. 68
An email conversation between Vera Tollmann and Judith Hopf p. 81

BILDSTRECKE / PLATES S. / p. 89

APPENDIX S. / p. 94

CONTRAT ENTRE LES HOMMES
ET L'ORDINATEUR S. 116 / p. 118
Judith Hopf

ABBILDUNGSVERZEICHNIS S. / p. 120
TABLE OF ILLUSTRATIONS

BIOGRAPHIE / BIOGRAPHY S. / p. 124

BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY S. / p. 128

VORWORT

Bernd Küster

Vasen mit erschöpften Gesichtern, Baumzweige, die aus Wänden wachsen, oder Masken, aus einfachen Verpackungen gefertigt, jedoch aufwendig mit dem 3D-Drucker reproduziert – spätestens seit der dOCUMENTA (13), 2012, ist Judith Hopf (*1969) international für ihre schräg-skurrielen Arbeiten bekannt, mit denen sie gesellschaftliche Strukturen hinterfragt.

Der Ankauf von drei Arbeiten aus der Serie *Trying to Build a Mask* für die Sammlung der Neuen Galerie gab den Anstoß zur Sonderausstellung *Judith Hopf. MORE*. Die Schau lässt unterschiedliche Werkgruppen, Skulpturen und Videos miteinander in Dialog treten. Dabei zeigt sich, dass bestimmte Themenkreise wiederkehren: die Begrenztheit der menschlichen Erkenntnis, das kritische Nachdenken über unser Verhältnis zu neuen Medien und allem voran das „Mehr“ an Information, mit dem wir im digitalen Zeitalter tagtäglich konfrontiert sind und das der Ausstellung ihren Namen gab. Hinter den oft zurückhaltend wirkenden Kunstwerken verbirgt sich eine komplexe Reflexion mit Bezügen zur Philosophie und zu unserer durch Internet und Technik geprägten Lebenswelt.

Ich freue mich, dass wir mit dieser Publikation den Lesern und den Besuchern der Ausstellung *MORE* auch diese Seite von Judith Hopfs Werk näherbringen und sie für den subtilen Humor ihrer Arbeiten sensibilisieren können. Besonders erfreut mich zudem, dass in der Neuen Galerie mit der Serie der *Schlangen* und dem Film *More* auch eigens für diese Schau entstandene Werke zu sehen sind.

Mein herzlicher Dank geht daher zuallererst an die Künstlerin Judith Hopf für ihr Vertrauen und die produktive Zusammenarbeit. Sie wurde bei den künstlerischen Vorbereitungen unterstützt durch ihre Assistentin Anna Herms, der ich ebenfalls danke. Mein besonderer Dank gebührt auch der Kuratorin Dorothee Gerkens, die das Projekt ins Leben rief und mit großem Einsatz realisierte, und Linnea Streit, die sie dabei tatkräftig begleitete. Großer Dank gilt den Privatsammlern und den Galerien, die ihre Leihgaben zur Verfügung stellten, namentlich kaufmann repetto in Mailand / New York und Deborah Schamoni in München. Für ihre tiefgründigen Korrespondenzen mit Judith Hopf geht mein Dank an die Kulturwissenschaftlerin Vera Tollmann, ebenso an Karl Hoffmann für seine Übersetzungen der Katalogbeiträge ins Englische. Abschließend danke ich allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Museumslandschaft Hessen Kassel, die zum Erfolg von Ausstellung und Katalog beigetragen haben.

FOREWORD

Bernd Küster

Vases with exhausted faces, tree branches growing from walls or masks made of simple packaging material but elaborately reproduced with the 3D printer – since the dOCUMENTA (13) in 2012, at the latest, Judith Hopf (*1969) has become internationally known for her weird and bizarre works with which she calls social structures into question.

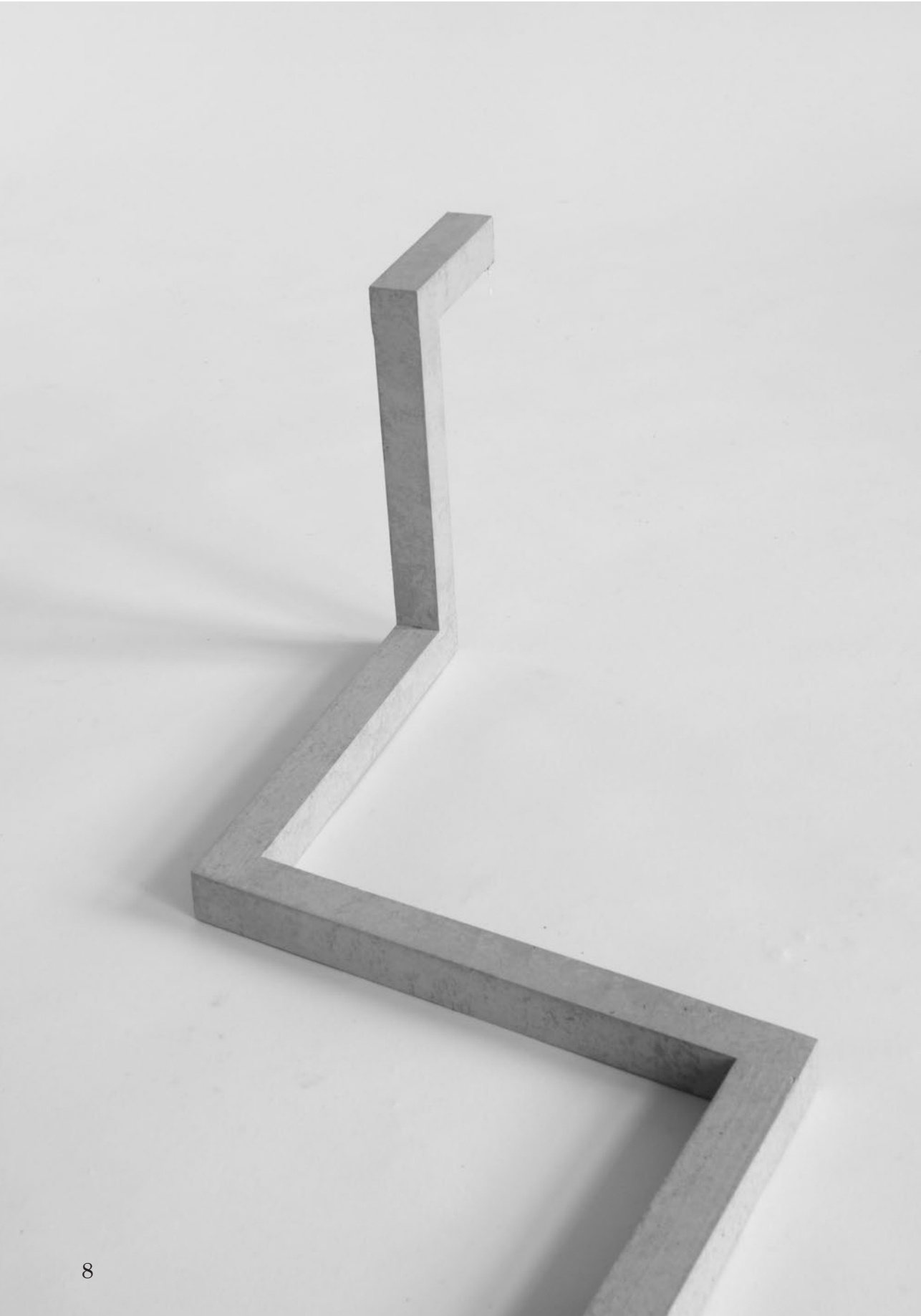
The acquisition of three pieces from the series *Trying to Build a Mask* for the collection of the Neue Galerie gave the impetus to organise the special exhibition entitled *Judith Hopf. MORE*. The show lets different bodies of work, sculptures and videos enter into a dialogue with each other, thus revealing a set of recurring themes: the limitations of human cognition, the critical contemplation on our relationship to new media and, above all, the “more” of information with which we are confronted on a daily basis in the digital age and that lent the exhibition its title. Hidden behind the artworks that often appear unpretentious are complex considerations making reference to philosophy and our life-world shaped by the internet and technology.

I am delighted this publication allows us to familiarise the readers and the visitors of the exhibition *MORE* with this aspect of Judith Hopf's oeuvre and sensitise them to the subtle humour of her works. I am also very happy that with the series *Schlangen [Serpents]* and the film *More*, works are featured in the Neue Galerie which were produced especially for the show.

First of all, I cordially thank the artist Judith Hopf for her trust and the productive collaboration. Her artistic preparations were supported by her assistant Anna Herms, to whom I also extend my thanks. I am particularly grateful to the curator Dorothee Gerkens, who initiated the project and realised it with great dedication, and to Linnea Streit, who was actively at her side. Many thanks to the private collectors and galleries who provided the loans, namely, kaufmann repetto in Milan / New York and Deborah Schamoni in Munich. I thank the cultural theorist Vera Tollmann for her profound correspondence with Judith Hopf and Karl Hoffmann for his English translation of the catalogue contributions. Last but not least, my thanks go out to the staff members of the Museumslandschaft Hessen Kassel, who contributed to the success of the exhibition and the catalogue.



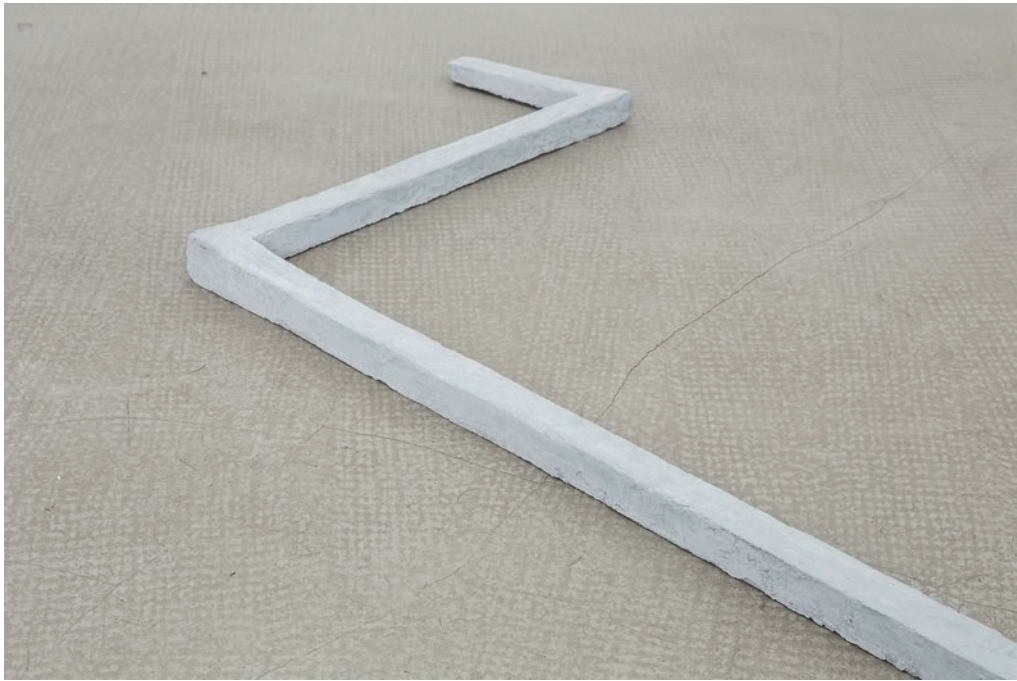
Ohne Titel (Schlange), 2015, Beton, Stahl, Papier













DIE „WINDUNGEN EINER SCHLANGE“. ZU JUDITH HOPFS „MEHR“

Dorothee Gerken

Mit dem Titel *MORE* steht die Ausstellung im Zeichen von Überfülle und Überproduktion. Dies zeigt sich jedoch weniger bei der Präsentation der Kunstwerke oder der Gestaltung der Einzelarbeiten, als vielmehr in dem Kontext, in den diese inhaltlich eingebettet sind. In ihrem Interview mit der Kulturwissenschaftlerin Vera Tollmann erläutert Judith Hopf dieses „Mehr“, das sich in unserer digitalen Zeit vor allem als ein „Mehr an Informationen“ darstellt.¹ Die Künstlerin verweist dabei auf das Paradox, dass sich trotz der zahlreichen Möglichkeiten der Informationsbeschaffung und Medienvielfalt das Gefühl einstellt, schlechter informiert zu sein als früher.

Computer, Bild- und Kommunikationsmedien produzieren heute eine Überfülle an Informationen und Daten, die wir als Nutzer nicht mehr in der Lage sind, in ihrer Menge wahrzunehmen – sie erzeugen ein „Mehr“, das nicht selbstverständlich mit einem „Mehrwert“ verknüpft ist. Durch den Wandel der digitalen Techniken verändert sich grundlegend unser Verhältnis zu diesen Informationen, was Judith Hopf als eine neue Qualität der Abstände beschreibt. In ihrem Manifest *Contrat entre les hommes et l'ordinateur*, das sich im nachfolgendem Zitat auf Hannah Arendt bezieht, bringt es die Künstlerin auf den Punkt: „Nun hat es sich ergeben, dass daraus die Folge ist, dass wir in der Lage sind, mehr herzustellen, als wir tatsächlich erkennen, als wir tatsächlich verstehen können.“² Die nahezu unendlichen Möglichkeiten, neue Dinge und Daten mit den modernen Technologien zu schaffen, führen dadurch, dass sie kaum mehr in ihrer Komplexität verständlich oder in ihrem Nutzen nachvollziehbar sind, zu einer repressiven Lebenswirklichkeit. Ihr Manifest liest sich daher als ein Aufruf zur Emanzipation des Menschen von der Technik. Ein Aufruf, der in einem poetischen Bekenntnis zur Liebe endet – einer Liebe, von der wir nichts wissen, aber ohne die wir auch nichts

1 Siehe das Interview mit Judith Hopf und Vera Tollmann im vorliegenden Katalog S. 68.

2 Siehe S. 116f. im vorliegenden Katalog. Judith Hopf nimmt hier Bezug auf Hannah Arendts Überlegungen in ihrem Buch *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, in dem die Autorin schreibt: „Sollte sich herausstellen, daß Erkennen und Denken nichts mehr miteinander zu tun haben, daß wir erheblich mehr erkennen und daher auch herstellen können, als wir denkend zu verstehen vermögen, so würden wir wirklich uns selbst gleichsam in die Falle gegangen sein, bzw. die Sklaven – zwar nicht, wie man gemeinhin glaubt, unserer Maschinen, aber – unseres eigenen Erkenntnisvermögens geworden sein, von allem Geist und allen guten Geistern verlassene Kreaturen, die sich hilflos jedem Apparat ausgeliefert sehen, den sie überhaupt nur herstellen können, ganz gleich wie verrückt oder wie mörderisch er sich auswirken möge.“ Zitiert nach Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 15. Aufl., München/Zürich 2015, S. 11 (amerikanische Originalausgabe: *The Human Condition*, Chicago 1958).

sind. In ihrem Artikel *Lovespaces* erklärt sie Liebeskonzepte und ihre ungewöhnlichen Ökonomien zudem als eine Möglichkeit, sich dem Funktionalisierungsdruck, den die gegenwärtige, kapitalistisch-ökonomisierte Gesellschaft auf das Subjekt ausübt, zu widersetzen.³

Die Wechselbeziehungen von Mensch und Technik und die daraus folgenden potenziellen Abhängigkeitsverhältnisse schwingen in vielen Arbeiten von Judith Hopf als Thema mit: In der Serie *Waiting Laptops* (Abb. S. 36–39), in denen der Laptop eine menschliche Gestalt mit ermattem Gesicht erhält oder andersherum der Mensch vom Laptop körperlich und seelisch vereinnahmt zu sein scheint, wird dieser Bezug vergleichsweise direkt visualisiert und – wie Judith Hopf im Interview sagt – mit dem Wunsch zur Emanzipation von den neuen Medien verknüpft.⁴ Indirekter kommt dieser Zusammenhang in den *Erschöpften Vasen* (Abb. S. 53–60) zum Ausdruck, die – mit der Öffnung nach unten zeigend und mit den an die Zeichnungen des Karikaturisten Saul Steinberg erinnernden Gesichtern⁵ – auf den Ermüdungszustand der Leistungsgesellschaft anspielen.⁶ Die vielen Möglichkeiten, die sich einem bieten, scheinen das Subjekt zu ermüden; gleichzeitig kann man aber auch erschöpft sein, weil man alles, was möglich ist, ausgeschöpft hat.⁷

In den *Masken* (Abb. 1 und S. 46, 52), die die Künstlerin für die dOCUMENTA (13) 2012 in Kassel entwickelte und die im sogenannten „Brain“, dem „assoziativen Raum der Forschung“⁸ dieser Ausstellung im Fridericianum, ausgestellt wurden, arbeitete sie mit den Verpackungen eines digitalen Video Camcorders, eines Handys und eines Tabletcomputers. Dass Judith Hopf gerade Verpackungen von modernen Kommunikationsgeräten, die heute das alltägliche Leben bestimmen, als Ausgangspunkt wählte, lässt sich in ebendiesem Beziehungsgeflecht von Mensch und Technik verorten. Aus den Verpackungen gestaltete sie Masken,

3 Judith Hopf: *Lovespaces*, in: Ausst.-Kat. *Konzepte der Liebe*, Kölnischer Kunstverein, Köln, Febr. – März 2008, Köln 2008, S. 71–74.

4 Siehe im vorliegenden Katalog S. 77.

5 Vgl. Sabeth Buchmann: *Vita passiva, or Shards Bring Love. On the Work of Judith Hopf*, in: *Afterall*, Bd. 25, 2010, S. 101–107, hier S. 105.

6 Vgl. Astrid Mania: *I'm with Stupid*, in: *Frieze d/e*, Bd. 16, 2014, S. 92–97, hier S. 97; Lisa Beißwanger: *Judith Hopf*, in: Ausst.-Kat. *Unendlicher Spaß*, hrsg. von Matthias Ulrich und Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Juni – Sept. 2014, Nürnberg 2014, S. 93f. und Cecilia Canziani: *Judith Hopf. Paper N° 2*, in: PRAXES, <http://www.praxes.de/papers/Paper-2-Judith-Hopf.pdf>, 2014 (zuletzt aufgerufen am 21. August 2015).

7 Siehe Judith Hopf im vorliegenden Katalog S. 77. Die Künstlerin nimmt hier Bezug auf Gilles Deleuzes Gegenüberstellung von Erschöpfung und Ermüdung. Gilles Deleuze: *Erschöpft*, in: *Samuel Beckett. He Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geistertrio, Nur noch Gewölk, Was, wo. Filme für den SDR. Zwei DVDs mit einem Essay von Gilles Deleuze*, übersetzt von Erika Tophoven, Berlin 2008, S. 5–40.

8 Zitiert nach Ausst.-Kat. *dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch / The Guidebook*, Kassel, Juni – Sept. 2012, Ostfildern 2012, S. 24.

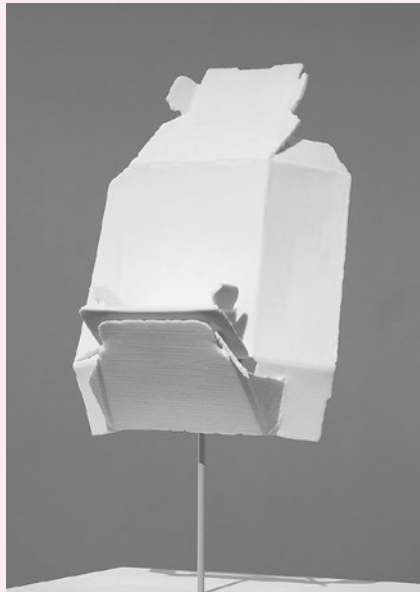


Abb. 1: Judith Hopf, *Trying to Build a Mask from a Digital Video Camcorder Package*, 2012, 3D-Pulverschichtdruck, Museumslandschaft Hessen Kassel, Neue Galerie

die sie wiederum auf eine technische Ebene hob, indem sie diese mit Hilfe eines 3D-Druckers aus Polyamid reproduzierte. Dabei wird eine Spannung zwischen dem einfachen, individuellen Herstellungsprozess ihrer aus Verpackungsmaterial gefertigten Masken und der komplizierten, computergesteuerten Technik des 3D-Druckverfahrens aufgebaut; aber auch zwischen der Maske als einem Requisit, das in der Kulturgeschichte seit Jahrtausenden bekannt ist, und der modernen 3D-Reproduktionstechnik, die gerade am Beginn ihrer Entwicklung steht und in der Kunst noch kaum Verwendung findet. In dem selbstkritischen und selbstironischen Titel der Serie *Trying to Build a Mask* ist die Möglichkeit des Scheiterns impliziert – einerseits der Technik, von der bisher wenige Erfahrungswerte vorliegen, und andererseits, damit verknüpft, des künstlerischen Prozesses.⁹

Wie in den *Erschöpften Vasen* und bei vielen anderen ihrer Kunstwerke greift Judith Hopf auch bei den *Masken* auf Objekte beziehungsweise auf allgemein zugängliche Materialien aus der Alltagswelt zurück, die sie umformt, verfremdet und in eine ästhetische Dimension transferiert. Aus ihrem ursprünglichen Kontext werden sie dadurch – oftmals mit einer humorvollen, schrägen Wendung – in einen neuen, offenen Bedeutungszusammenhang überführt. Judith Hopf knüpft in ihrer Arbeitsweise an die Methode der Bricolage (von franz. „Basterei“) an, die auf Claude Lévi-Strauss' Analysen der fantasiegestützten Kombinatorik von Bruchstücken im mythischen Denken zurückgeht. In seiner Publikation *Das wilde Denken* grenzt der Anthropologe Lévi-Strauss diese von der modernen Ratio ab.¹⁰ Hopf nutzte bei den *Masken* gleichsam Fundstücke aus der alltäglichen Konsum- und Medienwelt, die sie zudem mit einer Maske aus dem damaligen Mädchenerziehungsheim im Kloster Breitenau bei Kassel in Verbindung brachte, welche sie bei der dOCUMENTA (13) ihren Masken auch gegenüberstellte (Abb. S. 43). Diese Maske entstand

⁹ Vgl. zu den *Masken* auch die Ausführungen der Künstlerin im vorliegenden Katalog S. 40–43, sowie Kirsty Bell: *Situational Humor*, in: Art in America, Nr. 12, 2014, S. 98–103, hier S. 101f. und Canziani 2014 (wie Anm. 6), o. S.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, übersetzt von Hans Naumann, Frankfurt a. M. 1968 (französische Originalausgabe: *La pensée sauvage*, Paris 1962).



Abb. 2: Judith Hopf, *Ohne Titel (Sinkende Vase)*, 2014, Keramik, Gummi

vermutlich im Zeitraum zwischen 1952 und 1973, als auf dem Gelände ein geschlossenes Heim für sogenannte schwererziehbare Mädchen eingerichtet war. Traditionell werden Masken als Sinnbilder für das Sprechen durch Verbergen verstanden; als Objekte, die an entscheidenden Momenten der Veränderung eingesetzt werden. In diesem Sinne lässt die Maske aus Breitenau mit den weit

aufgerissenen, ängstlich erscheinenden Augen den Wunsch nach Ausbruch aus den institutionellen Machtstrukturen und Zwängen assoziieren. Die aus den modernen Verpackungsmaterialien hergestellten 3D-Masken von Judith Hopf lassen hingegen Fragen nach der Stellung des Menschen innerhalb der Informationsgesellschaft aufkommen. Mit dem Müll unserer Überflusgesellschaft, also dem nutzlosen „Mehr“ des Konsums, erschafft die Künstlerin individuelle Gesichter, die das Menschliche aus dem Technischen zu locken scheinen und vice versa. Das Verbergen und Verhüllen, das den Masken inhärent ist, verweist dabei auf die Tücken der Kommunikation und die Schwierigkeiten des Erkennens.

Die Thematik des Erkennens respektive Nichterkennens zeigt sich auch in anderen jüngeren Arbeiten von Judith Hopf. In eine schwarze Fläche tauchen die *Sinkenden Vasen* (Abb. 2) von 2014 ein. Die weißen Gefäße, die sich von dem glänzenden Schwarz absetzen, versinken – ohne jeglichen äußeren Halt – in eine undurchschaubare, dunkle Tiefe, die keinen Hinweis auf ihren Grund gibt. Sie erinnern zugleich an das von Cicero geprägte, humanistische Verständnis der Vase als einem Behältnis des Geistes.¹¹ Folgt man diesem Gedanken, dann lassen sie die Assoziation an das menschliche Erkenntnis- und Wahrnehmungsvermögen aufkommen, das hier jedoch in einem unergründlichen schwarzen Nichts versinkt. Dessen spiegelnde Oberfläche wirft den Menschen zugleich auf sein eigenes beschränktes Wissen und Wahrnehmen zurück. In ihrem *Contrat* betont Judith Hopf, dass der Mensch die Überfülle an produzierten Informationen nicht mehr begreifen könne. Hannah Arendt entwickelte in *Vita*

¹¹ Die Verwendung des Gefäßsymbols basiert in humanistischer und kunsthistorischer Tradition auf folgendem Zitat von Cicero: „corpus quasi vas est aut aliquod animi receptaculum“ – „der Körper ist gleichsam ein Gefäß oder Behälter des Geistes“. *Tusculanae disputationes*, 1, 52, nach der Übersetzung von Karl Büchner, zitiert nach Ute Davitt Asmus: *Corpus Quasi Vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977, S. 7.

activa oder Vom tätigen Leben am Beispiel des neuzeitlichen Weltbildes einen vergleichbaren Gedanken, demzufolge die mathematisch-physikalischen Entwürfe des Universums zwar theoretisch zu formulieren, aber in ihrer Komplexität unfassbar seien: „Denn jetzt handelt es sich darum, daß das moderne physikalische Weltbild nicht nur unvorstellbar ist [...], sondern daß es undenkbar ist, unfassbar für die Begriffe und Kategorien des menschlichen Verstandes.“¹² Die Begrenztheit der individuellen Wahrnehmung scheint auch diese Vasen zu bestimmen – sie wird ins Bild gebracht, ohne abgebildet zu werden. Damit weisen sie eine Parallele zu Judith Hopfs neuem, für die Neue Galerie in Kassel produzierten Film *More* (Abb. S. 92f.) auf, in dem das Abtauchen ins Moor auch mit dem Diffusen des Wissens verknüpft ist.

Das Gleiten der Vasen ins Dunkle wirkt zudem wie eine fließende Bewegung. Das Fließende, das keine festen Formen kennt, ist ein Merkmal der gegenwärtigen Kontrollgesellschaft, wie sie der französische Philosoph Gilles Deleuze in seinem *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* von 1990 analysiert.¹³ In Weiterentwicklung der Disziplinargesellschaft, die Michel Foucault als eine bis ins 20. Jahrhundert reichende gesellschaftliche Struktur beschrieb und die sich durch disziplinierende Einschließungsmilieus charakterisiert, zeichnet sich die Kontrollgesellschaft seit dem späten 20. Jahrhundert durch „Kontrollformen mit freiheitlichem Aussehen“¹⁴ aus, die sich immer wieder verändern. Während in der Disziplinargesellschaft die Individuen von einem geschlossenen Milieu mit eigenen Gesetzen (der Schule, Fabrik, Kaserne oder gegebenenfalls auch des Gefängnisses) zum nächsten wechseln und jeweils wieder bei Null anfangen müssen, sind die verschiedenen Kontrollmechanismen der Kontrollgesellschaft „untrennbare Variationen, die das System einer variablen Geometrie [...] bilden.“¹⁵ Die kontinuierliche, sich ständig verändernde Bewegung zwischen den Bereichen beziehungsweise das sich „Verflüssigende“ charakterisieren dieses System. In etlichen von Judith Hopfs Arbeiten sind die sozialen Prozesse, vor allem aber auch die Widersprüche unserer zunehmend digitalen und insofern entmaterialisierten Gesellschaft ein zentrales Thema,¹⁶ dem sie in ihren Werken mit einer schräg-skurriellen Ästhetik begegnet.

12 Arendt 2015 (wie Anm. 2), S. 366. An anderer Stelle schreibt Hannah Arendt: „Der Philosoph der Neuzeit kehrt sich nicht mehr von der trügerischen, vergänglichen Sinnenwelt ab und einer anderen Welt ewiger Wahrheiten zu, sondern er zieht sich von beiden Welten, bzw. von Welt und weltlich Gegebenem überhaupt, auf sein eigenes Innere zurück.“ Ebd., S. 373.

13 Gilles Deleuze: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, in: ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*, übersetzt von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 1993, S. 254–262 (französische Originalausgabe: *Pourparlers 1972–1990*, Paris 1990).

14 Ebd., S. 255.

15 Ebd., S. 256.

16 So zum Beispiel bereits in ihrem Film *Some End of Things: The Conception of Youth*



Abb. 3: Judith Hopf, *Ohne Titel (Schlangen)*, 2015, Beton, Stahl, Papier

In den Skulpturen ihrer neuen *Schlangen*-Serie (Abb. 3) sind die eigentlich geschmeidigen, flexiblen Tiere in starre Formen gepresst und aus einfachem Beton gegossen. Die klassische Bedeutung der Schlange als ein Motiv der Versuchung mag in ihnen mitschwingen, doch öffnet die Künstlerin die Bedeutungshorizonte vor allem hin zu gesellschaftlichen Theorien. So verwendet Gilles Deleuze die Schlange bezeichnenderweise als Sinnbild für die Kontrollgesellschaft und vergleicht sie mit dem „Mensch[en] der Kontrolle“, der „eher wellenhaft ist, in einem kontinuierlichen Strahl“.¹⁷ Judith Hopfs Schlangen sind im ironischen Kontrast dazu jedoch erstarrt; ihre Bewegungsmöglichkeiten lassen vielmehr an frühe Computerspiele denken. Und doch stehen

die Schlangen auf andere Weise in Verbindung zu Deleuzes Metaphorik. In seinem *Postskriptum* beschreibt dieser, dass „die Kontrollen [der Kontrollgesellschaft] [...] eine *Modulation*“ seien, „sie gleichen einer sich selbst verformenden Gußform, die sich von einem Moment zum anderen verändert“.¹⁸ In der Metapher der veränderbaren Gussformen lässt sich ein Bezug zu Hopfs gegossenen Betonschlangen herstellen. Unterschiedlich geknickt und doch mit immer denselben strengen Kanten erinnern sie damit an dieses „System einer variablen Geometrie“ und können als ein Bild für die sich ständig wandelnden Mechanismen der Kontrollgesellschaft gelesen werden.

Greift man auf Deleuzes Bild der flexiblen Schlange als Subjekt innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen zurück, so antwortet Hopf darauf in ihren Objekten mit einem starren Bewegungsmuster. Ihre „Windungen der Schlange“¹⁹ sind gleichsam anpassungsfähig an das System, wobei hier jedoch das Vorgegebene ihrer Optionen besonders betont wird. Denn die rechtwinkligen Bewegungsmuster lassen Hopfs Schlangen nur wenige Wege offen. Zwar scheint die Schlange Entscheidungsmöglichkeiten zu haben, doch letztlich ist sie an vorgegebene Wege gebunden und zur

(2011). In einem Interview mit Nikola Dietrich nimmt Judith Hopf auf die Prozesse und den Anpassungsdruck in der Kontrollgesellschaft Bezug. Ausst.-Kat. *Some End of Things*, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Mai – Sept. 2013, Basel 2013, S. 81.

17 Deleuze 1993 (wie Anm. 13), S. 258.

18 Ebd., S. 256 (Kursivierungen im Original).

19 Ebd., S. 262.

Anpassung gezwungen. Der freiheitliche Anschein, den schon Deleuze für die Kontrollgesellschaft konstatiert, ist nur ein Trugschluss. Den Individuen werden von der Gesellschaft Möglichkeiten offeriert, beziehungsweise vielmehr auferlegt, die es unter dem Deckmantel der Selbstkontrolle anzunehmen gilt. Mit dem hier vorgeführten, bei weitem nicht ausgeschöpften Assoziationsreichtum bei gleichzeitiger Bedeutungslosigkeit schafft Judith Hopf vielschichtige Kunstwerke, die eine ästhetische Autonomie einfordern und Raum für sich beanspruchen. So besitzen auch die Schlangen mit ihren hochgereckten Köpfen und den zarten, aus Emailausdrucken und Zeitungspapier gestalteten Zungen – trotz der starren Materialität des Betons – einen starken Eigensinn. Einen Eigensinn, der mit dem Anpassungs- und Erwartungsdruck innerhalb der Kontrollgesellschaft in Konflikt geraten muss.



Abb. 4: Judith Hopf, *Dem Kirschbaum ähnelnder Essigbaumast*, 2008–2013, Bronze

Auf den Aufruf zur Emanzipation von der Technik und der damit verbundenen Überproduktion in unserer gegenwärtigen Gesellschaft, den Judith Hopf in ihrem *Contrat* formuliert, reagieren ihre Kunstwerke oft mit einem Drang zum Widerstand. Ein frühes Beispiel ist ihr Objekt *Dem Kirschbaum ähnelnder Essigbaumast* (Abb. 4). In der urbanen Landschaft ist der Essigbaum ein unkultivierter Außenseiter innerhalb des Betons der Städte, der „außerhalb jedes Verwertungsprinzips“ steht und sich dadurch diesem widersetzt.²⁰ So wächst der Essigbaum in der Nachbarschaft von unbewohnten Gebäuden oder aufgegebenen Bauprojekten. Er besitzt im menschlichen und ökologischen Gefüge keine nutzbringenden Eigenschaften, dennoch behauptet er sich im städtischen Raum mit einem „verheißungsvollen Dasein“.²¹

Judith Hopfs *Essigbaumast* wächst in den Ausstellungen an unerwarteten Stellen aus der Wand und durchbricht damit den „White Cube“ des klassischen Ausstellungsraums, indem er auf dessen Außen verweist.

Eine bekannte literarische Figur des sanften Widerstands, auf die sich die Künstlerin in einer frühen filmischen Arbeit bezieht,²² ist *Bartleby*

20 Judith Hopf: *Das Ding mit dem Essigbaum*, in: Ausst.-Kat. *Judith Hopf. Temporary No Good Universe*, Kunstfabrik am Flutgraben, Berlin, Sept. – Okt. 2003, Berlin 2003, o. S.

21 Ebd., o. S.

22 Zum Film *Bartleby* von Judith Hopf und Stephan Geene siehe Sabeth Buchmann: „*Rain is*

aus Herman Melvilles Erzählung *Bartleby, the Scrivener* von 1853.²³ Der Protagonist ist ein Schreiber in einer New Yorker Anwaltskanzlei an der Wall Street, der sich allmählich etlichen Aufgaben seiner Tätigkeit mit den Worten „I would prefer not to“ („Ich möchte lieber nicht“) gegenüber seinem vorgesetzten Notar ruhig, aber mit Bestimmtheit und ohne jegliche Erklärungen entzieht. Auch widersetzt er sich gängigen Verhaltensregeln, quartiert sich in der Kanzlei ein und verweigert sich durch seine Ablehnung der institutionellen Anforderungen schließlich auch dem Leben. Judith Hopf hat in ihrem ebenfalls *Bartleby* betitelten Film, den sie in Zusammenarbeit mit Stephan Geene 1999 drehte, die Figur in unsere heutige Zeit versetzt und das Thema der Arbeitsverweigerung aufgegriffen, die der Leistungsgesellschaft entgegensteht. Das Objekt *Dem Kirschbaum ähnelnder Essigbaumast* und der Film *Bartleby* können an dieser Stelle als zwei Beispiele für einen Widerstand angeführt werden, der sich gegen eine Funktionalisierung und Ökonomisierung des Subjekts richtet.²⁴



Abb. 5: Judith Hopf und Henrik Olesen, *Türen*, 2007, Video, Setfoto

Als ein Widerstand ist auch die Videoarbeit *Türen* (Abb. 5) zu beschreiben – ein Widerstand gegen jeglichen Wunsch nach sinnhafter Ordnung oder schlüssiger Narration. In dem Film, den Judith Hopf in Kooperation mit Henrik Olesen 2007 entwickelte, wird eine fließende Änderung von Funktionen durch eine unklare Raumsituation und Figurenkonstellation erreicht. Die Kamera blickt in den Flur

eines Altbaus, von dem mehrere Türen abgehen. Was auf den ersten Blick nichts Ungewöhnliches ist, erscheint bei längerem Hinsehen jedoch merkwürdig. Denn durch die Türen treten immer wieder andere Personen aus und ein, so dass es dem Betrachter nicht gelingen kann, eindeutig zuzuordnen, welche Funktionen die Räume hinter den Türen besitzen; sie scheinen immer wieder zu wechseln. Die Verwirrung wird noch dadurch

„a cage you can walk through“. Zu einigen Arbeiten von Judith Hopf, in: Ausst.-Kat. *Judith Hopf. Temporary No Good Universe*, Kunstfabrik am Flutgraben, Berlin, Sept. – Okt. 2003, Berlin 2003, o. S.

23 Herman Melville: *Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall Street*, übersetzt von Isabell Lorenz, Berlin 1997 (amerikanische Originalausgabe: *Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street*, in: Putnam's Magazine, 1853). Auch Gilles Deleuze hat der Figur Bartlebys einen Essay gewidmet. Gilles Deleuze: *Bartleby oder Die Formel*, Berlin 1994.

24 Siehe zu diesem Punkt auch Judith Hopfs Überlegungen in ihrem Text *Lovespaces*, Hopf 2008 (wie Anm. 3).

Dorothee Gerken

gesteigert, dass die Beziehungen der Personen zueinander ebenfalls völlig im Dunkeln bleiben. Zu den Protagonisten zählen eine Gruppe Polizisten, Musiker, eine Taxifahrerin, eine Nachbarin, ein Gast und ein Paar.²⁵ Eine Kommunikation findet zwischen ihnen kaum statt, die Figuren reagieren teilweise nicht einmal oder nur erstaunt aufeinander. In seiner Absurdität ist der Film an eine Sequenz aus Louis Buñuels surrealem Episodenfilm *Le fantôme de la liberté* von 1974 angelehnt. Wie hier ist auch in dem Film *Türen* das Sozialgefüge aus den Angeln gehoben; in der verwirrenden Raumsituation ist keine Orientierung möglich. Das Normative von gesellschaftlichen Strukturen, mit dem das Subjekt funktionalisiert wird, ist auf ironische Weise aufgebrochen.

Dem „Mehr“ an Erwartungen, Anpassungszwängen oder Informationen, das die digitale Gesellschaft einfordert und bietet, begegnen Judith Hopfs Kunstwerke mit einem feinsinnigen Humor. Die Bedeutungskontexte eröffnen dem Betrachter einen Assoziationsraum, der gleichsam offen wie widerständig ist. So sind die „Windungen der Schlange“ – um Deleuzes Metapher für die Kontrollgesellschaft wieder aufzugreifen – in vielen ihrer Arbeiten nicht angepasst-geschmeidig, sondern aufgrund ihrer Unbiegsamkeit eigensinnig und implizieren einen emanzipatorischen Drang.

Judith Hopf’s exhibition entitled *MORE* is characterised by superabundance and overproduction. This reveals itself less in the presentation of the artworks or the composition of the individual pieces, however, than in the context in which they are thematically embedded. In an interview with the cultural theorist Vera Tollmann, Judith Hopf describes this “more” arising in the digital age above all as “more information”.¹ The artist points to the paradox that despite the many possibilities of acquiring information and the diversity of media, one feels less informed today than in earlier times.

Computers, visual and communication media produce a plethora of information and data, the quantity of which we, as users, can no longer perceive; they produce a “more” that is not necessarily linked to a “surplus value”. The transformation of digital technologies has led to a fundamental change in our relationship to this information, which Judith Hopf describes as a new quality of distances. In her manifesto *Contrat entre les hommes et l’ordinateur*, the artist encapsulates this with reference to Hannah Arendt: “we are capable of producing more than we perceive and indeed more than we are capable of perceiving.”² The well-nigh infinite possibilities of producing new things and data with modern technologies result in a repressive everyday reality, since their complexity can barely be grasped or their purpose understood. Her manifesto can therefore be read as a call to emancipate oneself from technology, a call that ends with a poetic commitment to love – of which we know nothing, but without which we would be nothing. In her article *Lovespaces*, she describes concepts of love and their unusual economies as a possible way to resist the pressure to function which is exerted on the subject by present-day, capitalist, economised society.³

The interrelations between humans and technology and the ensuing potential dependencies resonate as a theme in many of Judith Hopf’s works: In *Waiting Laptops* (Ill. pp. 36–39), where the laptop is lent a human form with a weary face, or, conversely, the human body and mind appear co-opted by the laptop, this relationship is visualised in a relatively direct manner and – as Judith Hopf states in an interview – linked to the wish to emancipate oneself from these new media.⁴ This relationship is expressed more indirectly in the *Erschöpfte Vasen*

1 See the interview with Judith Hopf and Vera Tollmann in this catalogue, p. 81.

2 See pp. 118f. in this catalogue. Judith Hopf refers to Hannah Arendt’s deliberations in *The Human Condition*, where she writes: “If it should turn out to be true that knowledge (in the modern sense of know-how) and thought have parted company for good, then we would indeed become the helpless slaves, not so much of our machines as of our know-how, thoughtless creatures at the mercy of every gadget which is technically possible, no matter how murderous it is.” Hannah Arendt: *The Human Condition*, Chicago 1958, p. 3.

3 Judith Hopf: *Lovespaces*, in: *Konzepte der Liebe / Concepts of Love*, exh. cat., Kölnischer Kunstverein, Cologne, Feb. – March 2008, Cologne 2008, pp. 75–78.

4 See this catalogue, p. 86.

25 Siehe zum Film Ausst.-Kat. *Türen. Judith Hopf, Henrik Olesen*, hrsg. von Nikola Dietrich, Portikus, Frankfurt a. M., März – Mai 2007, Frankfurt a. M. 2007.

[*Exhausted Vases*] (Ill. pp. 53–60) that – with their openings downwards and faces reminiscent of caricatures by Saul Steinberg⁵ – allude to the state of exhaustion of our achievement-oriented society.⁶ The many possibilities one is offered seem to exhaust the subject; but one can also be exhausted because all possibilities have been exhausted.⁷

In the masks of the series *Trying to Build a Mask* (Ill. pp. 45, 46, 52), created for the dOCUMENTA (13) 2012 in Kassel and displayed in the so-called “Brain”, an “associative space of research”⁸ in the Fridericianum, she worked with the packaging of a digital video camcorder, a mobile phone and a tablet computer. Judith Hopf chose the packaging of modern communication devices determining our daily lives as a point of departure precisely because of this web of relationships between humans and technology. She designed masks out of the packaging, which were then raised to a technological level by reproducing them in polyamide with the aid of a 3D printer, thus creating a tension between the simple, individual production process of the masks made of packing materials and the complicated, computer-controlled technology of 3D printing; and also between the mask as a prop one has been familiar with in cultural history for millennia and the budding, modern 3D reproduction technology still rarely used in art today. The self-critical and self-ironic title of the series, *Trying to Build a Mask*, implies the possibility of failure – on the one hand, of the technology with few empirical values available to date and, on the other, of the artistic process linked to it.⁹

For the *Masks*, as with the *Erschöpfte Vasen [Exhausted Vases]* and many of her other artworks, Judith Hopf makes use of everyday objects or generally accessible materials, which she reshapes, distorts and transfers to an aesthetic dimension. They are thus extracted from their original contexts – often with a humorous or weird twist – and placed in a new, open context of meaning. Judith Hopf operates with the method of bricolage (from the French “do-it-yourself”) going back to Claude Lévi-Strauss’ analyses of imaginative combinations of fragments in mythical thought. In his book *The Savage Mind*, the anthropologist makes a distinction between savage thought and modern rationality.¹⁰ For *Masks*, Hopf

used finds, as it were, from the everyday consumer and media world, which she additionally set in relation to a mask from the former house of correction for girls at the Breitenau Monastery near Kassel that she juxtaposed with her masks at the dOCUMENTA (13) (Ill. p. 43). The mask was probably made between 1952 and 1973, when a reformatory for so-called difficult girls was located on the grounds. Masks are traditionally understood as allegories of speaking by concealing, as objects employed at decisive moments of change. In this sense, the mask from Breitenau with its wide open, apparently horrified eyes triggers the association of escaping from institutional power structures and constraints. Judith Hopf’s 3D masks made out of modern package materials, on the other hand, raise questions as to the position of humans in the information society. With the trash of our affluent society – the useless “more” of consumption – the artist creates individual faces that seem to draw the human out of technology and vice versa. Concealing and veiling – inherent to masks – refer to the pitfalls of communication and the difficulties of cognition.

The theme of cognition, or non-cognition, can also be found in Judith Hopf’s other recent pieces. The vases of the series *Sinkende Vasen [Sinking Vases]* (Ill. pp. 61–63) from 2014 immerse in a black surface. The white receptacles, set off from the glossy black, sink – without any external support – into an inscrutable, dark depth that shows no signs of a bottom. They simultaneously remind one of the humanistic understanding of the vase as a receptacle of the soul in the sense of Cicero.¹¹ When pursuing these thoughts, associations with the human cognitive and perceptive faculties arise, which, however, sink into unfathomable, black nothingness here. The reflecting surface simultaneously throws the viewer back upon his or her own limited knowledge and perception, so to speak. In her *Contrat*, Judith Hopf stresses the fact that humans can no longer grasp the overabundance of produced information. In *The Human Condition*, Hannah Arendt used the example of the modern worldview to develop similar thoughts, according to which mathematical-physical conceptions of the universe can be formulated theoretically, but their complexity is inconceivable: “[T]he modern physical universe is not only beyond presentation, [...] but is inconceivable, unthinkable in terms of pure reasoning as well.”¹² The limitation of individual perception seems to determine these vases as well, it is incorporated in the image without being depicted. They thus reveal parallels to Judith Hopf’s new film *More* (Ill. pp. 92f.) produced for the Neue Galerie in Kassel, in which sinking into moor is also associated to the vagueness of knowledge.

Moreover, the vases’ glide into darkness appears as a flowing motion. Flowing, which knows no rigid forms, is a characteristic feature of the present-day

11 In the humanistic and art-historical tradition, the use of the symbol of the vessel is based on the following quote by Cicero: “corpus quasi vas est aut aliquod animi receptaculum” – “the body is but a kind of vessel, or receptacle of the soul”. *Cicero’s Tusculan Disputations*, trans. by C.D. Yonge, Book I, 52, New York 1877.

12 Arendt 1958 (see note 2), p. 289. Elsewhere Hannah Arendt states that “the philosopher [of modernity] no longer turns from the world of deceptive perishability to another world of eternal truth, but turns away from both and withdraws into himself”. *Ibid.*, p. 293.

5 Cf. Sabeth Buchmann: *Vita passiva, or Shards Bring Love. On the Work of Judith Hopf*, in: *Afterall*, No. 25, 2010, pp. 101–107, here p. 105.

6 Cf. Astrid Mania: *I’m with Stupid*, in: *Frieze d/e*, No. 16, 2014, pp. 92–97, here p. 97; Lisa Beißwanger: *Judith Hopf*, in: *Unendlicher Spaß / Infinite Jest*, exh. cat., ed. by Matthias Ulrich and Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, June – Sept. 2014, Nuremberg 2014, pp. 387f., and Cecilia Canziani: *Judith Hopf. Paper N° 2*, in: PRAXES, <http://www.praxes.de/papers/Paper-2-Judith-Hopf.pdf>, 2014 (last accessed on 21 August, 2015).

7 Judith Hopf in this catalogue, p. 86. The artist refers to Gilles Deleuze’s differentiation between exhaustion and tiredness. Gilles Deleuze: *The Exhausted*, in: *SubStance*, Vol. 24, No. 3, Issue 78, 1995, pp. 3–28.

8 Cited in *dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch / The Guidebook*, Kassel, June – Sept. 2012, exh. cat., Ostfildern 2012, p. 24.

9 On the series *Trying to Build a Mask*, also see Judith Hopf’s texts in this catalogue, pp. 42f., and Kirsty Bell: *Situational Humor*, in: *Art in America*, No. 12, 2014, pp. 98–103, here pp. 101f., and Canziani 2014 (see note 6), unpaginated.

10 Claude Lévi-Strauss: *The Savage Mind*, Chicago 1966.

society of control, as it was analysed by the French philosopher Gilles Deleuze in *Postscript on the Societies of Control* in 1990.¹³ A further development of the disciplinary society, which Michel Foucault described as a social structure defined by disciplining milieus of enclosure that lasted well into the 20th century, the societies of control since the late 20th century are characterised by “forms of free-floating control”¹⁴ that are in a constant state of flux. While in the disciplinary society individuals went from one enclosed milieu (school, factory, barracks and possibly prison) to the next and always had to start from zero, the various control mechanisms of the societies of control are “inseparable variations, forming a system of variable geometry.”¹⁵ The system is characterised by ongoing, continuously changing movements between the areas, by fluidity. A central theme in many of Judith Hopf’s works are the social processes and, above all, the contradictions of our increasingly digital, and thus dematerialised society,¹⁶ which she counters with a weird and bizarre aesthetic in her works.

In the sculptures of her *Schlangen [Serpents]* series (Ill. pp. 7–19), the actually supple and flexible animals are pressed into rigid forms and cast in plain concrete. The classical meaning of the serpent as a motif of temptation may resonate in them, but the artist expands the horizon of meaning to include social theories. Gilles Deleuze, for example, tellingly uses the serpent as a symbol of the society of control and compares it with the “man of control” who is “undulatory, in orbit, in a continuous network”.¹⁷ Judith Hopf’s serpents, however, become petrified in an ironic contrast to this; their scope of movement reminds one more of early computer games. And yet the serpents are linked to Deleuze’s imagery in a different respect. In his *Postscript*, Deleuze writes that the “controls [of the society of control] are a modulation, like a self-deforming cast that will continuously change from one moment to the next”.¹⁸ The metaphor of the changeable casts establishes a link to Hopf’s serpents cast in concrete. Bent in various ways, yet always with the same hard edges, they thus remind one of that “system of variable geometry” and can be read as an image of the constantly changing mechanisms of the society of control.

Making recourse to Deleuze’s image of the flexible serpent as the subject in social structures, Hopf’s objects respond with a rigid pattern of movement. Her “coils of a serpent”¹⁹ adapt to the system, as it were, but the artist stresses their pre-given options, which are limited to right-angled paths. The serpent appears to have choices, but is ultimately bound to predetermined paths and forced to adapt. The

society of control’s appearance of freedom, which Deleuze already pointed out, is merely a deception. Society offers the individuals – or rather imposes upon them – possibilities which they must accept under the guise of self-control. With these and many other associations, combined with an openness toward meaning, Judith Hopf creates multi-layered artworks demanding aesthetic autonomy and a space of their own. The serpents with their heads held high and the delicately shaped tongues made of e-mail prints and newspaper pages also possess a strong self-will – despite the rigid materiality of the concrete. A self-will that necessarily comes into conflict with the pressure to conform and the high expectations in the society of control.

Her pieces often respond to the call to emancipate oneself from the technology and the accompanying overproduction in today’s society – which Judith Hopf formulates in her *Contrat* – with an urge to resist. One early example is her object entitled *Dem Kirschbaum ähnelnder Essigbaumast [Staghorn Sumac Branch Resembling a Cherry Tree]* (Ill. p. 26). In the urban concrete landscape, the staghorn sumac is an uncultivated outsider “beyond any kind of exploitation principle” and thus resisting it.²⁰ It grows in the vicinity of unoccupied buildings or abandoned construction sites and has no beneficial qualities in the human and ecological system. Yet it asserts itself all the same in urban space with an “auspicious being”.²¹ Judith Hopf’s *Essigbaumast [Staghorn Sumac Branch]* grows from the wall at unexpected places in her exhibitions and thus bursts through the white cube of the classical exhibition gallery by referring to its outside.

A well-known literary character of subtle resistance, to whom the artist makes reference in an early film,²² is Bartleby from Herman Melville’s story *Bartleby, the Scrivener* from 1853.²³ The protagonist is a scrivener in a New York law office on Wall Street who gradually withdraws from performing his duties by calmly but resolutely and without any explanation saying to his superior: “I would prefer not to”. He, too, resists conventional modes of behaviour, making himself at home in the office and, after rejecting the institutional demands, ultimately rejecting life as well. In her film eponymously entitled *Bartleby*, produced with Stephan Geene in 1999, Judith Hopf transferred the character to the present and addressed the theme of refusing to work, which stands in opposition to our achievement-oriented society. The object *Dem Kirschbaum ähnelnder Essigbaumast [Staghorn Sumac Branch Resembling a Cherry Tree]* and the film *Bartleby* are two examples of resistance against the functionalization and economisation of the subject.²⁴

13 Gilles Deleuze: *Postscript on the Societies of Control*, in: *October*, Vol. 59, Winter 1992, pp. 3–7.

14 *Ibid.*, p. 4.

15 *Ibid.*

16 For example, in her film *Some End of Things: The Conception of Youth* (2011). In an interview with Nikola Dietrich, Judith Hopf refers to the processes and pressure to conform in the society of control. *Some End of Things*, exh. cat., Museum für Gegenwartskunst, Basel, May – Sept. 2013, Basel 2013, p. 81.

17 Deleuze 1992 (see note 13), p. 6.

18 *Ibid.*, p. 4.

19 *Ibid.*, p. 7.

20 Judith Hopf: *Das Ding mit dem Essigbaum*, in: *Judith Hopf. Temporary No Good Universe*, exh. cat., Kunstfabrik am Flutgraben, Berlin, Sept. – Oct. 2003, Berlin 2003, unpagged.

21 *Ibid.*, unpagged.

22 On the film *Bartleby* by Judith Hopf and Stephan Geene, see Sabeth Buchmann: „*Rain is a cage you can walk through*“. *Zu einigen Arbeiten von Judith Hopf*, in: *Judith Hopf. Temporary No Good Universe*, exh. cat., Kunstfabrik am Flutgraben, Berlin, Sept. – Oct. 2003, Berlin 2003, unpagged.

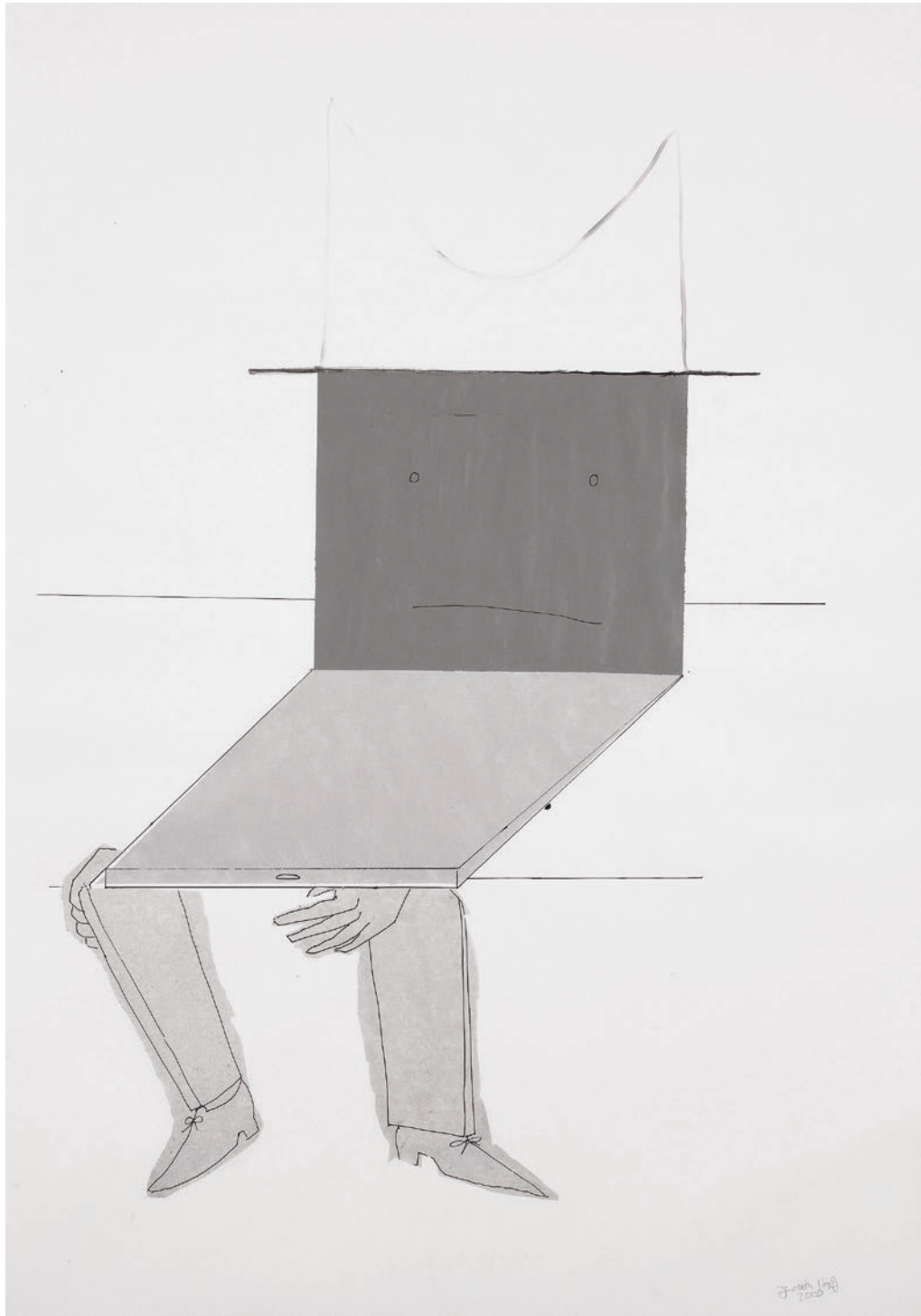
23 Herman Melville: *Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street*, in: Putnam’s Magazine, 1853. Gilles Deleuze also dedicated an essay to the figure of Bartleby. Gilles Deleuze: *Bartleby; or, The Formula*, in: *Essays Critical and Clinical*, London/New York 1998, pp. 68–90.

24 See Judith Hopf’s considerations on this topic in her text *Lovespaces*, Hopf 2008 (see note 3).

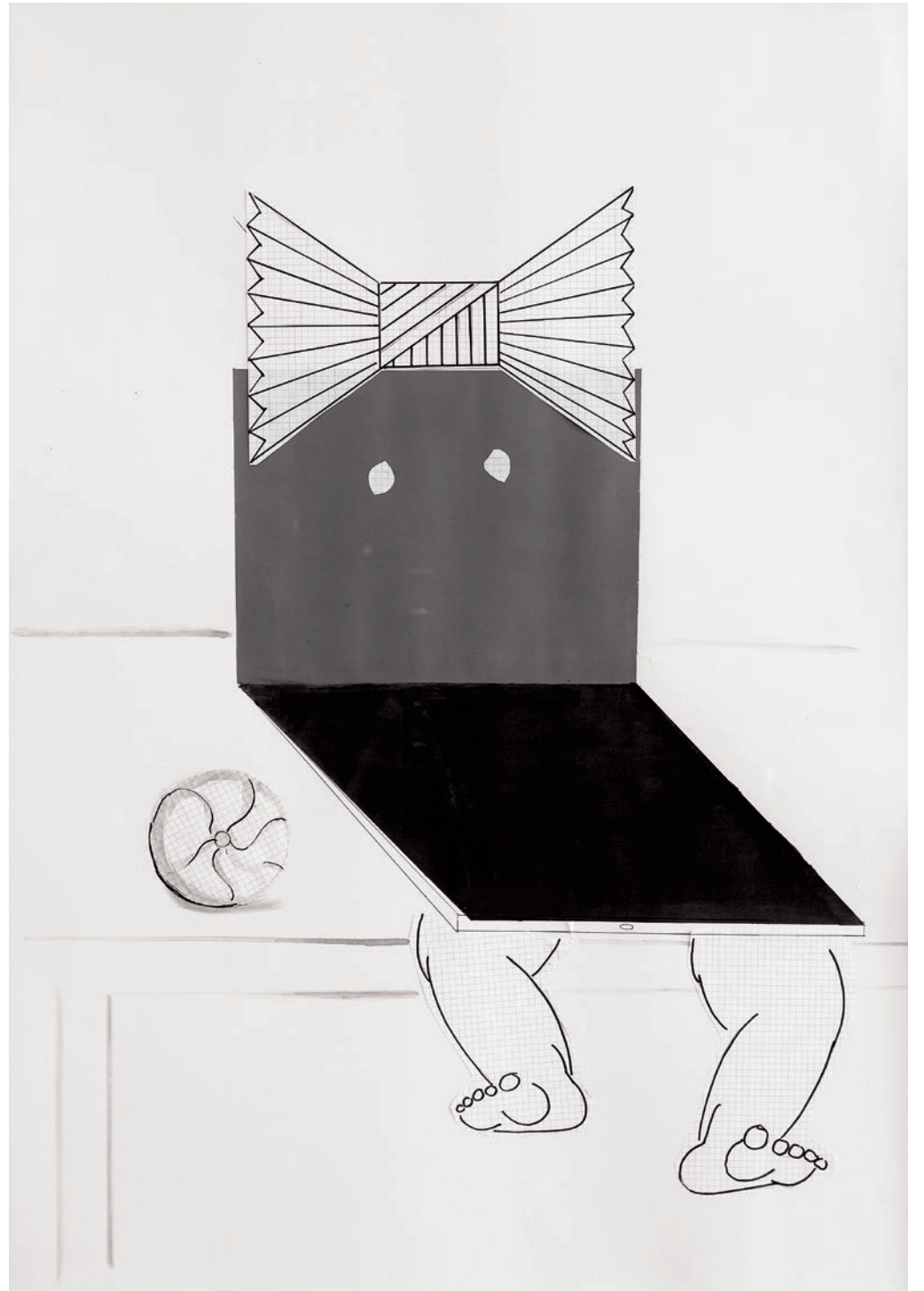
The video work *Türen [Doors]* (Ill. pp. 90f.) can also be described as an instance of resistance – against any kind of desire for a meaningful order or a coherent narration. In the film made by Judith Hopf in co-operation with Henrik Olesen in 2007, a fluid change of functions is achieved by means of an unclear spatial situation and constellation of figures. The camera gazes into the hallway of an old building from which a number of doors open off. What appears as nothing unusual at first sight becomes strange after a while, when we see different persons entering and exiting through the doors without being able to attribute clear functions to the rooms behind them; they seem to constantly change. What makes it even more confusing is that the relationship between the persons remains equally obscure. Among the protagonists are a group of police officers, musicians, a female taxi driver, a neighbour, a guest and a couple.²⁵ There is almost no communication between them, the figures respond to each other either with surprise or not at all. In its absurdity, the film alludes to a sequence of Louis Buñuel's surreal, episodic film *Le fantôme de la liberté* from 1974. In *Türen [Doors]*, the social structure is also unhinged, orientation becomes impossible in this confusing spatial situation. The normative power of social structures that functionalizes the subject is disrupted in an ironic way.

Judith Hopf's artworks counter the "more" in regard to expectations, pressures to conform or information, which digital society demands and offers, with subtle humour. The contexts of meaning provide an associative space for the viewers that is as open as it is resistant. Hence, the "coils of the serpent" – to once more take up Deleuze's metaphor of the society of control – are not conform and supple in many of the artist's works, but obstinate in their rigidity, implying an emancipatory drive.

²⁵ On the film, see *Türen. Judith Hopf, Henrik Olesen*, exh. cat., ed. by Nikola Dietrich, Portikus, Frankfurt a. M., March – May 2007, Frankfurt a. M. 2007.



Waiting Laptop 1, 2009, Acryllack, Tusche, Collage



Waiting Laptop 3, 2014



Waiting Laptop 5, 2014



Waiting Laptop 4, 2014

TRYING TO BUILD A MASK

Judith Hopf

Die Arbeiten der Serie *Trying to Build a Mask* (Abb. S. 45, 46, 52) sind im Zusammenhang mit der Einladung zur Teilnahme an der DOCUMENTA (13), 2012, in Kassel entstanden. Im Mittelpunkt des kuratorischen Konzepts von Carolyn Christov-Bakargiev stand ein Ort, der ein ehemaliges Kloster, dann Gefängnis, dann KZ und seit den späten 1970er Jahren bis heute auch das Mahnmal eines stillgelegten Mädchenerziehungsheim für sogenannte „gefallene Mädchen“ der Nachkriegszeit war beziehungsweise ist. Mir wurde die schwierige Aufgabe übertragen, als einzige Künstlerin aller ausstellenden KünstlerInnen eben an diesem Ort, der sich in einem kleinen Dorf namens Breitenau im Umland von Kassel befindet, eine Arbeit zu realisieren. Ich entschied mich dafür, dort einen Wald aus gläsernen Bambusstelen zu installieren und bestand darauf, etwas aus dem ehemaligen Mädchenheim in die zentralen Ausstellungsräume im Fridericianum der documenta zu bringen. Bei meinen Recherchen traf ich auf Pappmaché-Masken, die von den damaligen Insassinnen hergestellt worden waren. Sie bestanden aus Alltagsgegenständen, beispielsweise Eierkartons, und erinnern an afrikanische oder auch pazifische Skulpturen, in frei assoziierter, folkloristischer Formensprache – und wer weiß, vielleicht mögen sie nicht zuletzt von Pablo Picassos Ästhetik inspiriert gewesen sein.

Ich machte es mir zur Aufgabe, diese, aus akademischer Perspektive bestimmt als „arme“ Ästhetik klassifizierten Objekte, in ein gegenwärtiges Kunstverständnis zu transportieren. Ich überlegte, welche Alltagsdinge heute wohl Grundlage für solche Bricolagen, im Sinne von Claude Lévi-Strauss, sein mögen und stieß auf der Suche nach zeitgemäßen Dingen auf Verpackungskartons der Computer- und Kommunikationsindustrie. Entfaltet man die industriell gefertigten Falzungen und Ausklinkungen der Verpackungen und setzt diese, gegen ihre ursprüngliche Funktion und Logik, neu zusammen, entstehen archaisch anmutende Gesichter beziehungsweise Masken – eine ästhetische Verfahrensweise, die auch von Pablo Picasso und anderen Künstlern gewählt hätte sein können, die mit Alltagsgegenständen experimentier(t)en. Statt der vor allem in den 1950er und 60er Jahren üblichen Transformation solcher Bricolagen in Bronzeguss, zu Gunsten der Stabilität und nicht zuletzt auch als Wertsteigerung der Skulpturen, die vor dieser Transformation in Bronze aus ganz wertlosen Materialien hergestellt waren, entschied ich mich für die Technik des 3D-Pulverschichtdrucks. Hier werden die Originale zuerst 3D-technisch eingescannt und dann mittels des 3D-Druckverfahrens reproduziert. Einerseits erkennt diese neue Scantechnik alle Unebenheiten und Faltungen der originalen Kartons sowie ihre Reißkanten und Stärken

haargenau und kann diese auch im Druck darstellen, andererseits sind die Objekte in ihrer Bricolage-Ästhetik sehr einfach hergestellt. Dass das Pulvergemisch des Drucks als Material eine sehr offene Oberfläche hat, die etwas an Elfenbein oder Knochen erinnert, mag die Assoziation an eine sogenannte archaische Ästhetik noch verstärken. Ich kann mir vorstellen, dass es diesen Widersprüchen zwischen „alt“ und „hochmodern“, „analog“ und „technisch“, „Bastelei“ und „Hochpräzision“ geschuldet ist, dass diese Objekte auch ohne ihre ursprüngliche Verbundenheit mit dem Ort Breitenau und der documenta ihr Publikum gefunden haben und zu den Betrachtern über ebendiese Gegensätze sprechen.

TRYING TO BUILD A MASK

Judith Hopf

The works of the series *Trying to Build a Mask* (Ill. pp. 45, 46, 52) were created in connection with the invitation to participate in the dOCUMENTA (13) in Kassel. At the centre of Carolyn Christov-Bakargiev's curatorial concept was a site, a former monastery that then became a prison, then a concentration camp, and from the late 1970s until today the memorial of a disused house of correction for so-called "wayward girls" as which it functioned in the post-war period. I – as the only artist of all participating artists – was given the difficult task of realising a work at the site in the small village of Breitenau in the environs of Kassel. I decided to install a forest of glass bamboo steles and insisted on bringing something from the former girls' reformatory to the central exhibition spaces of the documenta in the Fridericianum. During my research, I came upon papier-mâché masks made by the former inmates. They consisted of everyday objects such as egg boxes and were reminiscent of African or also Pacific sculptures in a freely associating, folkloristic, formal language – and, who knows, maybe they were inspired not least by Pablo Picasso's aesthetics.

I made it my task to transport these objects, which, from an academic perspective are certainly classified as a "poor" aesthetics, to a present-day understanding of art. I thought about what kind of everyday things would form the basis for such bricolages in the sense of Claude Lévi-Strauss today, and during my search for modern things I came upon the packaging used by the computer and communications industry. If one opens the industrially manufactured folds and notches of the boxes and puts them back together against their original function and logic, archaic faces or masks emerge – an aesthetic method that Pablo Picasso and other artists experimenting with everyday objects could have chosen. Instead of transforming these bricolages, as was common in the 1950s and 60s, to bronze casts for stability and not least to increase the value of the sculptures – which prior to the transformation to bronze were made of entirely worthless materials – I opted for the technology of 3D powder bed printing. Here, the originals are first scanned in 3D and then reproduced by means of 3D printing. On the one hand, this new scanning technique recognises all irregularities and folds of the original boxes as well as their cutting edges and thicknesses in detail and can represent them in the print; on the other hand, the objects are very simply made in regard to their bricolage aesthetics. The fact that the powder mixture of the print, as a material, has a very open surface reminding one of ivory or bones may reinforce the association with so-called archaic aesthetics. I can imagine that it is due to these contradictions between "old" and "ultra-modern", "analogue" and "technical", "bricolage" and "high-precision" that these objects – even without their original connectedness to Breitenau and the documenta – have found their audience and speak to the beholders via these opposites.

TAXI DRIVE

Judith Hopf

1. Breitenau 2012: In the former reformatory Fuldataal in Breitenau, which functions now as a monument for its sad history, we found three bricolages showing masks. I guess they were made in the time between 1952 to 1973 by some inhabitants or/and staff from the former girls' reformatory of Fuldataal (Breitenau), Kassel.

Author: unknown so far

Method: Paper, glue, water transformed into papier maché, painted.



2. A thought: displacement of the mask as made in the former reformatory of Breitenau to the exhibition of dOCUMENTA (13), in order to make an artistic taxi drive between those two places (Monument in Breitenau, Fridericianum Kassel). To compare (cum paribus – to be with two equals), and pair together not aesthetical outputs nor artistic skills, but to adopt a certain method: namely, bricolage embodies the intention to work with the things lying around – to invent, repeat, celebrate, find, reject, communicate and/or build any aesthetic.

3. Test: How can I build Masks in 2012 out of things found around me:
Mask 1: *Trying to Build a Mask from a Digital Video Camcorder Package*
Mask 2: *Trying to Build a Mask from a Cellphone Package*
Mask 3: *Trying to Build a Mask from a Tablet Computer Package*

Author: Judith Hopf

Method: Cardboard, glue and tape transformed into 3D prints



Trying to Build a Mask from a Digital Video Camcorder Package, 2012, 3D-Pulverschichtdruck



Trying to Build a Mask from a Cellphone Package, 2012



Trying to Build a Mask from a Smart Phone Package, 2013



Trying to Build a Mask from a Mini Computer Package, 2012



Trying to Build a Mask from a Digital Camera Package 1, 2012



Trying to Build a Mask from a Mini Tablet Computer Package, 2013



Trying to Build a Mask from a Harddrive Package, 2013



Trying to Build a Mask from a Tablet Computer Package, 2012



Erschöpfte Vase, 2013, Keramik, Glasur, Lack



Erschöpfte Vase, 2010



Erschöpfte Vase, 2013



Erschöpfte Vase, 2013



Erschöpfte Vase, 2010



Erschöpfte Vase, 2013



Erschöpfte Vase, 2013



Erschöpfte Vase, 2013



Ohne Titel (Sinkende Vase), 2014, Keramik, Gummi



Ohne Titel (Sinkende Vase), 2014



Ohne Titel (Sinkende Vase), 2014



Ohne Titel (Korb), 2014, Peddigrohr, Plexiglas



Ohne Titel (Korb), 2014



Ohne Titel (Korb), 2014, Peddigrohr, Plexiglas, Siebdruck

POWERS OF TEN

Ein Emailgespräch von Vera Tollmann und Judith Hopf

Judith Hopf: Es ist Sonntag, der 9. August 2015, um 3 Uhr mittags – es ist viel zu heiß, um etwas zu schreiben. Unser Vorhaben, ein Gespräch zum Thema *Powers of Ten*, dem Film von Charles und Ray Eames aus dem Jahr 1977, zu starten, ist rein wettertechnisch eigentlich unmöglich. Wenn ich also nicht schreibe und, anstatt auf das Bildschirmfenster meines Computers zu starren, aus meinem echten Fenster schaue, das sich in einer Wohnung im 7. Stock eines Hauses in der topographischen Mitte Berlins befindet, dann fällt mir in der flirrenden Hitze gleich zweimal das Wort „Welt“ ins Auge: Nördlich krönt es als Neonschrift in kapitalen Buchstaben das Dach eines Hochhauses, des sogenannten „Springerhochhauses“, das eine Verlagsgruppe beherbergt, die eine Zeitung mit diesem Namen herausgibt. Im Westen prangt das Wort „Welt“ – gleichfalls zu Werbezwecken für ebendiese Zeitung – auf einem riesigen Heißluftballon, auf dem auch, entsprechend des Logos der Zeitung, die Kontinente unserer Welt „Erde“ aufgedruckt sind. Der Ballon wird täglich mehrmals an einem Seil in die Luft gelassen, um den Menschen, die in einem angehängten Korb mit aufsteigen können, aus vertikaler Perspektive einen horizontalen Überblick über die Stadt zu verkaufen. Ein grandioser Überblick, wie ich annehme, eine andere Perspektive – sozusagen ein analoger, mini Live-Google-Earth-Zoom-Out.

Zoom-In: Ich habe mir in den letzten Jahren zunehmend Gedanken gemacht, warum ich mir – trotz der angeblich besseren Möglichkeiten sowie dem puren Mehr an Information, ermöglicht durch unseren Zugang zu und Umgang mit den sogenannten neuen Medien, dem Computer sowie den angeschlossenen Netzwerkkulturen und Kommunikationsmöglichkeiten – zugegebenermaßen etwas diffus zwar, gefühlt aber eindeutig schlechter informiert vorkomme. (Das betrifft vor allem die Informationen, die mir bezüglich der weltpolitischen Geschehnisse vermittelt werden.) Es drängen sich mir immer häufiger Fragen nach alternativen Perspektiven auf, nach den möglichen Abständen vom Netz und dem Verhältnis der Netzmaschen zu diesem Mehr an Information. Der scheinbare Überblick, den die Zoom-In- und Zoom-Out-Modi der Tablets und Smartphones verheißen, und den ich mir mit dieser nun erst etwa fünf Jahre alten, neuen Handbewegung verschaffe (geschlossene Fingerspitzen von Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger, die sich für den Zoom-Out-Effekt auf der Oberfläche der Geräte zur offenen Hand auseinanderschieben und umgekehrt wieder zusammenziehen für den Zoom-In-Effekt), ver-*un*-deutlicht mir eher ein differenzierteres Weltbild, so meine Befürchtung.

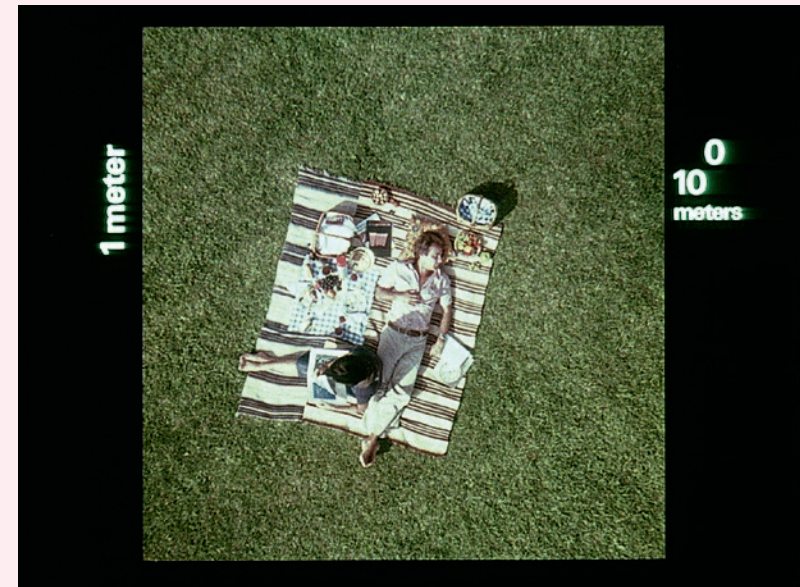


Abb. 6: Charles und Ray Eames, *Powers of Ten*, 1977, Filmstill bei ca. 0:48 Min. (10⁰). © 2015 Eames Office, LLC (eamesoffice.com)

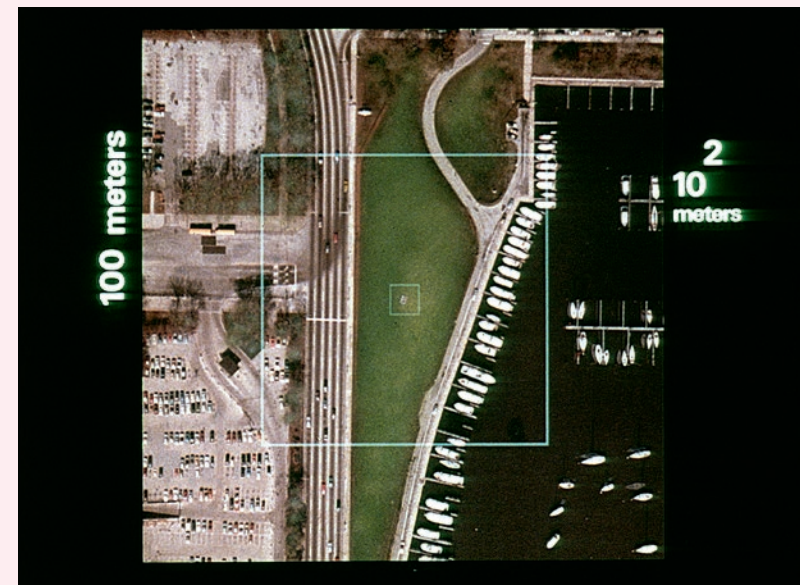


Abb. 7: Charles und Ray Eames, *Powers of Ten*, 1977, Filmstill bei ca. 1:05 Min. (10²). © 2015 Eames Office, LLC (eamesoffice.com)

Der Film *Powers of Ten*, realisiert durch das Büro von Charles und Ray Eames, stellt ebenfalls einen Zoom dar: einen Zoom-Out aus dem Planeten Erde, weit in das Universum hinaus und von dort wieder zurück als Zoom-In zum Ausgangspunkt Erde und weiter hinein, in die Zellen und die Mikroorganismen des menschlichen Körpers. Er ist uns beiden wieder in den Sinn gekommen. Während Du, Vera, dazu theoretisch forschst, plane ich einen Film zum Thema Zoom, inspiriert von dem Film der

Eames. Was ist Deine Perspektive auf den Film in Bezug auf die jetzigen Zoom-Möglichkeiten und das Verhältnis von vertikaler und horizontaler Perspektive?

Vera Tollmann: Die Welt mit ihren Kontinenten ist wirklich vielerorts zu sehen! Auf dem Display des Bordcomputers im Auto eines Freundes erscheint beim Starten zuallererst eine Weltkarte, von der aus geht es dann per Touchscreen in die kleine Offline-Welt der gespeicherten MP3-Files, der Autoeinstellungen und des Navigationssystems, wo die Häuser der Stadt dreidimensional dargestellt werden. Die Berliner Gedächtniskirche wird auf dieser Karte lustigerweise besonders detailliert dargestellt, wie ein Juwel, und sieht besser aus als in Wirklichkeit. Vor allem soll die Weltkarte im Auto dem Fahrer wohl erst einmal signalisieren: Du kannst hier bestimmen (wie viel es tatsächlich zu bestimmen gibt, ist eine andere Frage).

Während in dem Film *Powers of Ten* streng in Zehnerpotenzen von einem Spot in Chicago ausgehend vom menschlichen Maßstab rein- und rausgezoozt wird – also viele heterogene Einzelbilder den Ausgangspunkt für einen optischen Zoom bilden, der dann später zu einem durchgehenden Zoom zusammengesetzt wurde und somit viel sorgfältige Handarbeit gewesen sein muss – lässt sich bei Google Earth nur bis auf einen Abstand von 20 Metern heranzoomen (zu Google Street View hin ist es dann ein Sprung auf die Erde) und auf einen Abstand von 5000 Kilometern hinauszoomen. Es geht also bei Letzterem nicht um Relationen, sondern nur um die Abstände zur Erdoberfläche. Je nach geografischer Region gibt es sowohl für das jeweilige Zoom-Level Satellitenbilder in unterschiedlichen Auflösungen, als auch generell unterschiedliche Zoom-Levels. An Boston kann ich viel näher heranzoomen als an Tel Aviv. Google rechnet auf jeden Fall anders als *Powers of Ten*. Es handelt sich also um zwei extrem unterschiedliche Zooms. Bei beiden wird jedoch ihre technische Bedingtheit deutlich, das technische Können ist sehr präsent. *Powers of Ten* arbeitet mit glatten, realistisch wirkenden Zooms, die von zweidimensionalen Bildsequenzen aus bearbeiteten Luft- und Satellitenaufnahmen und Zeichnungen ausgehen und in einem Template Frame um Frame angeordnet wurden. Die Bilder des Zooms bleiben insofern fiktiv. Beide Beispiele sind eine Konfiguration aus heterogenem Material, wobei Google Earth natürlich ein millionenfaches, engmaschiges Netz an Bildern umfasst.

J.H.: Vielleicht erklärt diese „Beliebigkeit“ der Maßeinheiten bei Google Earth ja, warum man die heutigen Bilder der Zoom-Ins und Zoom-Outs eher als einen Pseudo-Überblick liest beziehungsweise warum das Weltbild nicht so wiedergegeben wird, dass es der erlebten Realität besser entspricht. Liegt es daran, dass Bilder allein nicht reichen, sondern dass

man sie auch zu lesen wissen (lernen) muss? Während diese von den Eames klar strukturierte „Reise“ ins Weltall – interessanterweise auch ganz ohne Gefährt, also ohne Raumkapsel, Raumanzug oder andere Schutzhülle, also als hypothetische Reise – emanzipatorisches Potenzial hat und eine altruistische Unternehmung darstellt, bleiben die Google Earth-Nutzer ohne Anhaltspunkt, ohne Sprecherstimme ihrer eigenen Explorer-Motivation überlassen. Ich frage mich wirklich, warum es so etwas leicht Unbefriedigendes hat, wenn ich mich an diesen computergesteuerten Zooms und Karten orientiere.



Abb. 8: Google Earth, Luftbild von Boston, Massachusetts, mit zahlreichen erkennbaren Details. © 2015 Google

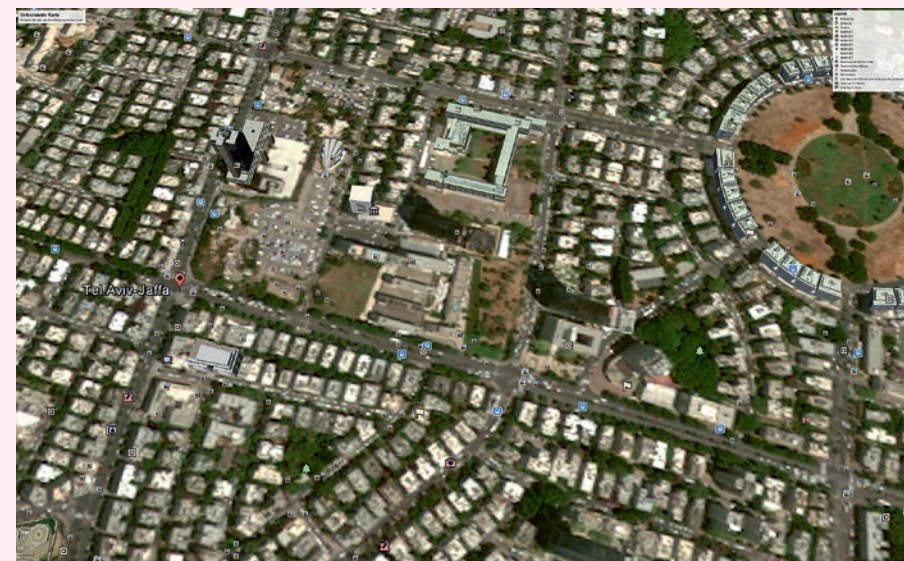


Abb. 9: Google Earth, Luftbild von Tel Aviv mit verschwommenen Details. © 2015 ORION-ME, © 2015 Google, © 2015 DigitalGlobe

V.T.: Wer weiß, vielleicht braucht Google Earth ja Regisseure? Auch mich interessieren in diesem Zusammenhang die Unterschiede sowie die Kontinuitäten und Diskontinuitäten von *Powers of Ten* zu Google Earth. Bei letzterer Anwendung fallen die vertikale und die vernetzte Perspektive ineinander und diese neue beziehungsweise neu aufgelegte Perspektive re-aktualisiert politische Machtverhältnisse. Wie werden diese perspektivischen Überlagerungen in post-repräsentativen Konstellationen von Gesellschaft, Politik und Technologie sichtbar?

Mit dem Begriff der post-repräsentativen Konstellation versuche ich auch zu beschreiben, was auf der politischen Ebene heute passiert, dass im internationalen Dickicht schwer auszumachen ist, wer wessen Interessen vertritt, dass es viele Stellvertreter gibt, aber kaum Verantwortliche. Die Verantwortung ist in die Strukturen gerutscht. Google hat sich aktuell eine noch viel größere Struktur geschaffen, was eine ziemlich verrückte Verschiebung von Verhältnismäßigkeiten ist. Google Alphabet, die neue Holding, die Google „geschluckt“ hat, macht den Internet-Giganten Google jetzt zum Bestandteil einer noch viel größeren Struktur. Google ist das Monster unserer Zeit und verdeutlicht als Symptom ganz gut die Krise politischer Strukturen. Der Begriff post-repräsentativ meint auch die enge Verquickung beispielsweise von Google Inc. und dem Weißen Haus.

Google Earth zeigt insofern eine politische Karte, als dass in vielen Regionen Ausschnitte fehlen, wie beispielsweise Grenzziehungslinien für umstrittene Gebiete (z. B. in der Region des Persischen Golfs), oder verpixelt sind, also technisch unkenntlich und somit unlesbar gemacht wurden. Diese riesige vernetzte Karte ändert sich die ganze Zeit, wenn auch nicht live. Laura Kurgan schreibt, dass die politischen, militärischen und ökonomischen Hintergründe für das Erstellen der Datenbank oft verloren gehen. Für den Google Earth-Nutzer bleibt dann nur nachvollziehbar, was sie „minimal data“ nennt: Datum und Quelle.¹ *Powers of Ten* sehe ich heute zum einen als ideologisches Abziehbild des Weltraumwettkampfs unter den Bedingungen des Kalten Krieges, aber auch des Anthropozentrismus und der Begeisterung für technologischen Fortschritt. Zum anderen lese ich ihn auf metaphorischer Ebene, weil der Film ein gutes Kontrastmittel zu unserem vernetzten Dasein ist.

In dem Zusammenhang fällt mir ein Beispiel ein, das den Zoom und „the bigger picture“ kombiniert: Bei ARGUS-IS, einem Projekt der DARPA²,

1 Vgl. Laura Kurgan: *Close Up at a Distance. Mapping, Technology, and Politics*, Cambridge MA 2013, S. 21.

2 Defense Advanced Research Projects Agency, die Forschungseinrichtung des Pentagon, die u. a. das Arpanet entwickelte, den Vorläufer des Internets. Gegründet als Reaktion auf den Launch der Sputnik 1957, beschreibt die DARPA in eigenen Worten ihre Mission als „a commitment by the United States that, from that time forward, it would be the initiator and not

der Forschungseinrichtung des Pentagon, bilden 368 Handykameras eine gigantische Verbundlinse. Doch hier geht es nicht um die Dimension des Weltraums, auch nicht um die Erfassung der Erde in einem Bild, die Verortung der Erde im All, sondern um die Verortung der Individuen und ihrer Aktivitäten auf dieser Erde. Es geht um Überwachung.

J.H.: Die Frage nach den „Aufgaben“ der vertikalen Weltsicht ist wirklich interessant. *Powers of Ten* erstaunt mich unter anderem durch seine Eigenschaft, dass er ein von einer Firma, nämlich IBM, in Auftrag gegebener Film ist, der uns zwar eine anthropozentrische Weltvorstellung vermitteln und die Bedingungen des Kalten Krieges widerspiegeln mag, was zu kritisieren bleibt, am Ende aber das zu verkaufende Produkt, also Ware und Firma, in den Hintergrund rücken lässt. Die dargestellten Größendimensionen unseres Universums lassen die Firma schrumpfen und entkoppeln den Film aus seiner Aufgabenstellung als reiner Werbeträger für Computer. So könnte man den Film auch als den Versuch lesen, eine Welten-Sicht zu erproben, die trotz ihrer hohen Komplexität und in bildästhetischer Hinsicht dem Stand der Wissenschaft der 1970er Jahre entspricht, aber an den sogenannten „Laien“ gerichtet ist (die Inspiration für den Film ist, laut Charles Eames, ein Jugendbuch der 1950er Jahre mit dem Titel *COSMIC VIEW. The Universe in 40 Jumps* von Kees Boeke). Du zitierst in Deinem Artikel *Watching „Powers of Ten“ in 2014* Beatriz Colomina mit den Worten: „The Eameses’ innovative technique did not simply present the audience with a new way of seeing things. Rather, it gave form to a new mode of perception that was already in everybody’s mind.“³

V.T.: Das stimmt, was wäre heute der entsprechend neue Wahrnehmungsmodus? Es wäre vielleicht so, als würden sich die Eames heute an die Arbeit machen, das Internet zu kartographieren und zu visualisieren. Interessanterweise spricht sich Bruno Latour (in Bezug auf zeitgenössische Kunst) gegen die Verwendung des Zooms – also generell das Herausgreifen von Details – aus, gegen eine Zeit-Raum-Achse. „Data sets do not occur in space or in time: instead, space (maps) and time (forms of narration) are schemes used to display and to present – either mimicking the ordered arrangement of the subsets of the hierarchy (those of nation states, or,

the victim of strategic technological surprises.“, Homepage der DARPA, <http://www.darpa.mil/> (zuletzt aufgerufen am 28. August 2015).

3 „Die innovative Technik der Eames bot dem Publikum nicht nur eine neue Art, Dinge zu betrachten, sie verlieh auch einer neuen Wahrnehmungswiese Gestalt, die sich alle bereits vorstellen konnten.“ (Übersetzung Karl Hoffmann); Beatriz Colomina: *Enclosed by Images. The Eameses’ Multimedia Architecture*, in: Grey Room, Nr. 2, Winter 2001, S. 5–29, hier S. 12; vgl. Vera Tollmann: *Watching “Powers of Ten” in 2014. A Blueprint for Same Old Power Structures?*, in: *Regarding Spectatorship*, <http://www.regardingspectatorship.net/watching-powers-of-ten-in-2014-a-blueprint-for-same-old-power-structures/>, 2015 (zuletzt aufgerufen am 27. August 2015).

as in Eames's film, of scientific disciplines), or, on the contrary, seeking to rearrange the data so as to undermine or circumvent these hierarchies.⁴

Dieses Zitat provoziert die Frage, ob Zoom, vertikale Perspektive und Hierarchien eigentlich zwangsläufig zusammengehören. Gibt Bruno Latour das Mittel des Zooms als Organisationsprinzip nicht viel zu schnell auf, weil er sich – im Gegensatz zu den Eames – den physikalischen Gesetzen unterwirft und die Eames als unrealistisch kritisiert (wenn er schreibt „everything is also false, because the position allotted to each image is completely implausible. Where could we stand to view the Earth from another galaxy?“⁵). Sein Gegenvorschlag ist ein anderer Begriff, „connectivity“, der insofern besser zur heutigen Vernetztheit der Daten passt, wohingegen der Zoom treffender die punktuelle Vertikale der Eames beschreibt.

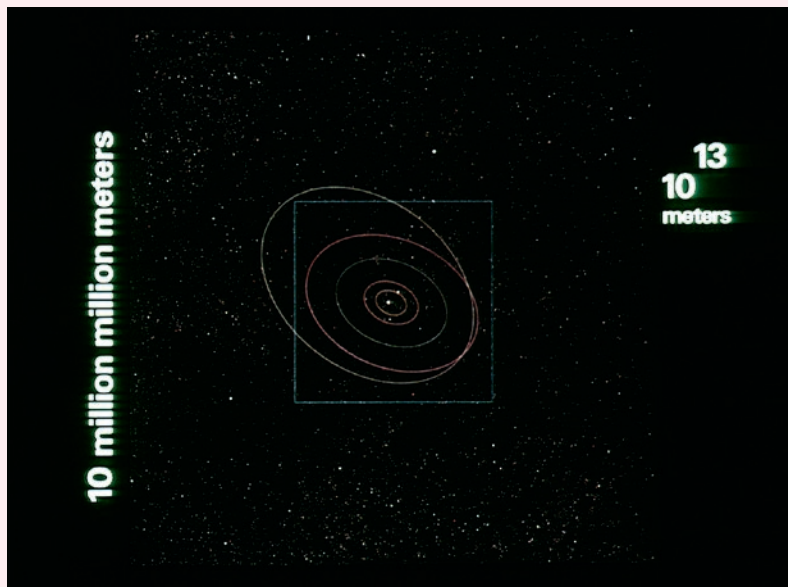


Abb. 10: Charles und Ray Eames, *Powers of Ten*, 1977, Filmstill bei ca. 2:56 Min. (10¹³). © 2015 Eames Office, LLC (eamesoffice.com)

4 „Datensätze entstehen nicht im Raum oder in der Zeit. Raum (Karten) und Zeit (Erzählformen) sind Schemata zur Darstellung oder Präsentation – entweder ahmen diese Schemata die Anordnung von Untermengen einer Hierarchie nach (jene von Nationalstaaten oder, wie im Film der Eames, von Wissenschaftsdisziplinen) oder sie versuchen umgekehrt, die Daten neu zu ordnen, so dass diese Hierarchien unterminiert oder umgangen werden.“ (Übersetzung Karl Hoffmann); Bruno Latour: *L'anti-zoom*, in: Ausst.-Kat. *Olafur Eliasson. Contact*, hrsg. von Suzanne Pagé, Fondation Vuitton Paris, Dez. 2014 – Febr. 2015, Paris 2014, S. 121–124, hier S. 124 (englische Version: Bruno Latour: *Anti-Zoom*, <http://bruno-latour.fr/node/608> [zuletzt aufgerufen am 28. August 2015]).

5 „[...] alles ist auch deswegen falsch, weil die Position, die jedem Bild zugeordnet wird, vollkommen unglaublich ist. Denn wo könnten wir stehen, um die Erde von einer anderen Galaxie aus zu betrachten?“ (Übersetzung Karl Hoffmann); ebd., S. 123.

Ist der Film von Charles und Ray Eames nicht längst ein Meta-Zoom, weil sie sich (in ästhetischer Hinsicht) der Gesetze von Raum und Zeit entledigt haben? Eigentlich könnten wir stattdessen sagen, dass der vertikale Blick oder die vertikale Himmelsfahrt nicht nur als Metapher für hierarchische Strukturen erhalten, dass sie nicht nur als Ausdruck eines Privilegs oder einer Machtposition gelesen werden sollten. (Und Fiktion ist ein Mittel, auf das die Kunst niemals verzichten sollte...)

Andererseits: Svetlana Alpers geht so weit, dass sie bei Karten vom Verlust der Perspektive spricht, „the view from nowhere“⁶, da Karten keine Perspektive einnehmen und die Erde flach machen. Sowohl *Powers of Ten* als auch Google Earth wollen eine vertikale Perspektive eröffnen, man muss nur genau schauen unter welchen Vorzeichen das geschieht. Mich interessiert vor allem, wie sich die älteren Bilder aus der Zeit der frühen Weltraumerkundung von der gegenwärtigen Bildproduktion, die durch die Organisation großer Datenmengen gekennzeichnet ist, unterscheiden.

Welche Rolle spielen etwa Satellitenbilder, von Quadrocoptern geschossene Fotos oder Videos sowie Computerspiele bei der Einübung der (nicht-menschlichen) Vogelperspektive und der damit einhergehenden Abschaffung von Unmittelbarkeit? Während die Nutzer normalerweise horizontal in die Matrix eingebunden bleiben (und das Außen zu verschwinden scheint), verfügen Staaten und Firmen über Zugang zu einem vertikalen, „größeren Kontext“, der zunehmend von Computern gelesen und ausgewertet wird. Die Schwächung menschlicher Autonomie zugunsten von Computertechnologie hat ihre Vorläufer in den 1950er Jahren (in der Zeit, als Charles und Ray Eames für IBM den kurzen Animationsfilm *The Information Machine* produzierten).

Während *Powers of Ten* jeden Zehnerschritt und damit die Veränderung der Größenverhältnisse vorführt und vermittelt, also ein großes Ordnungs- und Strukturbewusstsein zeigt – zu der Zeit war es typisch für die künstlerischen und technologischen Projekte am MIT und an der Bauhaus School in Chicago, dass Pädagogik, Design und Kybernetik eng in die Entwürfe einfließen (Orit Halpern nennt dieses Prinzip „communicative objectivity“) – verwischt Google Earth mit seinem stufenlosen Zoomregler den Maßstab beziehungsweise hebt Größenverhältnisse scheinbar aus: „In our contemporary environments we tend to assume seamless mobility in moving from local to global, through interfaces like Google Earth.“⁷

6 Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, S. 138.

7 „In unseren heutigen Umwelten neigen wir dazu, eine nahtlose Mobilität bei der Bewegung vom Lokalen zum Globalen anzunehmen, etwa mittels Schnittstellen wie Google Earth.“ (Übersetzung Karl Hoffmann); Orit Halpern: *Beautiful Data. A History of Vision and Reason since 1945*, Durham/London 2014, S. 35.

Wie stellst Du Dir Deine filmische Adaption von *Powers of Ten* vor?

J.H.: Mir ist klar, dass die Technikaffinität der 1970er Jahre kritisch zu betrachten ist, und auch, wie Bruno Latour in seinem Aufsatz schreibt, dass die einzelnen Bilder des Films, aus denen der Zoom zusammengesetzt ist, nicht „wahr“, teilweise nur Zeichnungen sind und ganz unterschiedliche Inhalte, Kontexte und Bildinformationen evozieren.



Abb. 11: Judith Hopf, *More*, 2015, Video, Filmstill, Courtesy die Künstlerin

Aber mir scheint auch, dass viele ästhetische Versuche, speziell der 1970er Jahre, geprägt sind von einem Ringen um unterschiedliche Perspektiven und Sprachen, die sozusagen etwas „auf-machen“, ein „Mehr“ an Vorstellungskraft und Möglichkeiten provozieren. Sie bilden eben gerade durch ihre Einfachheit möglicherweise auch die Grundlage für einen sozialen Verhandlungsraum dieser technischen Vorstellungen. In Deinem Text *Watching „Powers of Ten“ in 2014* zitierst Du Hannah Arendt mit den Worten: „data with which modern physical research is concerned turn up like mysterious messenger[s] from the real world. They are not phenomena, appearances, strictly speaking, for we meet them nowhere, neither in our everyday world nor in the laboratory; we know of their presence only because they affect our measuring instruments in certain ways.“⁸ Auch sie plädiert für eine Vermittlung der Wissen-

8 „Daten, mit denen sich die physikalische Forschung befasst, tauchen auf wie geheimnisvolle Boten aus der wirklichen Welt. Strenggenommen sind sie keine Phänomene oder Erscheinungen, denn wir begegnen ihnen nirgends, weder im Alltag noch im Labor; wir wissen um ihre Gegenwart nur, weil sie sich auf bestimmte Weisen auf unsere Messgeräte auswirken.“

schaften in einer dem Laien verständlichen Sprache, in der Hoffnung, einen politisch denkenden und agierenden Rezipienten zu erreichen, der das Interesse hat, die Konflikte, die sich gesellschaftlich aus eben dieser Technikeuphorie und -mystifizierung ergeben mögen, zu erkennen und auch auszutragen. Eine solche Sicht der Dinge möchte ich mit meinem Bemühen unterstützen.

Interessanterweise hat die Vereinfachung der Anwendungen speziell im Bereich der Computertechnik und Kommunikation bei mir subjektiv dazu geführt, dass ich die Abläufe und deren technische Zusammenhänge nur schwer erkenne und aufgegeben habe, sie überhaupt verstehen zu wollen. Und das, obwohl ich ständig mit ihnen beschäftigt bin. Große Teile meiner Tätigkeiten als Künstlerin sind sozusagen inline online. Dieses ambivalente „Abhängigkeitsverhältnis“ von Subjekt, Körper und Technik/Kommunikation war schon mehrfach Thema meiner künstlerischen Arbeit – ich habe zum Beispiel *Erschöpfte Vasen* (vgl. Abb. S. 53–60) ausgestellt, um auf den Umstand hinzuweisen, dass es mir im Moment völlig unklar ist, ob man sich erschöpft hat von den neuen Möglichkeiten oder man erschöpft ist, weil man das Mögliche erschöpft hat. Avital Ronells Hinweis, dass die Einführung des Fernsehens in den 1950er Jahren einen ganz spezifischen Körper mitentwickelt hat, nämlich den der Couch-Potato, der sich willenlos dem Medium unterzuordnen drohte,⁹ brachte mich auf den Gedanken, ob nicht auch die heutigen Körper erst lernen müssen, dass sie sich von den neuen Medien emanzipieren können (wenn sie nur wollten). *Waiting Laptops* (vgl. Abb. S. 36–39) und die Performance *Contrat entre les Hommes et l’Ordinateur* sind Ideen zur Ermutigung, sich von der Technik zu lösen. Was nun aber als neues Problem dazu gekommen scheint, habe ich weiter oben bereits als Befürchtung angedeutet: dass nämlich politisch relevante Informationen und Nachrichten, die ich innerhalb demokratischer Strukturen als beweglich verstanden habe, zwar fast zeitgleich zum Geschehen zu mir übertragen werden, aber gleichzeitig auch rasant an (Bürger-)Bewegung verlieren – als blieben die Konflikte hinter den Nachrichten zurück und würden durch sie blockiert. So etwas wie eine Informationsstarre vielleicht oder das Auto, das rasend schnell, langsam um die Ecke bog...

Was denkst Du über den Unterschied zwischen Hannah Arendts Vorstellung eines politisch tätigen Subjekts und der wohlthätigen „Good-Doer“-Rolle, in der sich uns zum Beispiel Google und andere Computerprotagonisten präsentieren?

(Übersetzung Karl Hoffmann); Hannah Arendt: *The Conquest of Space and the Stature of Man* (1963), in: *The New Atlantis*, Herbst 2007, S. 43–55.

⁹ Vgl. Avital Ronell: *Finitude’s Score. Essays for the End of the Millennium*, Lincoln u. a. 1994, S. 305–327.

V.T.: Interessant, dass Du den Körper einbringst, den Du in einer Informationsstarre vermutest. In *Powers of Ten* kommt der Körper zunächst als Maßeinheit und dann als erforschbarer Mikrokosmos vor. Bei den *Waiting Laptops* nimmst Du den PC, den Personal Computer, wörtlich und machst aus dem Gerät eine karikaturhafte Person, ein Gegenüber, einen Charakter. Deine Laptops wirken so eigenwillig und störrisch wie die meisten Nutzer es immer mal wieder sein mögen. Während das Gerät „Anforderungen stellt“ beziehungsweise das schlechte Gewissen verkörpert, prokrastinieren wir umso mehr? Ganz anders der gutgelaunte „Good-Doer“, eine zurzeit am einflussreichsten von Google affirmierte Rolle, der heute immer eine technologische Lösung zu jedem Problem parat haben will. Um diese Probleme einzusammeln, reisen die Vorstände von Google um die ganze Welt. Zurück im Silicon Valley werden Internet-Verbindungen per Luftballons in die abgelegensten Gegenden gesandt und lauter praktische Anwendungen programmiert, die keine Eingriffe auf der Ebene von Code und Algorithmen zulassen. Da alles so gut verpackt ist, spricht Alexander Galloway von der Black Box der Netzwerke.¹⁰ Sie sind hermeneutisch nicht mehr entzifferbar, es fehlt der Einblick. Gleichzeitig verlassen Computer immer mehr ihre eigentlichen Gehäuse und kommen in allen möglichen Dingen und Körperprothesen an. Es ist eine vertrackte Lage. Wie Du sagst, wirkt *Powers of Ten* da wie eine gute Illustration dessen, was sich so schwer herstellen lässt in diesem vernetzten Dasein. Es wird dort ein Raum aufgemacht, um über das gegenwärtige Verhältnis von Mensch und Maschine zu reflektieren.

Aus der Logik heraus bieten dann Silicon Valley-nahe Unternehmer elektronisches Detox oder andere kommodifizierte Lösungen und Pakete an. Denn sie wollen, dass die Technologien nahtlos aufgehen. Doch sie gehen nicht an die Substanz der Probleme und provozieren kaum Kritik oder regen zu Gedanken an. Das passt zu der von Hannah Arendt beschriebenen, mit der Weltraumforschung entstandenen Situation. Es gibt einen riesigen Gap zwischen wissenschaftlicher Abstraktion und der sinnlichen Welt, zwischen abstraktem Computercode und den Leuten. Sie sagt, die Satelliten haben dem Weltraum das Erhabene und Geheimnisvolle genommen. Heute scheint es fast noch extremer, denn das Universum ist mit Google Sky erreichbar und die NASA veröffentlicht in ihrem Tumblr täglich bezaubernde, schillernde Bilder von Sternen und Planeten, zeigt den Weltraum als World of Wonder. Befindet sich das Universum also mittlerweile auf einem Supercomputer? Hannah Arendt stellte fest, dass in Science Fiction schon diese geheimen Wünsche der Massen beschrieben wurden. Doch was dann laut Hannah Arendt

10 Vgl. Alexander R. Galloway: *Black Box, Black Bloc. A lecture given in New York City on April 12, 2010*, <http://cultureandcommunication.org/galloway/pdf/Galloway,%20Black%20Box%20Black%20Bloc,%20New%20School.pdf>, 2010 (zuletzt aufgerufen am 28. August 2015).

passierte: Den Menschen kam die Sprache abhanden, um weiter darüber nachzudenken, weil die Wissenschaften eine unverständliche Sprache sprechen. Ist das, was sie über die mathematische Symbolsprache der Wissenschaftler sagt, heute die vereinfachende Werbesprache des Silicon Valleys, die keine Antagonismen kennt? In dem Sammelband *Die technologische Bedingung* analysiert Nicole Karafyllis mit Bezug auf Hannah Arendt, dass das Reflektionsvermögen aussetzt, wenn der Computer nicht einsehbar ist. Wenn es nicht mehr die klar konturierten Objekte gibt, dann machen die Leute mit, ohne genauer zu erkennen, welchem Regime sie sich anpassen.¹¹

J.H.: Der Zoom in *Powers of Ten* wird auf der Soundebene von einem Kommentator bei jeder Potenz Entfernung in ein fiktives Verhältnis zu alltäglichen Erfahrungen und Maßeinheiten gestellt. Es sind Verhältnisse, die den Rezipienten der damaligen Zeit vorstellbar und geläufig gewesen sein dürften. An dem am weitesten entfernten Zoom-Out-Bild bleibt allerdings ein Vergleich aus. Hier spricht der Kommentator des Films: „This lonely scene, the galaxies like dust, is what most of space looks like. This emptiness is normal.“¹² Von dort aus geht es dann zurück im Zoom-In-Modus bis zum letzten Bild des Films, in dem ein Atomteilchen in einer ähnlichen Leere verschwindet. 2015 fällt es mir sehr schwer, Begriffe wie Leere und Normalität in einem Zusammenhang zu denken – eben weil ich mich so eingesunken fühle in diese kommunikativen Mo(o)re, wie oben beschrieben. Vielleicht konnte man diesen Text so lapidar in die Kommentarebene einfließen lassen, weil sich viele KünstlerInnen seit den 1950er Jahren auf Vorstellungen von „Leere“ bezogen, in der Hoffnung, durch sie auf eine andere Ästhetik zu stoßen und so auch erweiternde Perspektiven erfahrbar zu machen. Mir als junger Künstlerin gelang deren Rezeption in den 1990er Jahren auch ganz gut. Ich assoziiere mit einer „Ästhetik der Leere“ zum Beispiel das Musikstück *4'33"* von John Cage. Das von Robert Rauschenbergs *White Paintings* inspirierte Stück bestand unter anderem daraus, keine hörbaren Töne, sondern nur Stille zu erzeugen. Dieses Konzept verschob die Konzentration des Rezipienten weg von Tönen, hin zu dem Umfeld, in dem sie potenziell erzeugt werden – eben auch im eigenen Körper.

Für mich als Kind der 1970er Jahre waren solche Ideen und ästhetischen Vorschläge prägend. Ich schloss daraus, dass Formen des „Nichts“ „Mehr“ werden, wenn man sich „anderen“ Vorstellungen öffnen kann – vielleicht

11 Vgl. Nicole Karafyllis: *Das technische Dasein. Eine phänomenologische Annäherung an technologische Welt- und Selbstverhältnisse in aufklärerischer Absicht*, in: Erich Hörl (Hrsg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin 2011, S. 229–266.

12 „So, wie diese einsame Szene, in der die Galaxien wie Staub erscheinen, sieht der Großteil des Weltraums aus. Diese Leere ist normal.“ (Übersetzung Karl Hoffmann).

klappt das ja auch umgekehrt: Ich denke an Samuel Becketts TV-Stück *He Joe* zum Beispiel, in dem der einzige Darsteller von einer Stimme an den Selbstmord seiner Frau erinnert wird: Beckett schöpft das Potenzial des Fernsehens weit aus, indem er Bilder kreiert, die weder „innen“ noch „außen“ sind – sie wurzeln in einer Imagination –, die weder den Stempel von „Geschichte noch kombinatorischer Vernunft“ aufgedrückt bekommen. Damit führte Beckett vor Augen, so Gilles Deleuze: „Das Entscheidende beim Bild ist nicht sein kläglicher Inhalt, sondern die wahnsinnige Energie, die [...] jederzeit explodieren kann [...].“¹³

V.T.: Das sind wirklich explosive Bilder, Kondensate des Gegenwärtigseins. Mit Beckett und seinen existentialistischen Gesten steckt man sehr in der menschlichen Dimension und Welt, die die Eames nur kurz streifen. In ihrer bunten Welt zwischen Mikroskop- und Satellitenperspektive ist der Körper entweder gar nicht vorhanden oder als abstrakte Innenansicht, angetrieben von dem unbedingten Wunsch etwas sichtbar zu machen. Beckett führt vor allem das Innere atmosphärisch auf, das Gefangensein, während sich die Eames alle Freiheiten nehmen, das weit Entfernte oder das Winzige für das menschliche Auge sichtbar zu machen.

An email conversation between Vera Tollmann and Judith Hopf

Judith Hopf: It's Sunday, 9 August, 2015, three o'clock in the afternoon – and too hot to write anything. Our plan to start a conversation on *Powers of Ten*, the film by Charles and Ray Eames from 1977, is all but impossible because of the weather. So if I don't write and – instead of staring at the window of my computer screen – look out of my real window in a flat on the seventh floor of a building in the topographical centre of Berlin, I see the word “Welt” (World) twice in the shimmering heat: To the north, it is written in neon capital letters topping the roof of a high-rise, the so-called “Springerhochhaus”, the seat of a publishing group issuing a newspaper with that name. To the west, the word “Welt” – advertising for the same daily – is displayed on a huge hot-air balloon, on which – corresponding with the newspaper's logo – the continents of our world, the “Earth”, are printed. Several times a day, the balloon lifts off attached to a rope to sell the people in a nacelle rising with it a horizontal survey of the city from a vertical perspective. A grandiose overview, as I assume, a different perspective – an analogue, miniature, live Google Earth zoom-out, so to speak.

Zoom-in: In the past years, I have increasingly thought about why I have the, admittedly a bit vague but, as I feel, clear impression of being less well informed – despite the supposedly better possibilities and more information enabled by our access to and dealing with the so-called new media, the computer and the attendant network cultures and communication opportunities. (This mainly applies to information on global political events conveyed to me.) I am increasingly confronted by questions pertaining to alternative perspectives, to possible distances from the web and the relationship of the meshes of the web to this “more” of information. My fear is that the apparent overview promised by the zoom-in and zoom-out modes of tablets and smartphones, which I gain by means of this new, merely five-year-old movement of the hand (the connected fingertips of thumb, forefinger and middle finger that spread to form an open hand for the zoom-out effect on the surface of the devices and pulling them back together again for the zoom-in effect), *un*-clarifies a differentiated worldview.

The film *Powers of Ten* (Ill. pp. 69, 74), produced by the office of Charles and Ray Eames, also represents a zoom: a zoom-out from planet Earth to the universe and from there back again as a zoom-in to Earth (as the starting point) and from there into the cells and microorganisms of the human body. We both thought about the film again. While you, Vera, are doing theoretical research on it, I am planning a film on the theme of zooming, inspired by the Eames's film. What is your view of the film in regard to present-day zoom possibilities and the relationship of vertical and horizontal perspective?

Vera Tollmann: The world with its continents can actually be seen in many places! The first thing that appears on the display of a friend's car computer when starting is a map of the world from which it then goes on via touchscreen to the little offline world of stored MP3 files, the car's settings and the navigation system that depicts the buildings of the city three-dimensionally. Funnily enough, the

13 Gilles Deleuze: *Erschöpft*, in: *Samuel Beckett. He Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geistertrio, Nur noch Gewölk, Was, wo. Filme für den SDR. Zwei DVDs mit einem Essay von Gilles Deleuze*, übersetzt von Erika Tophoven, Berlin 2008, S. 5–40, hier S. 19.

Kaiser Wilhelm Memorial Church in Berlin is shown in particularly great detail, like a jewel, and looks better than in reality. The map of the world is above all meant to signal to the driver: You are in charge (how much he or she really is in charge is another question).

While the film *Powers of Ten* zooms in and out of a spot in Chicago strictly in powers of ten based on the human scale – meaning that many heterogeneous, individual images form the basis of the optical zoom, which were then assembled to a continuous zoom and must therefore have involved a lot of meticulous manual work – one can only zoom in to a distance of 20 metres with Google Earth (it is then a jump down to Earth to Google Street View) and out to a distance of 5,000 kilometres. So the latter is not about relations, only about the distances to the Earth's surface. Depending on the geographical region, there are both satellite images in different resolutions for the respective zoom level and different zoom levels in general. I can zoom in much closer to Boston than to Tel Aviv (Ill. p. 71). In any case, Google calculates differently than *Powers of Ten*. So what we have are two extremely different zooms. But both reveal their technological conditionality, the technological capability is very obvious. *Powers of Ten* operates with smooth, apparently realistic zooms based on two-dimensional image sequences of processed aerial and satellite shots and drawings, which were then arranged frame by frame in a template. The images of the zoom are thus fictive. Both examples are configurations of heterogeneous material, although Google Earth, of course, comprises a fine-meshed web of millions of images.

J.H.: Perhaps this “arbitrariness” of the scale units used by Google Earth explains why we read today's zoom-in and zoom-out images more like a pseudo-overview, or why the worldview is not rendered in such a way that it corresponds with experienced reality. Is it because the images alone do not suffice, but that one must also know (learn) how to read them? While the “journey” to outer space, clearly structured by the Eameses – interestingly without a vehicle, without a space capsule, space suit or other protective cover, meaning that it is a hypothetical journey – possesses an emancipatory potential and represents an altruistic endeavour, the Google Earth users are left without a clue, without a speaker's voice, to their own motivation as explorers. I indeed ask myself why it is a bit unsatisfying when I use these computer-controlled zooms and maps for orientation.

V.T.: Who knows, maybe Google Earth requires directors. In this context, I am also interested in the differences as well as the continuities and discontinuities when comparing *Powers of Ten* to Google Earth. With the latter, the vertical and the networked perspectives collapse, and this new, or relaunched perspective once again updates power relations. How do these perspectival superimpositions become visible in post-representative constellations of society, politics and technology?

I also use the term post-representative constellations in an attempt to describe what is happening on a political level today; the fact that in the international thicket it is difficult to discern who represents whose interests; that there are numerous proxies, but hardly any responsible parties. Responsibility has slipped into the structures. Google has now created a much larger structure for itself,

amounting to a quite crazy shift in proportionalities. Google Alphabet, the new holding that has “swallowed” Google, turns the internet giant into a component of a much larger structure. Google is the monster of our times and, as a symptom, it elucidates the crisis of political structures fairly well. The term post-representative also designates the close ties between Google Inc. and the White House, for example.

Google Earth depicts a political map for the reason that in many regions details are missing, for example, the borders of contested areas (e.g. in the region of the Persian Gulf), or they are pixelated, meaning that they are made unrecognisable and thus illegible with technical means. This huge networked map is constantly changing, even if not in real time. Laura Kurgan writes that the political, military and economic backgrounds of compiling this database are often lost. For the Google Earth user, all that can be comprehended are what she calls “minimal data”: date and source.¹ Today, I regard *Powers of Ten* as an ideological reflection of the Space Race under the conditions of the Cold War, but it also mirrors anthropocentrism and the enthusiasm for technological progress. On the other hand, I see the film on the metaphoric level, since it stands in an enlightening contrast to our networked existence today.

In this context, an example comes to mind that combines the zoom with “the bigger picture”: At ARGUS-IS, a project of DARPA², the Pentagon's research institution, 368 mobile phone cameras form a gigantic compound lens. But at issue here is not the dimension of outer space or capturing Earth in a single image, locating it in space, but the localisation of individuals and their activities on Earth. It is about surveillance.

J.H.: The question as to the “tasks” of the vertical worldview is indeed interesting. One of the things that astonishes me about *Powers of Ten* is that it is a film commissioned by a company, IBM, and conveys an anthropocentric conception of the world and perhaps reflects the conditions of the Cold War – which must be criticised – but in the end the products to be sold, the commodity and the company, recede to the background. The shown dimensions of our universe shrink the company and detach the film from its mission as a pure advertising medium for computers. Hence, the film could also be read as an attempt at testing a worldview that, despite its high complexity and the fact that in visual aesthetic terms it corresponds with the state of science in the 1970s, addresses the so-called “layperson” (according to Charles Eames, the film was inspired by a book for young people from the 1950s entitled *COSMIC VIEW. The Universe in 40 Jumps* by Kees Boeke). In your article *Watching “Powers of Ten” in 2014*, you cite Beatriz Colomina: “The Eameses' innovative technique did not simply present the audience

1 Cf. Laura Kurgan: *Close Up at a Distance. Mapping, Technology, and Politics*, Cambridge MA 2013, p. 21.

2 Defense Advanced Research Projects Agency, the research facility of the Pentagon that, among other things, developed the Arpanet, the precursor of the internet. Founded in response to the launch of the Sputnik in 1957, DARPA describes its mission as “a commitment by the United States that, from that time forward, it would be the initiator and not the victim of strategic technological surprises”. Homepage of the DARPA, <http://www.darpa.mil/> (last accessed on 28 August, 2015).

with a new way of seeing things. Rather, it gave form to a new mode of perception that was already in everybody's mind."³

V.T.: That's true, what would the corresponding new mode of perception be today? Maybe as if the Eameses would now start mapping and visualising the internet. Interestingly, Bruno Latour (in regard to contemporary art) argues against using the zoom – and the extraction of details in general – and against a time-space axis. "Data sets do not occur in space or in time: instead, space (maps) and time (forms of narration) are schemes used to display and to present – either mimicking the ordered arrangement of the subsets of the hierarchy (those of nation states, or, as in Eames's film, of scientific disciplines), or, on the contrary, seeking to rearrange the data so as to undermine or circumvent these hierarchies."⁴

This quote begs the question of whether the zoom, the vertical perspective and hierarchies inevitably belong together. Doesn't Bruno Latour abandon the means of zooming as an organising principle much too quickly, for the reason that he – as opposed to the Eameses – submits to the laws of physics and criticises the Eameses as unrealistic (when he states that "everything is also false, because the position allotted to each image is completely implausible. Where could we stand to view the Earth from another galaxy?"⁵). His counter-proposal is another term, "connectivity", which fits much better to the present-day networking of data, while the zoom more aptly describes the isolated vertical of the Eameses.

Isn't the film by Charles and Ray Eames already a meta-zoom because they ridded themselves of the laws of space and time (in aesthetic regard)? We could actually instead say that the vertical view or the vertical ascension should not only be read as a metaphor of hierarchical structures, not only as the expression of a privilege or a power position, (and fiction is a means that art should never dispense with...).

On the other hand: Svetlana Alpers goes as far as to speak of a loss of perspective in regard to maps, of "the view from nowhere"⁶, since maps do not take on a perspective and make the Earth flat. Both *Powers of Ten* and Google Earth seek to open up a vertical perspective, one must only look under which premises this takes place. I am mainly interested in how older images from the times of early space exploration differ from current image production, which is characterised by the organisation of huge amounts of data.

3 Beatriz Colomina: *Enclosed by Images. The Eameses' Multimedia Architecture*, in: Grey Room, No. 2, Winter 2001, pp. 5–29, here p. 12; cf. Vera Tollmann: *Watching "Powers of Ten" in 2014. A Blueprint for Same Old Power Structures?*, in: *Regarding Spectatorship*, <http://www.regardingspectatorship.net/watching-powers-of-ten-in-2014-a-blueprint-for-same-old-power-structures/>, 2015 (last accessed on 27 August, 2015).

4 Bruno Latour: *L'anti-zoom*, in: *Olafur Eliasson. Contact*, exh. cat, ed. by Suzanne Pagé, Fondation Vuitton Paris, Dec. 2014 – Feb. 2015, Paris 2014, pp. 121–124, here p. 124 (English Version: Bruno Latour: *Anti-Zoom*, <http://bruno-latour.fr/node/608> [last accessed on 28 August, 2015]).

5 Ibid., p. 123.

6 Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, p. 138.

What role do satellite images, photos or videos shot from quadrocopters and computer games, for instance, play in acquiring the (non-human) bird's-eye perspective and the attendant abolition of immediacy? While the user normally remains tied to the matrix horizontally (and the outside seems to disappear), states and corporations have access to a vertical, "larger context" that is increasingly read and evaluated by computers. The weakening of human autonomy in favour of computer technology has its precursors in the 1950s (a time in which Charles and Ray Eames produced the short animation film *The Information Machine* for IBM).

While *Powers of Ten* demonstrates and conveys each increment of ten and thus the change in proportions, and in doing so reveals a high awareness of order and structure – at the time, it was typical of the artistic and technological projects at the MIT and the Bauhaus School in Chicago to integrate pedagogy, design and cybernetics in their concepts (Orit Halpern terms this principle "communicative objectivity") – Google Earth, with its continuous zoom control, blurs the scale or seemingly nullifies the proportions: "In our contemporary environments we tend to assume seamless mobility in moving from local to global, through interfaces like Google Earth."⁷

How do you envision your filmic adaptation of *Powers of Ten*?

J.H.: It is clear to me that the affinity to technology in the 1970s must be critically viewed and also – as Bruno Latour points out in his essay – that the individual images of the film which are assembled to the zoom are not "true", they are partially drawings and evoke the most various contents, contexts and visual information.

But it also appears to me that many aesthetic attempts, especially in the 1970s, were characterised by a struggle for different perspectives and languages that "open something up", so to speak, provoking a "more" in regard to the power of imagination and potentialities. Precisely due to their simplicity they perhaps form the foundations for a social space to negotiate these technological notions. In your text *Watching "Powers of Ten" in 2014*, you cite Hannah Arendt with the words: "data with which modern physical research is concerned turn up like mysterious messenger[s] from the real world. They are not phenomena, appearances, strictly speaking, for we meet them nowhere, neither in our everyday world nor in the laboratory; we know of their presence only because they affect our measuring instruments in certain ways."⁸ She, too, calls for conveying the sciences in a language that laypersons can understand, in the hope of reaching a politically thinking and acting recipient interested in recognising and also engaging in the social conflicts resulting from the euphoria and mystification surrounding this technology. This is a way of looking at things that I would like to support with my efforts.

7 Orit Halpern: *Beautiful Data. A History of Vision and Reason since 1945*, Durham/London 2014, p. 35.

8 Hannah Arendt: *The Conquest of Space and the Stature of Man (1963)*, in: *The New Atlantis*, Fall 2007, pp. 43–55.

Interestingly enough, the simplification of applications, particularly in the area of computer technology and communication, has subjectively led to my finding it difficult to recognise the processes and their interrelations and giving up the attempt to understand them in the first place – even though I am constantly engaged with them. Considerable parts of my activities as an artist are inline online, so to speak. I have repeatedly addressed this ambivalent “relationship of dependency” of subject, body and technology/communication in my artistic work, for example, the *Erschöpfte Vasen [Exhausted Vases]* (Ill. pp. 53–60) that I exhibited to point to the fact that it is at present absolutely unclear to me whether one has exhausted oneself due to the new possibilities or is exhausted because what is possible has been exhausted. Avital Ronell’s suggestion that the introduction of television in the 1950s led to the development of a very specific body, namely, the couch potato at the risk of becoming totally submissive to the medium,⁹ gave me the idea that today’s bodies, too, must perhaps first learn that they can emancipate themselves from the new media (if they only wanted to). *Waiting Laptops* (Ill. pp. 36–39) and the performance *Contrat entre les Hommes et l’Ordinateur* are ideas encouraging one to break away from technology. But what now seems to arise as a new problem is what I already hinted at earlier: the fear that politically relevant information and news, which I have understood as mobile within democratic structures, are conveyed to me almost contemporaneously with the events, but at the same time lose (civic) mobility – as if the conflicts lagged behind the news and were blocked by them. Something like informational rigidity or the car that at extremely high speed slowly turned the corner...

What do you think about the difference between Hannah Arendt’s conception of a politically active subject and the role of the benevolent “good-doer” in which Google and other computer protagonists present themselves?

V.T.: It is interesting that you address the body which you assume to be in a state of informational rigidity. In *Powers of Ten*, the body first appears as a scale unit and then as a microcosm that can be explored. With the *Waiting Laptops*, you take the PC, the personal computer, literally and turn it into a caricature-like person, a vis-à-vis, a character. Your laptops appear as idiosyncratic and restive as most users might occasionally be. While the device “makes demands”, or embodies the bad conscience, do we procrastinate all the more? The cheerful “good-doer” is entirely different, the role most influentially affirmed by Google at present, someone always having a technological solution to every problem at hand. Google’s CEOs travel around the world to collect these problems. Back in Silicon Valley, internet connections are sent by balloons to the most remote regions and loads of practical applications are programmed that allow no interventions on the level of the code and the algorithms. Since everything is so well packaged, Alexander Galloway speaks of the black box of the networks.¹⁰ They are no longer decipherable hermeneutically, there is no view to the inside. At the same time,

9 Cf. Avital Ronell: *Finitude’s Score. Essays for the End of the Millennium*, Lincoln et. al. 1994, pp. 305–327.

10 Cf. Alexander R. Galloway: *Black Box, Black Bloc. A lecture given at the New School in New York City on April 12, 2010*, <http://cultureandcommunication.org/galloway/pdf/Galloway,%20Black%20Box%20Black%20Bloc,%20New%20School.pdf>, 2010 (last accessed on 28 August, 2015).

computers are increasingly abandoning their actual housings and arriving in all sorts of things and body prostheses. The situation is pretty complicated. As you say, *Powers of Ten* in this context appears as a good illustration of what is hard to produce in this networked existence. A space is opened to reflect upon the current relationship between humans and machines.

Following this logic, entrepreneurs associated with Silicon Valley then offer electronic detox and other commodified solutions and packages. For they want the technologies to work seamlessly. But they don’t get to the bottom of the problem and hardly provoke criticism or incite thoughts. This fits well to the situation arising with the exploration of outer space as described by Hannah Arendt. There’s an enormous gap between scientific abstraction and the sensory world, between abstract computer codes and people. She says that satellites have robbed outer space of the sublime and mysterious. Today, things appear almost extremer, for the universe is accessible via Google Sky, and NASA on its Tumblr publishes charming, colourful images of stars and planets on a daily basis, showing outer space as a world of wonder. So is the universe now located in a supercomputer? Hannah Arendt observed that science fiction already described these secret wishes of the masses. But what then happened, according to her, is that people lost the language to keep on thinking about it, because the sciences speak an incomprehensible language. Is that what she said about the mathematical symbol language of scientists today the simplifying marketing language of Silicon Valley that knows no antagonism? In the reader *Die technologische Bedingung*, Nicole Karafyllis analyses with reference to Hannah Arendt that the reflective faculty is interrupted, when the computer is not understandable. When there are no longer clearly contoured objects, people participate without clearly recognising which regime they are adapting to.¹¹

J.H.: Each power of distance of the zoom in *Powers of Ten* is set in a fictitious relation to everyday experiences and scales by a commentator. These are relations that must have been conceivable and familiar to the viewers at the time. But no comparison is made to the most distant zoom-out image. At this point, the commentator of the film says: “This lonely scene, the galaxies like dust, is what most of space looks like. This emptiness is normal.” From there it goes back in zoom-in mode to the last image of the film in which we see an atom disappear in a similar emptiness. In the year 2015, it is hard to conceive concepts such as emptiness and normality in the same context – precisely because I feel so immersed in this communicative more (moor) as described above. Maybe it was possible to include that statement in the commentary in such a cursory way because many artists referenced notions such as “emptiness” since the 1950s in the hope of reaching a different aesthetic through it and thus making expanded perspectives tangible. As a younger artist in the 1990s, I succeeded quite well in the reception of these notions. With an “aesthetic of emptiness” I associate the piece *4'33"* by John Cage, for example. Inspired by Robert Rauschenberg’s *White*

11 Cf. Nicole Karafyllis: *Das technische Dasein. Eine phänomenologische Annäherung an technologische Welt- und Selbstverhältnisse in aufklärerischer Absicht*, in: Erich Hörl (ed.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin 2011, pp. 229–266.

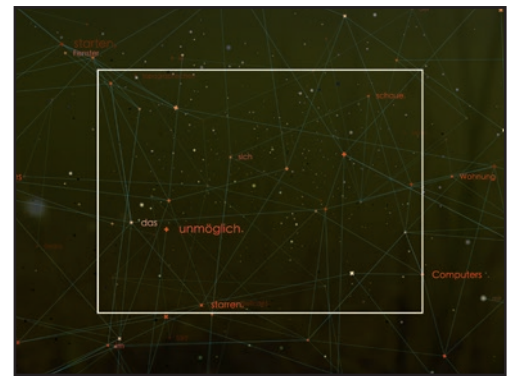
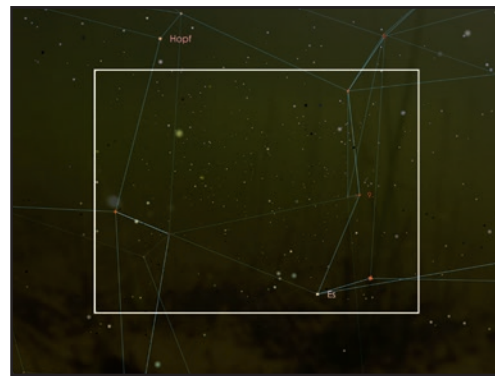
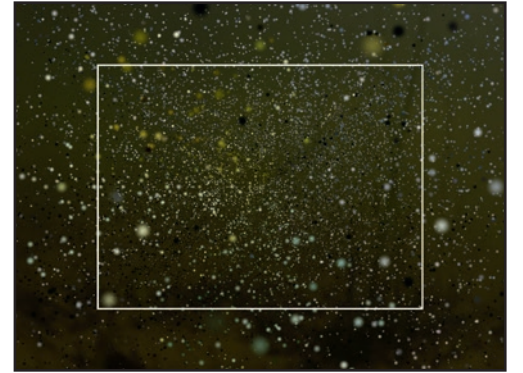
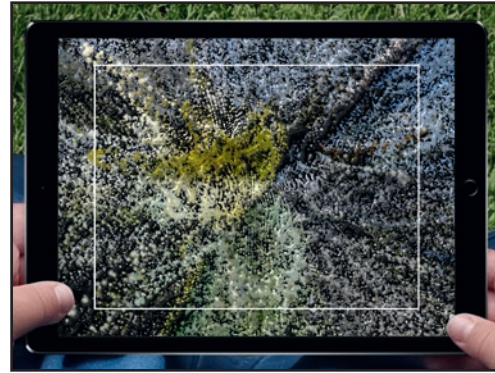
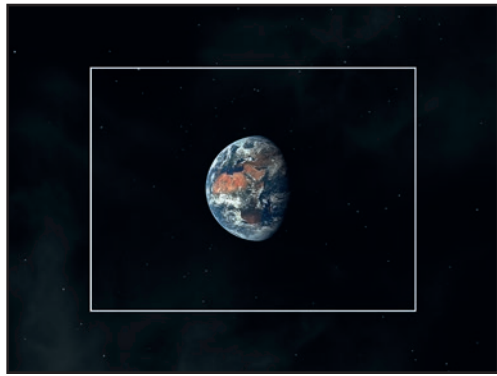
Paintings, it consisted in, among other things, not producing audible tones but only silence. This concept shifted the recipient's concentration away from tones to the environment in which they are potentially produced, including one's own body.

These kinds of ideas and aesthetic proposals were formative for me as a child of the 1970s. They prompted me to draw the conclusion that forms of "nothingness" become "more" when one can open up to "different" conceptions – maybe that also works the other way around: I have Samuel Beckett's TV piece *Eh Joe* in mind, for example, in which the only actor is reminded of his wife's suicide by a voice: Beckett utilises the potential of television to a great extent by creating images that are neither "inside" nor "outside" – they are rooted in an imagination – marked neither by stories nor by combinatorial reason. According to Gilles Deleuze, Beckett thus demonstrated that "[i]t is not the meager contents that are important in the image, but the energy – mad, captive, and ready to explode [...]."¹²

V.T.: They are truly explosive images, condensations of being present. With Beckett and his existential gestures, one is very much inside the human dimension and the world, which the Eameses only touch upon. In their colourful world between the perspective of the microscope and the satellite, the body is either not present at all or as an abstract interior view, driven by the vital wish to visualise something. Beckett mainly stages the inside, the state of being trapped, atmospherically, while the Eameses take all liberties in visualising the most distant and tiniest for the human eye.

¹² Gilles Deleuze: *The Exhausted*, in: *SubStance*, Vol. 24, No. 3, Issue 78, 1995, pp. 3–28, here p. 11.





APPENDIX



Abb./Ill. 12



Abb./Ill. 13



Abb./Ill. 14



Abb./Ill. 15



Abb./Ill. 16



Abb./Ill. 17



Abb./Ill. 18



Abb./Ill. 19



Abb./Ill. 20

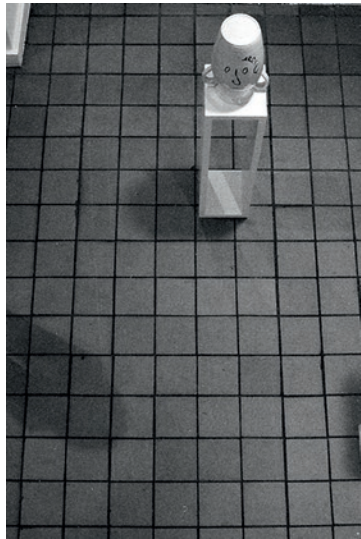


Abb./Ill. 21



Abb./Ill. 22



Abb./Ill. 23



Abb./Ill. 24

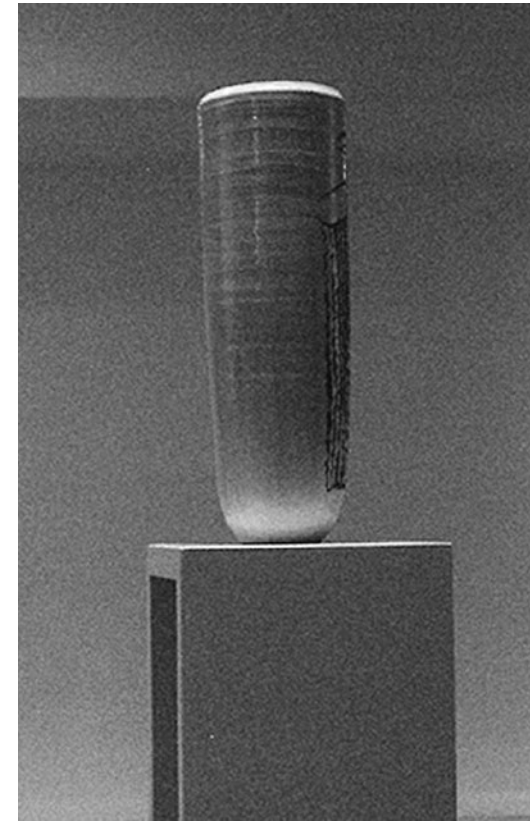


Abb./Ill. 25

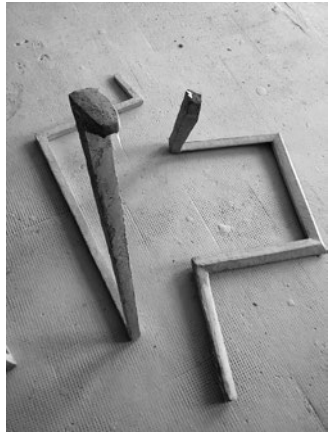


Abb./Ill. 26



Abb./Ill. 27

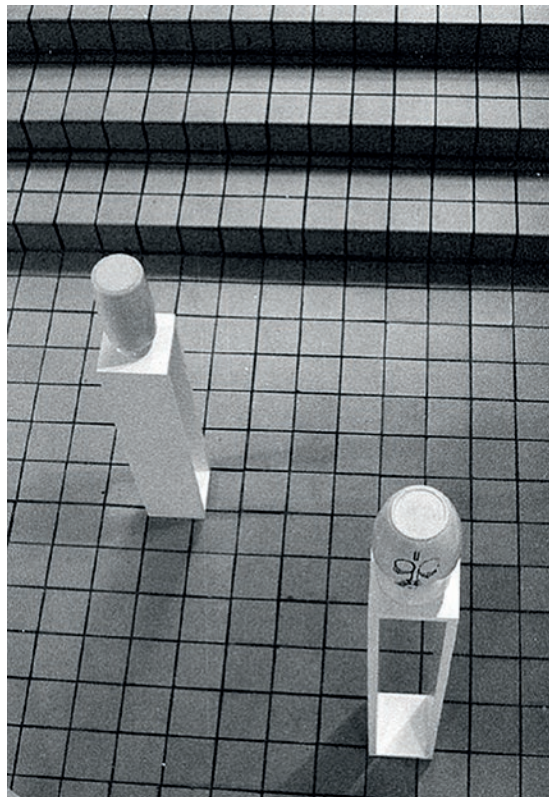


Abb./Ill. 28



Abb./Ill. 29



Abb./Ill. 30



Abb./Ill. 31



Abb./Ill. 32



Abb./Ill. 33

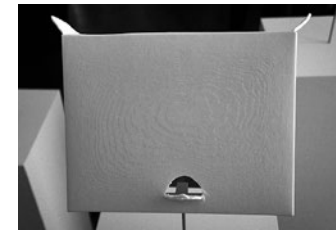


Abb./Ill. 34



Abb./Ill. 35



Abb./Ill. 36



Abb./III. 37



Abb./III. 38



Abb./III. 39



Abb./III. 40



Abb./III. 41



Abb./III. 42

CONTRAT ENTRE LES HOMMES ET L'ORDINATEUR

Judith Hopf

Auf der Suche nach dem post-kapitalistischem Selbst möchte ich einen kurzen Text vorstellen, den ich anlässlich der Veranstaltungsreihe „Kopie Theater“, kuratiert von Ian White als Teil der 60. Berlinale, internationale Filmfestspiele Berlin, geschrieben und als Performance dort aufgeführt habe. Es ist der Versuch, auf die Notwendigkeit der Entwicklung einer „Unabhängigkeitserklärung“ hinzuweisen, die in direktem Bezug zu einem neuen, möglichen Verhältnis zwischen uns Menschen und den intelligenten Apparaten sowie den bild-produzierenden Maschinen steht, die wir frei sind zu benutzen.

Ich beziehe mich dabei auf Hannah Arendts *Vita activa* und auf Olympe de Gouges' Konzept eines „Contrat social de l'Homme et de la Femme“ aus dem Jahre 1789.¹

PRÄAMBEL

- 1) Die dringliche Lage, die sich durch die Entwicklung meines Körpers und Geistes in Bezug auf den Gebrauch von Apparaten und im Speziellen in Bezug auf den Gebrauch des Ordinateurs ergeben hat, veranlasst mich, ganz in der Tradition bereits vollzogener und anderer Revolutionen, den Gedanken der Emanzipation gesellschaftlich neu aufleben zu lassen.
- 2) Auf jeden Fall ist diese, meine Lage eine politische Frage und kann schon aus jenem Grunde nicht gut den heutigen Fachleuten, weder den Berufswissenschaftlern, weder den Touchscreenspezialisten, weder den Webdesignern noch den Berufspolitikern überlassen werden. Nein, die Frage, die sich an meinem Körper und an meinem Geist zeigt, welche mich mutig zu diesem Schritt und hier nach vorn drängt, ist eine Frage, die die Freiheit und die Gesamtheit unserer gesellschaftlichen Zukunft ganz und allumfassend betrifft!
- 3) Nun hat es sich ergeben, dass die menschlichen Vermögen: das Erkennen und das Herstellen, nichts mehr miteinander zu tun haben.
- 4) Nun hat es sich ergeben, dass daraus die Folge ist, dass wir in der Lage sind, mehr herzustellen, als wir tatsächlich erkennen, als wir tatsächlich verstehen können.
- 5) So sind wir Sklaven geworden. Sklaven nicht von, wie man gemeinhin glauben macht, den eigens hergestellten Maschinen – sondern Sklaven unseres eigenen Erkenntnisvermögens – hilflos ausgeliefert an einen jeden neuen Apparat.
- 6) Hilflos ausgeliefert an einen jeden neuen Apparat, welchen wir überhaupt nur herzustellen in der Lage sind – ganz gleich, wie verrückt er aussehen mag, ganz gleich, welche mörderische Sprache er spricht, ganz gleich, wie rätselhaft wir gehalten werden, diesen auch noch anzufassen.
- 7) Da dies nun die Situation ist und diese sich nicht mehr zurückkehren lässt, da dies nun die Situation ist, die sich unterdrückerisch in unseren kollektiven Körpern ausgebreitet hat, stehe ich nun auf für die Verfassung einer Erklärung:

CONTRAT ENTRE LES HOMMES ET L'ORDINATEUR

Hiermit soll hier und jetzt festgeschrieben sein, dass kein Apparat und auch kein Ordinateur fortan verhindern wird, dass die Menschheit die Dinge und die Beziehungen, die sie tätigt und herstellt, in Freiheit, gedanklich und eigenständig auch nachvollziehen wird und dies auch kann. Es gelte ferner:

WE DON'T KNOW ANYTHING
YOU DON'T KNOW ANYTHING
I DON'T KNOW ANYTHING
ABOUT LOVE

BUT
WE ARE NOTHING
OHO
YOU ARE NOTHING
OHO
I AM NOTHING
OHO
WITHOUT LOVE²

Berlin, Februar 2010

¹ Hannah Arendt: *The Human Condition*, Chicago 1958, S. 7–17; Olympe de Gouges: *L'Esprit françois, ou Problème à résoudre sur le labyrinthe des divers complots*, Paris 1792, S. 12.

² The Magnetic Fields, aus dem Album: *69 Love Songs, Death of Ferdinand de Saussure*, 1999.

CONTRAT ENTRE LES HOMMES ET L'ORDINATEUR

Judith Hopf

In search of the post-capitalist self, I would like to contribute a short text I wrote and presented as a performance for the “Kopie Theater,” an event curated by Ian White as part of the 60th Berlin International Film Festival. It is an attempt to inform our understanding of “declarations of independence,” necessary in light of the possible new relationships to be had with the intelligent apparatuses and image-making machines we are invited to use for “free” to communicate.

I refer to Hannah Arendt's *Vita activa* and to Olympe de Gouges' concept of a “Contrat social de l'Homme et de la Femme” from 1789.¹

PREAMBLE

I. An urgent situation has arisen through the evolution of my body and spirit in relation to the use of instruments—specifically of the electronic data-processing machine—which compels me, in the full tradition of earlier revolutions, to socially revive the philosophy of emancipation.

II. It is certainly true that my position entails a question of a political nature, and thus cannot be ceded to modern experts—neither to professional scientists, the touch-screen specialists, the Web designers, nor the professional politicians. No, the question that manifests itself in my body and spirit, the question that thrusts me forward to courageously take action is one that fully and completely affects the freedom and totality of our social future!

III. It has now become apparent that the human assets of perception and production no longer have anything to do with one another.

IV. As a result of this, we are capable of producing more than we perceive and indeed more than we are capable of perceiving.

V. In this manner, we have become slaves—not of our own machines, as one generally tends to believe, but rather of our assets of perception. We are at the mercy of each and every new instrument.

VI. At the mercy of each and every new instrument, we are capable of producing something—no matter how strange the instrument's appearance, no matter what murderous language it speaks, no matter which mysterious ways we are furthermore compelled to touch it.

VII. As it is no longer possible to retreat from this repressive situation, since it now obtains throughout our collective body, let us now rise for the declaration of a vow:

CONTRAT ENTRE LES HOMMES ET L'ORDINATEUR

Herewith, as of now and in the present, let it be recorded that no instrument and also no electronic data-processing machine shall in the future obstruct humanity from completing or being able to complete, in freedom, in thought, and unassisted, the things it does and the relationships it creates. May the following apply:

WE DON'T KNOW ANYTHING
YOU DON'T KNOW ANYTHING
I DON'T KNOW ANYTHING
ABOUT LOVE

BUT
WE ARE NOTHING
OHO
YOU ARE NOTHING
OHO
I AM NOTHING
OHO
WITHOUT LOVE ²

Berlin, February 2010

¹ Hannah Arendt: *The Human Condition*, Chicago 1958, pp. 7–17; Olympe de Gouges: *L'Esprit françois, ou Problème à résoudre sur le labyrinthe des divers complots*, Paris 1792, p. 12.

² The Magnetic Fields, from the Album: *69 Love Songs, Death of Ferdinand de Saussure*, 1999.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS /
TABLE OF ILLUSTRATIONS

VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN WERKE /
LIST OF THE EXHIBITED WORKS

Ohne Titel (Schlange) [Untitled (Serpent)], 1–10, 2015, Beton, Stahl, Papier / concrete, steel, paper, Maße variabel / dimensions variable, Courtesy die Künstlerin / the artist, kaufmann repetto, Mailand / Milan / New York, Deborah Schamoni, München / Munich (S. / pp. 7–19)

Dem Kirschbaum ähnelnder Essigbaumast [Staghorn Sumac Branch Resembling a Cherry Tree], 2008–2013, AP, Bronzeguss / casted bronze, 85 × 30 × 22 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist

Waiting Laptop 1, 2009, Acryllack, Tusche, Collage / paint, ink, collage, 103 × 75 cm, Sammlung / Collection Mackert (S. / p. 36)

Waiting Laptop 3, 2014, Acryllack, Tusche, Collage / paint, ink, collage, 103 × 75 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist, Deborah Schamoni, München / Munich (S. / p. 37)

Waiting Laptop 5, 2014, Acryllack, Tusche, Collage / paint, ink, collage, 103 × 75 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist, Deborah Schamoni, München / Munich (S. / p. 38)

Trying to Build a Mask from a Digital Video Camcorder Package, 2012, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, 31 × 21,7 × 12,5 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Neue Galerie (S. / p. 45)

Trying to Build a Mask from a Cellphone Package, 2012, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, 22,7 × 21 × 16 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Neue Galerie (S. / p. 46)

Trying to Build a Mask from a Smart Phone Package, 2013, AP, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, 22 × 18,2 × 5,5 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist (S. / p. 47)

Trying to Build a Mask from a Digital Camera Package 1, 2012, AP, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, 47 × 35 × 25 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist (S. / p. 49)

Trying to Build a Mask from a Tablet Computer Package, 2012, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, 22,3 × 29,8 × 8 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Neue Galerie (S. / p. 52)

Erschöpfte Vase [Exhausted Vase], 2013, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ø 14 cm, h: 36 cm, Privatbesitz / private collection (S. / p. 53)

Erschöpfte Vase [Exhausted Vase], 2010, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ø 21 cm, h: 31 cm, Sammlung / Collection of Alex Eagle (S. / p. 54)

Erschöpfte Vase [Exhausted Vase], 2013, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ø 23 cm, h: 34 cm, Taprogge Collection, London (S. / p. 55)

Erschöpfte Vase [Exhausted Vase], 2013, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ø 23,5 cm, Privatbesitz / private collection (S. / p. 56)

Erschöpfte Vase [Exhausted Vase], 2013, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ø 14 cm, h: 35 cm, Courtesy die Künstlerin, kaufmann repetto, Mailand / Milan / New York (S. / p. 58)

Erschöpfte Vase [Exhausted Vase], 2013, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, 29 × 28 × 23 cm, Privatbesitz / private collection (S. / p. 59)

Ohne Titel (Sinkende Vase) [Untitled (Sinking Vase)], 2014, Keramik, Gummi / ceramic, rubber, 60 × 53 × 29 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist, kaufmann repetto, Mailand / Milan / New York (S. / p. 61)

Ohne Titel (Sinkende Vase) [Untitled (Sinking Vase)], 2014, Keramik, Gummi / ceramic, rubber, 75 × 78 × 31 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist, kaufmann repetto, Mailand / Milan / New York (S. / p. 62)

Ohne Titel (Sinkende Vase) [Untitled (Sinking Vase)], 2014, Keramik, Gummi / ceramic, rubber, 74 × 67 × 23 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist, kaufmann repetto, Mailand / Milan / New York (S. / p. 63)

Ohne Titel (Korb) [Untitled (Basket)], 2014, Peddigrohrkorb, Plexiglas / rattan basket, plexiglass, 26 × 40 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist, kaufmann repetto, Mailand / Milan / New York

Ohne Titel (Korb) [Untitled (Basket)], 2014, Peddigrohrkorb, Plexiglas / rattan basket, plexiglass, 42 × 37 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist, kaufmann repetto, Mailand / Milan / New York (S. / p. 64)

Ohne Titel (Korb) [Untitled (Basket)], 2014, Peddigrohrkorb, Plexiglas / rattan basket, plexiglass, 46 × 44 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist, kaufmann repetto, Mailand / Milan / New York (S. / p. 65)

ZUSÄTZLICH IN DEN BILDSTRECKEN ABGEBILDETE WERKE /
WORKS ADDITIONALLY REPRODUCED IN THE PLATES

Ohne Titel (Schlange) [Untitled (Serpent)], 2015, Beton, Stahl, Papier / concrete, steel, paper, Privatbesitz / private collection

Waiting Laptop 4, 2014, Acryllack, Tusche, Collage / paint, ink, collage, 103 × 75 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist, Deborah Schamoni, München / Munich (S. / p. 39)

Trying to Build a Mask from a Mini Computer Package, 2012, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, 20 × 20 × 12 cm, Privatbesitz / private collection (S. / p. 48)

Trying to Build a Mask from a Mini Tablet Computer Package, 2013, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, 22 × 26 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist (S. / p. 50)

Ohne Titel (Korb) [Untitled (Basket)], 2014, Peddigrohrkorb, Plexiglas, Siebdruck / rattan basket, plexiglass, silk screen print, 44 × 55 cm, Courtesy die Künstlerin / the artist, kaufmann repetto, Mailand / Milan / New York (S. / p. 66)

Judith Hopf und Henrik Olesen, *Türen [Doors]*, 2007, Video, 4 Min. / min, Courtesy die Künstler / the artists, Galerie Buchholz, Köln / Cologne / Berlin / New York, kaufmann repetto, Mailand / Milan / New York, Deborah Schamoni, München / Munich (S. / pp. 90f.)

More, 2015, Video, 4 Min. / min, Courtesy die Künstlerin / the artist (S. / pp. 92f.)

Trying to Build a Mask from a Harddrive Package, 2013, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, 24 × 23 × 20 cm, Privatbesitz / private collection (S. / p. 51)

Erschöpfte Vase [Exhausted Vase], 2010, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, 35 × 12 cm, Privatbesitz / private collection (S. / p. 57)

Erschöpfte Vase [Exhausted Vase], 2013, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, 29 × 23 × 23 cm, Privatbesitz / private collection (S. / p. 60)

ABBILDUNGSVERZEICHNIS APPENDIX /
LIST OF APPENDIX ILLUSTRATIONS

Abb./Ill. 12: *Ohne Titel (Sinkende Vasen) [Untitled (Sinking Vases)]*, 2014, Keramik, Gummi / ceramic, rubber

Abb./Ill. 13: Judith Hopf und Henrik Olesen, *Türen [Doors]*, 2007, Video, Setfoto / setphoto

Abb./Ill. 14: *Ohne Titel (Seile) [Untitled (Ropes)]*, 2013, verschiedene Seile / various ropes, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Untitled (1–4)*, PRAXES Center for Contemporary Art, Berlin, 2014

Abb./Ill. 15: Ausstellungsansicht mit fliegendem Kino / exhibition view with flying cinema: *A Needle Walks into a Haystack*, Liverpool Biennial, Liverpool, 2014

Abb./Ill. 16: *Zurückschauende Raben [Ravens Looking Back]*, 2014, Porzellan, Lack, Stahlrohr / porcelain, paint, steel tubes, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Cracking Nuts*, kaufmann repetto, New York, 2014

Abb./Ill. 17: *Ohne Titel (Sinkende Vase) [Untitled (Sinking Vase)]*, 2014, Keramik, Gummi / ceramic, rubber

Abb./Ill. 18: *Trying to Build a Mask*, 2012–2013, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Untitled (1–4)*, PRAXES Center for Contemporary Art, Berlin, 2014

Abb./Ill. 19: *Zurückschauender Rabe [Raven Looking Back]*, Detail / detail, 2014, Porzellan, Lack, Stahlrohr / porcelain, paint, steel tubes, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Cracking Nuts*, kaufmann repetto, New York, 2014

Abb./Ill. 20: *Erschöpfte Vasen [Exhausted Vases]*, 2013, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Unendlicher Spaß*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt a. M., 2014

Abb./Ill. 21: *Erschöpfte Vase [Exhausted Vase]*, 2010, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Spoken from a Balcony*, Alex Zachary, New York, 2011

Abb./Ill. 22: *Ohne Titel (Seile) [Untitled (Ropes)]*, 2013, verschiedene Seile / various ropes; *Ohne Titel (Sinkende Vase) [Untitled (Sinking Vase)]*, 2014, Keramik, Gummi / ceramic, rubber; *Ohne Titel (Löwe Rot) [Untitled (Lion Red)]*, 2013, Kachelbild / tile painting, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Untitled (1–4)*, PRAXES Center for Contemporary Art, Berlin, 2014

Abb./Ill. 23: *Ohne Titel (Spiralen) [Untitled (Spirals)]*, 2014, Siebdruck / silk screen print

Abb./Ill. 24: Fundstücke, Masken aus dem ehemaligen Mädchenheim „Fuldatal“ in Breitenau (KünstlerIn unbekannt) [Found Objects, Masks from the former girls reformatory “Fuldatal” in Breitenau (artist unknown)], Entstehungsjahr unbekannt / date unknown, Papier, Kleister, Farbe / paper, paste, paint

Abb./Ill. 25: *Erschöpfte Vase [Exhausted Vase]*, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Spoken from a Balcony*, Alex Zachary, New York, 2011

Abb./Ill. 26: *Ohne Titel (Schlangen) [Untitled (Serpents)]*, 2015, Beton, Stahl, Papier / concrete, steel, paper

Abb./Ill. 27: *Waiting Laptop*, 2011, Acryllack, Tusche, Collage / paint, ink, collage

Abb./Ill. 28: *Erschöpfte Vasen [Exhausted Vases]*, 2009–2011, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Spoken from a Balcony*, Alex Zachary, New York, 2011

Abb./Ill. 29: *Ohne Titel (Laptop Mann 1) [Untitled (Laptop Man 1)]*, 2011, Holz, Lack / wood, paint, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Contrat Entre les Hommes et l'Ordinateur*, after the butcher, Berlin, 2010

Abb./Ill. 30: *Erschöpfte Vasen [Exhausted Vases]*, 2009–2011, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Spoken from a Balcony*, Alex Zachary, New York, 2011

Abb./Ill. 31: *Trying to Build a Mask*, 2012, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, Ausstellungsansicht / exhibition view: *dOCUMENTA (13)*, Fridericianum, Kassel, 2012

Abb./Ill. 32: *Some End of Things: The Conception of Youth*, Super-8-Film transformiert auf Video / super 8 film transferred to video, 2011, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Cracking Nuts*, kaufmann repetto, New York, 2014

Abb./Ill. 33: *Erschöpfte Vase [Exhausted Vase]*, 2013, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Some End of Things*, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 2013

Abb./Ill. 34: *Trying to Build a Mask from a Tablet Computer Package*, 2012, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, Ausstellungsansicht / exhibition view: *dOCUMENTA (13)*, Fridericianum, Kassel, 2012

Abb./Ill. 35: *Zurückschauender Rabe [Raven Looking Back]*, Detail / detail, 2014, Porzellan, Lack, Stahlrohr / porcelain, paint, steel tubes, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Cracking Nuts*, kaufmann repetto, New York, 2014

Abb./Ill. 36: *Waiting Laptop*, 2009, Acryllack, Tusche, Collage / paint, ink, collage

Abb./Ill. 37: *Ohne Titel (Laptop Mann 1–3) [Untitled (Laptop Man 1–3)]*, 2011, Holz, Lack / wood, paint, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Contrat Entre les Hommes et l'Ordinateur*, after the butcher, Berlin, 2010

Abb./Ill. 38: *Trying to Build a Mask*, 2012–2013, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Untitled (1–4)*, PRAXES Center for Contemporary Art, Berlin, 2014

Abb./Ill. 39: *Ohne Titel (Körbe 1–4) [Untitled (Baskets 1–4)]*, 2014, Peddigrohrkorb, Plexiglas, Siebdruck / rattan basket, plexiglass, silk screen print

Abb./Ill. 40: *Trying to Build a Mask from a Digital Camera Package 1; Trying to Build a Mask from a Mini Computer Package*, 2012, 3D-Pulverschichtdruck / 3D powder bed print

Abb./Ill. 41: *Erschöpfte Vasen [Exhausted Vases]*, 2009–2013, Keramik, Glasur, Lack / ceramic, glaze, paint, Ausstellungsansicht / exhibition view: *Some End of Things*, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 2013

Abb./Ill. 42: *Ohne Titel (Schlange) [Untitled (Serpent)]*, 2015, Beton, Stahl, Papier / concrete, steel, paper

JUDITH HOPF

BIOGRAPHIE / BIOGRAPHY

1969 geboren / born in Karlsruhe, lives and works in Berlin.

Seit / Since 2008 Professur für freie bildende Kunst / Professor of Fine Art, Städelschule,
Staatliche Hochschule für Bildende Kunst, Frankfurt a. M.

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

- 2015 *Judith Hopf. MORE*, Neue Galerie, Kassel
2014 *On Time*, Maumaus Escola de Artes Visuais, Lissabon / Lisbon
Untitled (1-4), PRAXES Center for Contemporary Art, Berlin
Cracking Nuts, kaufmann repetto, New York
2013 *A Line May Lie*, Kunsthalle Lingen, Lingen
Double Feature (Screening), Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt a. M.
Testing Time, Studio Voltaire, London
SUN UP / SUN DOWN, Deborah Schamoni, München / Munich
From Down, From Up & In Between, Fondazione Morra Greco, Neapel / Naples
2012 *C-salen*, Malmö Konsthall, Malmö
A Sudden Walk, kaufmann repetto, Mailand / Milan
End Rhymes And Openings, Grazer Kunstverein, Graz; art berlin contemporary, Berlin
2011 *Spoken from a Balcony*, Alex Zachary, New York
Judith Hopf, Croy Nielsen, Berlin
2010 *Contrat Entre les Hommes et l'Ordinateur*, after the butcher, Berlin
2009 *Fini!*, Galerie Andreas Huber, Wien / Vienna
2008 *Nose up!*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe
Zählen!, Croy Nielsen Gallery, Berlin
2007 *Türen* (mit / with Henrik Olesen), Portikus, Frankfurt a. M.
What Do You Like?, Galerie Andreas Huber, Wien / Vienna
2006 *Judith Hopf*, Secession, Wien / Vienna
What Do You Look Like? A Crypto Demonic Mystery, Casco Institute for Art and Design,
Utrecht
The Uninvited, Galerie WBD, Berlin
2003 *Bei mir zu Dir*, Galerie WBD, Berlin
2001 *Adieu Vorhölle*, Kunstverein Braunschweig, Studiogalerie, Braunschweig / Brunswick
1997 *Emptiness*, Galerie ~laden, Berlin

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) / GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2015 *All We Are*, Gdańska Galeria Miejska, Danzig / Gdańsk
Your Lazy Eye, LiMac – Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Madrid
Give a Man a Mask and He Will Tell You the Truth, Oscar Wilde, Galerie Rodolphe
Janssen, Brüssel / Brussels
2014 *Puddle, pothole, portal*, Sculpture Center, Long Island City, New York
Vogelsbergeriana, Galerie der Stadt Schwaz, Schwaz, Österreich / Austria
The New Gravity, Overduin & Co., Los Angeles
The Promise, Arnolfini, Bristol
Abandon the Parents, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen / Copenhagen
Unendlicher Spaß, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt a. M.
Chat Jet (Part 2). Sculpture in Reflection, Künstlerhaus Graz, Graz

- A Needle Walks into a Haystack*, Liverpool Biennial, Liverpool
Die Gegenwart der Moderne, mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
Wien / Vienna
Made in LA, Hammer Museum, Los Angeles
2013 *Fellbach Triennial of Small-scale Sculpture*, Fellbach
Some End of Things, Museum für Gegenwartskunst, Basel
KUKUK, Deborah Schamoni, München / Munich
Words of Love and Life, Galerie Micky Schubert, Berlin
Contour. 6th Biennial of Moving Image, Mechelen, Belgien / Belgium
Door Between Either And Or Part 1, Kunstverein München, München / Munich
2012 *dOCUMENTA (13)*, Kassel
How Much Facism?, Extra City, Antwerpen / Antwerp
House of Cards, Grey Noise, Dubai
Keine Zeit, 21er Haus Belvedere, Wien / Vienna
Poor Man's Expression (Screening), Artists Space, New York
2011 *Ernstes Tiere*, Kunstverein Bonn, Bonn
Priority Moments, Herald St, London
How to Work (More for) Less, Kunsthalle Basel, Basel
Beziehungsarbeit – Kunst und Institution, Künstlerhaus Wien, Wien / Vienna
Weltraum. Die Kunst ein Traum, Kunsthalle Wien, Wien / Vienna
*Please Go around the Construction Area by the Lights and over the Traffic Island (and
Other Stories)*, Kunstverein Schattendorf, Schattendorf, Österreich / Austria
KW69 #3. Kalte Gesellschaft, kuratiert von Judith Hopf, Kunst-Werke, Berlin
2010 *KW69 #2. cactus craze*, Kunst-Werke, Berlin
I Must Say That At First It Was Difficult Work, Kunsthall Oslo, Oslo
Verbotene Liebe: Kunst im Sog von Fernsehen, Kunstverein Medienturm, Graz
Publics and Counterpublics, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla / Sevilla
Gestures – Performance and Sound Art, Museum of Contemporary Art, Roskilde,
Dänemark / Denmark
Accrochages, Musée des Beaux-Arts, Lausanne
E-Flux Rental, Fondazione Giuliani, Rom / Rome
Römer IX, Schloß Solitude, Stuttgart
2009 *Collaborations*, Autocenter, Berlin
The Show Continues Upstairs, Supportico Lopez, Berlin
Celebration, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin
Slow Movement, Kunsthalle Bern, Bern
The Rehearsal, Hollybush Gardens, London
Breathless, Markthalle Wien-Mitte, Wien / Vienna
Scorpio's Garden, Temporäre Kunsthalle, Berlin
Palindrom, Hermes & der Pfau, Stuttgart
See This Sound, Lentos Kunstmuseum, Linz
Berlin-Paris. Un échange de galeries, GB agency, Paris
2008 *Draw a Straight Line and Follow it*, Tate Modern, London
Gestures – Performance and Sound Art, Museum of Contemporary Art, Roskilde,
Dänemark / Denmark
Konzepte der Liebe, Kölnischer Kunstverein, Köln / Cologne
FIKTION.NARRATION.STRUKTUR, Galerie Andreas Huber @ artnews projects, Berlin
Twice Upon a Time, Galerie Andreas Huber, Wien / Vienna; Silverman Gallery, San
Francisco
Reality Check, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen / Copenhagen
Old News 4, Midway Contemporary Art, Minneapolis
History Acts, Göteborgs Konsthall, Göteborg / Gothenburg
2007 *Virtuosic Siblings*, Red Cat, Los Angeles
Imagine Action, Lisson Gallery, London
Interaktion I, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig / Brunswick
Zorn Aggression, KunstRaum Goethestrasse, Linz
Body City – Videodepartment, Docklands, Dublin

The Weasel: Pop Music and Contemporary Art, South London Gallery, London
 2006 *1,2,3... Avant-Gardes*, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warschau / Warsaw; Sala Rekalde, Bilbao; Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart
No Matter How Bright the Light, the Crossing Occurs at Night, Kunst-Werke, Berlin
Happiness, 4. Berlin Biennale, Gagosian Gallery, Berlin
40jahrevideokunst.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
New Ghost Entertainment-Entitled, Kunsthaus Dresden, Dresden
Internationales Kurzfilmfestival Oberhausen (Screening), Oberhausen
 2005 *100 Radiodays*, De Appel Museum, Amsterdam
Universal Experience: Art, Life and the Tourist's Eye, Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago
Judith Hopf / Katrin Pesch, Galerie Meerrettich, Berlin
Ways in / Ways out, Kunstverein Horn, Horn, Österreich / Austria
 2004 *Atelier Europa*, Kunstverein München, München / Munich
Open Screening (Screening), Whitechapel Gallery, London
Das Politische ist privat – und peinlich, Kunsthalle Exnergasse, Wien / Vienna
Shizorama, Institute of Contemporary Art, Moskau / Moscow
6. Werkleitz Biennale, Halle
 2003 *Hey Production*, Cubitt Gallery, London; Mead Gallery – Warwick Arts Center, Coventry
Temporary No Good Universe, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart
Windstöße, Kunsthaus Dresden, Dresden
Ort des Gegen, Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart
Haupt und Nebenwege, Galerie Christian Nagel, Köln / Cologne
Performance Festival Public Affairs, Museum für Moderne Kunst, Wien / Vienna
8th Biennial of Fine Arts, Havanna, Kuba / Havana, Cuba
Wiederholung Wiederholen (Screening), b_books, Berlin
 2002 *Gewalt ist der Rand aller Dinge*, Generali Foundation, Wien / Vienna
Hossa, Centro Culturale, Andratx, Spanien / Spain
 2001 *Auf offener Straße*, Kunstamt Kreuzberg, Berlin
 2000 *Out Monster the Monster 1*, Kunstbank, Berlin
Out Monster the Monster 2, Galerie Barbara Gross, München / Munich
 1999 *Mille Plateaux*, Volksbühne Ost, Berlin
As best Kontingenzenz, Gesellschaft der Freunde für junge Kunst e.V., Baden-Baden
Tableaux Vivants, Jazz Club, Berlin
 1998 *Supermarkt*, Shedhalle, Zürich / Zurich
Park Fiction, Hamburg
 1997 *La Saison*, Galerie Neu, Berlin
The Funky Side of Zürich, Shedhalle, Zürich / Zurich
 1996 *now here, section “?”*, Louisiana Museum of Modern Art, Kopenhagen / Copenhagen
Professionalität wieder gesucht, Forum Stadtpark, Graz; MWMWM Gallery, New York
 1995 *when tekno turns to sound of poetry*, Shedhalle, Zürich / Zurich; Kunst-Werke, Berlin
 1994 *Gamegirl*, Shedhalle, Zürich / Zurich; Kunstverein München, München / Munich

VIDEOGRAPHIE / VIDEOGRAPHY

2015 *More*, 4 Min. / min
 2013 *Lily's Laptop*, 5 Min. / min
 2011 *Some End of Things: The Conception of Youth*, 3 Min. / min
 2008 *Zählen*, 3 Min. / min
Schulen, 2 Min. / min
 2007 *Türen*, 4 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Henrik Olesen
The Evil Faerie, 1 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Henrik Olesen
 2006 *Hospital Bone Dance*, 7 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Deborah Schamoni
 2005 *Villa Watch*, 15 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Natascha Sadr Haghghian
The Uninvited, 15 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Katrin Pesch
The Elevator Curator, 21 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Deborah Schamoni
Proprio Aperto, 6 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Natascha Sadr Haghghian, Florian Zeyfang
 2003 *Held Down*, 6 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Deborah Schamoni
 2001 *Bei mir zu Dir*, 15 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Stephan Geene
Hey Produktion, 7 Min. / min, Gemeinschaftsprojekt / with various collaborators
 1999 *Bartleby*, 19 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Stephan Geene
 1997 *Spooky abc Show*, 9 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Natascha Sadr Haghghian
 1996 *Das lebende Geld*, 8 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Sabeth Buchmann und / and Stephan Geene
Phantom fantum, 5 Min. / min, in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Jesko Fezer, Axel John Wieder und / and Florian Zeyfang

PREISE & STIPENDIEN (AUSWAHL) / AWARDS & SCHOLARSHIPS (SELECTION)

2015 Kunstpreis der Kunststiftung Ruth Baumgarte, Bielefelder Kunststiftung, Bielefeld
 2007 Lucas-Cranach-Kunstpreis der Stadt / of the city Kronach
 2005 Stipendiatin des / scholarship-holder at Kunstfonds Bonn
 Stipendiatin auf / scholarship-holder at Schloss Bleckede, Land Niedersachsen
 2004 Stipendiatin der / scholarship-holder at Villa Aurora, Los Angeles (zusammen mit / together with Natascha Sadr Haghghian)
 Projektförderung durch das / project funding by Künstlerinnenprogramm Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten, Berlin
 2003 GASAG-Kunstpreis 2003, Berlin
 2002 Stipendium der / scholarship by Kunststiftung Baden-Württemberg
 Projektförderung durch das / project funding by Künstlerinnenprogramm Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten, Berlin, für den Videofilm / for the video work „Bei mir zu Dir“
 2001 Stipendium des / scholarship by Deutsch-Französischen Kulturrates, dreimonatiger Studienaufenthalt / three-month study visit in Paris
 2000 Projektförderung durch den / project funding by Senat für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin, für den Videofilm / for the video work „Hey Produktion“
 1999 Stipendium des / scholarship by Senates für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin

BIBLIOGRAPHIE (AUSWAHL) /
BIBLIOGRAPHY (SELECTION)

AUSSTELLUNGSKATALOGE / EXHIBITION CATALOGUES

- Ausst.-Kat. *Judith Hopf. A Line May Lie*, hrsg. von Meike Behm, Kunsthalle Lingen, Lingen, Aug. – Okt. 2013, Lingen 2014.
- Ausst.-Kat. *Some End of Things*, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Mai – Sept. 2013, Basel 2013.
- Ausst.-Kat. *Türen. Judith Hopf, Henrik Olesen*, hrsg. von Nikola Dietrich, Portikus, Frankfurt a. M., März – Mai 2007, Frankfurt a. M. 2007.
- Ausst.-Kat. *Judith Hopf*, hrsg. von Melanie Ohnemus, Secession, Wien, Nov. 2006 – Jan. 2007, Frankfurt a. M. 2007.
- Ausst.-Kat. *No Matter How Bright the Light, the Crossing Occurs at Night*, hrsg. von Anselm Franke, Kunst-Werke, Berlin, Sept. – Nov. 2006, Köln 2006.
- Ausst.-Kat. *Judith Hopf. Temporary No Good Universe. GASAG-Kunstpreis 2003*, Kunstfabrik am Flutgraben, Berlin, Sept. – Okt. 2003, Berlin 2003.
- Ausst.-Kat. *Adieu Vorhölle. Judith Hopf*, hrsg. von Karola Grässlin, Kunstverein Braunschweig Studiogalerie, Braunschweig, Juni – Aug. 2001, Braunschweig 2001.

ARTIKEL UND AUFSÄTZE / ARTICLES AND ESSAYS

- Dylan Kerr: *Judith Hopf on the Importance of (Occasionally) Being Stupid*, in: ArtSpace, http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/judith-hopf-interview-52612, 13. Februar 2015 (zuletzt aufgerufen am 14. August 2015).
- Kirsty Bell: *Situational Humor*, in: Art in America, Nr. 12, 2014, S. 98–103.
- Astrid Mania: *I'm with Stupid*, in: Frieze d/e, Bd. 16, 2014, S. 92–97.
- O. A.: *A Needle Walks into a Haystack*, in: The Skinny, Liverpool and Manchester Issue, 16. Juli 2014, S. 11.
- Cecilia Canziani: *Judith Hopf. Paper N° 2*, in: PRAXES, <http://www.praxes.de/papers/Paper-2-Judith-Hopf.pdf>, 2014 (zuletzt aufgerufen am 21. August 2015).
- Pavel S. Pyš: *Judith Hopf. Testing Time*, in: ArtReview, Dezember 2013, S. 123–124.
- Hila Peleg: *Brauchen und haben. Hila Peleg spricht mit Ruth Buchanan, Jesko Fezer, Judith Hopf und Florian Zeyfang über die Baugruppe R50*, in: Texte zur Kunst, Nr. 92, 2013, S. 47–63.
- Klaus Weber: *Messages in Bottles*, in: Mousse, Nr. 33, 2012, S. 178–187.
- Alexander Ferrando: *Judith Hopf*, in: Flash art, Nr. 278, 2011, S. 156–157.
- Stefania Palumbo: *Hey Produktion!*, in: Mousse, Nr. 22, 2010.
- Sabeth Buchmann: *Vita passiva, or Shards Bring Love. On the Work of Judith Hopf*, in: Afterall, Bd. 25, 2010, S. 101–107.
- Tanja Widmann: *Am Ende und doch kein Ende in Sicht*, in: Texte zur Kunst, Nr. 77, 2009, S. 257–260.
- Judith Hopf: *Lovespaces*, in: Ausst.-Kat. *Konzepte der Liebe*, Kölnischer Kunstverein, Köln, Febr. – März 2008, Köln 2008, S. 71–74.
- Kirsty Bell: *Judith Hopf. Opting out, Collaboration and the Inappropriate Behaviour of Bodies*, in: Frieze, Nr. 109, 2007.
- Claudia Wahjudi: *When the Citizens see Ghosts. The Uninvited by Judith Hopf*, in: Metropolis M, Nr. 2, 2006, S. 60–63.
- Clemens Krümmel / Aram Lintzel: *Eine neokonservative Warenkunde*, in: Texte zur Kunst, Nr. 55, 2004, S. 72–91.
- Charles Harrison: *No Guru No Method No Master. Zur Methode und Zukunft der Lehre*, in: Texte zur Kunst, Nr. 53, 2004, S. 126–145.
- Judith Hopf: *Das Ding mit dem Essigbaum*, in: Ausst.-Kat. *Judith Hopf. Temporary No Good Universe. GASAG Kunstpreis 2003*, Kunstfabrik am Flutgraben, Berlin, Sept. – Okt. 2003, Berlin 2003, o. S.
- Judith Hopf: *Revisiting the White Cube*, in: Texte zur Kunst, Nr. 24, 1996, S. 139–141.



mhk•
museumslandschaft
hessen kassel

MICHAEL IMHOF VERLAG

