

I'M WITH STUPID



1
Erschöpfte Vase 8, 2013
Ceramic and lacquer
26 × 32 × 22 cm

2
Erschöpfte Vase 12, 2013
Ceramic and lacquer
34 × 12 × 12 cm

Mit Humor und „Dummheit“ knüpft sich **Judith Hopf** in ihrer Kunst Mechanismen der Exklusion und normative Rollenzuschreibungen vor

Using humour and ‘stupidity’, **Judith Hopf** tackles behavioural norms and art world expectations

Astrid Mania



2

„Unfetischistisch“, so nennt Diederich Diederichsen die Arbeiten von Judith Hopf.¹ Sie selbst umreißt ihre Praxis mit jener tiefstapelnden Lakonie, die ihr Werk nachgerade auszeichnet: als den Versuch eines Tuns, „von dem man keine schlechte Laune bekommt.“² Was Diederichsen dann im Umkehrschluss als fetischistisch beurteilen und bei Hopf wohl schlechte Laune verursachen dürfte, wäre vermutlich ein Œuvre, das sich einem Diktat beugt – sei es das einer ganz am Markt orientierten Kunst, die Dauerneuproduktion, Objektivität und Verkäuflichkeit will, sei es das einer sich selbst als (institutions-)kritisch verstehenden Kunst mit ihrem strengen Habitus und formalen Gebaren.

Tatsächlich aber wird Hopf als Künstlerin wahrgenommen, die sich mit gesellschaftsrelevanten Fragen auseinandersetzt, die Normativität und Ausgrenzung, institutionalisiertes Verhalten und Rollenzwang thematisiert. Das klingt nun wahrlich nach einem Projekt, wie es der Kunstbetrieb – seine Institutionen und auch Teile des kommerziellen Sektors – unter dem Schlagwort einer sozialkritischen Konzeptkunst sehr wohl zu goutieren weiß. Und nicht nur thematisch, auch formal fügt sich Hopf ein in das Repertoire einer aus dem Nach-Malerei-Geist der frühen 1990er Jahre erwachsenen Kunst mit ihren Ansätzen im Konzeptuellen/Performativen, Objekthaften/Installativen, in Video und kinematografischen Formen,

‘Unfetishistic’ is how Diederich Diederichsen describes Judith Hopf’s work.¹ With an understated concision characteristic of her practice, however, the artist herself describes her working method as an attempt to do something ‘that doesn’t put me in a bad mood’.² What Diederichsen might call fetishistic, and what might put Hopf in a bad mood, would be art that bows to a diktat – be it art wholly oriented towards the market with its call for the constant output of saleable artefacts, or the stern bearing and formal rigour of art that sees itself as critical (of institutions).

Instead, Hopf is seen as an artist who addresses social issues, who deals with normativity and exclusion, institutionalized behaviour and restrictive roles. This sounds like the kind of work that would be applauded by the art world – its institutions and parts of its commercial sector – under the rubric of socially engaged art. Thematically as well as formally, Hopf’s work is informed by the post-painting spirit of the early 1990s with approaches based on concept/performance, object/installation, video/cinema.³ Her approach draws on this repertoire while subverting its rules by spicing up her interest in locations or social processes with deliberately foolish or slapstick humour, or disguising critique behind a mask of ‘stupidity’.⁴

Sheep, often viewed by humans as the epitome of stupidity and mindless herd behaviour, appear *en masse* in *Flock of Sheep* (2013). In Hopf’s bulky concrete rendering,

the sheep also embody a direct and pointed site-specificity with the work created for the 2013 exhibition *A Line May Lie* in Lingen, home to one of the first commercially used atomic power stations (whose concrete shell is now waiting to be dismantled). Here, Hopf’s work resembles the fables in which animals represent human behavioural traits, voicing a social critique from behind a more or less obvious mask. But in spite of their specific context, the Lingen sheep with their cartoon-like faces, angular bodies and wobbly twig-like legs (in some cases requiring extra support provided by door stops) are capable, like many of Hopf’s works, of adapting quickly to new settings. With their paradoxical mix of hinted mobility (the concrete bodies are cast from cardboard packing cases for removals) and actual resistance to easy transport, the flock is a cunningly critical parody on the endless global transshipment of artworks, artists, visitors and exhibitions. Through their material, the sheep also comment on the changing aesthetic of the exhibition space – previously dominated by the white cube – referring to the Brutalist concrete architecture of Berlin’s PRAXES Center for Contemporary Art, where they were shown through the first half of 2014 as part of the exhibition cycle *Untitled 1 – 4*. In Liverpool, where they can currently be seen as part of Hopf’s contribution to this year’s biennial, they contrast with the romanticized decay of the Old Blind School.

wie Sabeth Buchmann die Genealogie für Hopf umreißt.³ Das spezifisch Hopfsche besteht nun darin, sich in jenem Handbuch formaler Mittel zu bedienen und sein Reglement zugleich zu unterwandern, indem sie ihr Nachdenken über Orte und soziale Prozesse mit bewusst albernem bis slapstickhaftem Humor würzt oder hinter einer Maske aus „Dummheit“ tarnt.⁴

So gilt das Schaf, das Hopf gleich in einer ganzen Herde aus klotzigen Leibern antreten lässt (*Flock of Sheep*, 2013), dem Menschen geradezu als Inbegriff der Dummheit und des unreflektierten Herdenverhaltens. Im Hopfschen Betonschaf verkörpert sich zudem ein ebenso diskreter wie pointierter spezifischer Ortsbezug, entstand es doch 2013 für die Ausstellung *A Line May Lie* in Lingen, wo sich eines der ersten kommerziell genutzten Kernkraftwerke befindet (dessen Betonklotz heute auf seinen „Rückbau“ wartet). Vielleicht weist Hopfs Werk an derartigen Stellen Züge der Fabel auf, wenn sie immer wieder Tiere zu Stellvertretern menschlicher Verhaltensweisen macht und so, wie die Fabel, ihre Sozialkritik hinter einer mehr oder weniger deutlichen Maske vorträgt. Doch trotz ihres spezifischen Entstehungskontextes ist die Lingener Schafherde mit ihren cartoonartig angedeuteten Gesichtern, ihren kantigen Körpern und ihren wackeligen Stöckchenbeinen, die mancherorts mit Keilen unterstützt werden müssen, wie so viele Werke Hopfs in hohem Maße an neue Kontexte anpassungsfähig. In ihrem Widerspruch aus vermeintlicher Mobilität – die Betonleiber sind Abgüsse von Umzugskartons – und faktischer Transporterschwerung ist die Herde auch listig verständige Parodie der permanenten Verfrachtung von Kunstwerken, Künstlern, Besuchern und Ausstellungen. Mit ihrem Material kommentieren die Schafe zudem die gewandelte Ästhetik eines Ausstellungsraums, der seinen Siegeszug als Weiße Zelle angetreten hatte: Sie betonen die brutalistische Betonarchitektur der Räume von PRAXES Center for Contemporary Art, wo sie im Frühsommer 2014 im Rahmen des extensiven Ausstellungszyklus *Untitled 1 – 4* Station machten, und kontrastieren den romantisierenden Verfall der Old Blind School in Liverpool, wo sie einen Teil von Hopfs Beitrag zur aktuellen Biennale bilden.

An diesem einen Beispiel wird aber auch ersichtlich, dass Hopf sich der Erwartungshaltung einer steten Produktivität, wie sie regelmäßige Ausstellungen sowohl im kommerziellen Kontext wie in der öffentlichen Institution und im Turnus-Großevent mit sich bringen, schlicht verweigert, auch, um nicht über physische und ökonomische Grenzen hinweg zu arbeiten. Dabei gilt das Prinzip der Wieder- oder Anders-Verwertung nicht nur für viele ihrer Arbeiten, sondern in manchen Fällen auch für deren Material. Ihre raumdurchspannenden „Bambusstäbe“ etwa, die sie erstmals 2005 im Berliner Projektraum Wand Boden Decke und ein Jahr später in der Wiener Secession errichtet hatte (*Bambus*, 2005), bestehen aus gewöhnlichen, übereinander gestapelten Trinkgläsern; und bei PRAXES wurden gleich zwei verunglückte und beschädigte Werke zu ganz neuen Arbeiten: Hopf hatte die unbetitelten Kachelgesichter, die in Farbigkeit und

maskenartiger Stilisierung an aztekische Artefakte erinnern und ursprünglich in Holzgerüste eingespannt waren, beschnitten und auf schwarze Fleckenformen platziert, aus denen sie nun auftauchen oder darin untergehen (*untitled*, 2014). Claude Lévi-Strauss' Begriff der Bricolage gilt dabei nicht nur für das formale Verfahren. Auch konzeptuell sind die Werke, wie bereits angedeutet, für immer neue Verknüpfungen offen.

Dies liegt vor allem daran, dass Hopfs Arbeiten nicht den Einzelfall fokussieren, um an ihm das Allgemeine vorzuführen, sondern von vornherein auf die Verhaltensweisen und Strukturen blicken, die sich in bestimmten gesellschaftlichen, ideologischen oder auch ökonomischen Manifestationen verdichten. So verweisen jene fragilen Bambusstäbe sicher auf das Schnellwachstum der Pflanze und auch auf ihre sprichwörtliche Flexibilität – im neoliberalen Zeitalter die Erfordernis schlechthin. In der Gedenkstätte Breitenau, einem Ort auch des NS-Terrors, an dem Hopf im Rahmen der dOCUMENTA (13) 2012 jene prekäre Installation neu aufbaute, bekommen sowohl das vegetabile Wuchern wie auch der nötige achtsame Umgang mit dem Werk eine ganz andere Dimension, die sich auf das Grassieren von Ideologien wie auf das menschliche Miteinander erstreckt. Irgendwo zwischen Metapher und Pars pro toto angesiedelt sind die Korbskulpturen, die Hopf für die Liverpool Biennale angefertigt hat (*Untitled (Baskets)*, 2014). An Boden oder Seitenwänden beschnitten, scheinen sie wie auf einem Gewässer zu treiben und spielen hier auf den Kolonial- und Sklavenhandel an, dem die Hafenstadt Liverpool einst ihren Reichtum verdankte – wobei auch diese Arbeit in einer globalisierten Welt ihre Verweise auf frühe wie gegenwärtig-neoliberale Formen des Warenverkehrs und ihre eigene Transporthaftigkeit immer wieder neu und anders nuanciert entfalten dürfte, an vielen Orten und in vielen Kontexten.

Zu dieser narrativen Reduziertheit, die Hopfs Werke einerseits so anschlussfähig und andererseits so wirksam macht, gesellt

From these examples, it is also clear that Hopf's response to the need for endless production for commercial galleries, public institutions and cyclical events is to simply reject such expectations, among other reasons, so as not to overextend herself either physically or financially. And the principle of reusing works or using them differently applies not only to many of her shows but in some cases also to the work's materials. Her floor-to-ceiling 'lengths of bamboo', for example, first installed in 2005 at Berlin's Wand Boden Decke project space and a year later at Secession in Vienna, (*Bambus*, Bamboo, 2005), consist of a towering stack of ordinary drinking glasses. At PRAXES, two accidentally damaged works were turned into entirely new pieces: the untitled tile faces, whose colour scheme and mask-like stylization recalled Aztec artefacts, originally mounted in wooden frames, were trimmed and placed on puddles of black vinyl, either emerging from or submerging into their surfaces (*untitled*, 2014). Claude Lévi-Strauss's concept of bricolage resonates here not only with Hopf's formal approach but also in conceptual terms, in the way her works are open to new connections based on their changing context.

Instead of addressing the general via the particular, Hopf's works focus from the outset on the behaviours and structures that come together in specific social, ideological or even economic manifestations. The fragile lengths of bamboo thus clearly refer to the plant's rapid growth, and to its flexibility – the key requirement of the neoliberal age. At the Breitenau Memorial, a site of Nazi terror where Hopf rebuilt this precarious installation as part of dOCUMENTA (13) in 2012, both the work's rapid vegetable growth and the need to approach it with care took on a whole new resonance alluding both to dangers of the rampant spread of ideologies and the fragility of human coexistence. A position somewhere between metaphor and taking a part for the whole is occupied by the basket sculptures made by Hopf for this year's Liverpool Biennial (*Untitled (Baskets)*, 2014). Cut open at the base or on one side,





they seem to drift on a body of water, alluding here to the trade in colonial goods and slaves to which the port of Liverpool once owed its wealth. Yet in our globalized world, this work, too, will be capable, in many different places and contexts, of developing new and variously nuanced references to both historical and current forms of commodity trading with their own conditions of transport.

This narrative reduction that renders Hopf's works so open to associations and so effective is joined in some cases by a very specific sense of humour. On the one hand, this allows a certain subversive quality (a quality it shares with certain kinds of stupidity, or rather feigned stupidity) and, on the other, a distance to one's own actions that is both liberating and free of indignation. This concerns the artist's attitude both to her own works and to the ills they deal with. So when Hopf wants to tell a story of exclusion and not fitting in, she sticks a friend into a huge polystyrene egg and has him wander around an angularly modernistic glass office building. His unusual girth makes him unable to pass through any of the standard doorways (*Some End of Things: The Conception of Youth*, 2011). This tragicomic figure and his doomed endeavours recall both Chaplin and Kafka. The egg man is defeated by the dictatorial perversity of everyday life, and his stoic tackling of absurdity makes him all the more human.

The potential for identification via the detour of an animated inanimate object is also offered by Hopf's *Wartende Laptops* (*Waiting Laptops*, 2009) and *Erschöpfte Vasen* (*Exhausted Vases*, 2013) that resonate with and embody all the things experienced in a society of overstretching, burnout and chronic exhaustion. The laughter prompted by the folded laptop figures with their unexpectant faces and the vases with their desperate grimaces (inspired by Saul Steinberg illustrations⁵) is a laughter that fosters self-knowledge. And of course this enfeeblement and stasis can also be attributed to these animated objects themselves, which unmistakably recall Cubist-Constructivist sculpture or Picasso's ceramics, as well as possibly referring to the fatigued state of a modernism that has exhausted itself in all directions. In any case, it is evident that Hopf always has the formal idiom of modernism in mind, as seen both in the Brâncuși-like bamboo pillars and in the minimal cuboid volumes of the sheep.

Hopf's gaze is always directed both outwards and inwards, for what is true on a small scale is also true on the large scale,

3

Testing Time
Installation view
Studio Voltaire, London
2013

4

From down, from up & in between
Installation view
Fondazione Morra Greco, Naples
2013

5

Untitled 4
Installation view
PRAXES Center for
Contemporary Art, Berlin
2014

Hopfs Arbeiten fokussieren nicht den Einzelfall, sondern blicken auf bestimmte gesellschaftliche, ideologische oder ökonomische Manifestationen.





sich in einigen Fällen auch ein sehr spezifischer Humor. Er erlaubt einerseits eine gewisse Subversion – was er mit bestimmten Formen der Dummheit, oder vielmehr einer gespielten Dummheit teilt – und andererseits eine betroffenenbefreite und innerlich befreiende Distanzierung zum eigenen Tun. Das gilt sowohl für die Haltung zum eigenen Werk wie auch für die darin geschilderten Missstände. So steckt Hopf, wenn sie eine Geschichte von Ausgegrenztsein und Untauglichkeit erzählen will, einen Freund in ein menschengroßes Ei aus Styrodur und lässt ihn damit durch ein modernistisches Glasbürogebäude irren. Derart breit gerundet, kapituliert er vor sämtlichen genormten Zugängen (*Some End of Things: The Conception of Youth*, 2011). Das Tragisch-Komische dieser Figur und ihrer (vergeblichen) Bemühungen hat Züge chaplinesken und kafkaesken Humors. Die Figur scheitert an der diktatorischen Tücke des Alltags, ihr stoisches Angehen gegen die Absurdität macht sie aber umso menschlicher.

Ein hohes Identifikationspotenzial gerade über den Umweg eines animierten Dings bieten auch Hopfs *Wartende Laptops* (2009) und *Erschöpfte Vasen* (2013), die all das auf sich ziehen und verkörpern, was den Menschen in einer Gesellschaft der Überforderung und des Ausbrennens, des chronischen Erschöpfungssyndroms so befällt. Das Lachen über die gefalteten Laptopgestalten mit ihren erwartungsleeren Gesichtern und die Vasen mit ihren verzweifelten Grimassen, die sich an den Karikaturen Saul Steinbergs inspirieren,⁵ ist ein durchaus Selbsterkenntnis stiftendes. Und natürlich kann man die Entkräftung und das Verharren auch den derart animierten Objekten selbst zuschreiben, die unverkennbar etwa an Picassosche Keramik oder kubistisch-konstruktivistische Skulptur erinnern und vielleicht auch auf den Ermüdungszustand einer in alle Richtungen hin erschöpften Moderne verweisen. Dass Hopf deren Formfindungen jedenfalls immer mitdenkt, ist nicht zu übersehen, sie finden sich ebenso in den Brâncuși-haften Bambussäulen und nicht minder in den minimalistischen Kubuskörpern der Schafe.

Hopfs Blick ist immer nach innen wie nach außen zugleich gerichtet, denn was im Kleinen gilt, gilt im Großen, wie auch umgekehrt. Wenn sie über Zwänge und Ausschlussmechanismen spricht, wenn sie ökonomische Prozesse und deren Auswirkungen auf Befinden und Verhalten in den Blick nimmt, schließt das immer den Kunstbetrieb mit ein. Wenn Hopf in *The Elevator Curator* (2005, mit Deborah Schamoni) eine Gruppe von Künstlern und eine Kuratorin in den beschleunigten Reise- und Produktionswahnsinn treibt oder in ihrem Video *Zählen!* (2008)⁶ mit einem angeblich rechnenden Pferd den „Klugen-Hans-Effekt“ vorführt, ein perfekt konditioniertes Erwartungsverhalten, gilt das brennglasartig immer auch für den rasanten Irrsinn einer globalisierten Welt mit all ihren Normen und Zurichtungsstrukturen.

Astrid Mania ist Kunstkritikerin und Übersetzerin. Sie lebt in Berlin. Momentan hat sie eine Gastprofessur an der Kunstakademie Münster inne.

- 1 Diedrich Diederichsen: *Außenbordmotor*, in: Judith Hopf, Ausst.kat. Secession Wien, Frankfurt am Main: Revolver, 2007, S. 5–7, S. 5
- 2 Judith Hopf in einem Gespräch mit der Autorin am 2. Juli 2014
- 3 Sabeth Buchmann: *Vita Passiva, or Shards Bring Love: On the Work of Judith Hopf*, in: *Afterall*, Herbst/Winter 2010, S. 101–107, 101
- 4 Im Kontext dieses Werks von Dummheit zu sprechen, wage ich nur, weil Judith Hopf unter ihren Referenzen auch Avital Ronell's gleichnamige philosophische Abhandlung nennt. Ronell wiederum verweist auf Robert Musil's Vortrag *Über die Dummheit*, in dem Musil eine bauernschlaue Dummheit als eine Art Überlebensstrategie beschreibt, hinter der sich eine von anderen unerwünschte Klugheit tarnen kann. Avital Ronell, *Stupidity*, Champaign: University of Illinois Press, 2002, S. 72 ff; Robert Musil: *Über die Dummheit*, Vortrag Wien, 11. sowie 17. März 1937, Berlin: Alexander Verlag, 2011
- 5 Laut Buchmann, a.a.O., S. 105
- 6 Den Hintergrund zu dieser Arbeit bildet die historische Episode um den Hengst Kluger Hans, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Rechenwunder vermarktet wurde. Wie sich bei einer Untersuchung herausstellte, konnte das Pferd mitnichten zählen, sondern reagierte auf die körperlichen Signale seines Gegenübers – seither spricht die Verhaltensforschung eben von jenem „Klugen-Hans-Effekt“, wonach ein getestetes Individuum ein Problem nicht etwa löst, sondern ein Gespür für das erwartete Ergebnis entwickelt.

When Hopf wants to tell a story of exclusion, she sticks a friend into a polystyrene egg and has him wander around an angularly modernistic glass office building.

and vice versa. When she speaks about constraints and mechanisms of exclusion, when she examines economic processes and their impact on people's wellbeing and behaviour, she is always also referring to the art world. When, in *The Elevator Curator* (2005, with her now-gallerist Deborah Schamoni), she drives a group of artists and a curator into an accelerated frenzy of travel and production, or when, in her video *Zählen!* (Count!, 2008),⁶ she has a 'mathematically gifted' horse demonstrate the Clever Hans effect (based on a perfectly conditioned response to expectations), her focus is always also on the high-velocity madness of a globalized world with all its norms and control structures.

Translated by Nicholas Grindell

Astrid Mania is an art critic and translator living in Berlin. She is currently a visiting professor at Münster Academy of Fine Arts.

- 1 Diedrich Diederichsen, *Außenbordmotor*, in *Judith Hopf*, exhibition catalogue, Vienna Secession (Frankfurt: Revolver, 2007), pp. 5–7
- 2 Judith Hopf in conversation with the author, 2 July 2014
- 3 This is the genealogy of Hopf's work traced by Sabeth Buchmann in *Vita Passiva, or Shards Bring Love: On the Work of Judith Hopf*, in: *Afterall*, Fall/Winter 2010, pp. 101–107
- 4 I only dare to speak of stupidity in the context of Hopf's work because the artist herself names Avital Ronell's philosophical treatise on the subject among her references. Ronell in turn refers to Robert Musil's lecture *Über die Dummheit* (On Stupidity) in which a shrewd brand of stupidity is described as a survival strategy behind which an unwelcome cleverness can be disguised. Avital Ronell, *Stupidity* (Champaign: University of Illinois Press, 2002), 72f; Robert Musil: *Über die Dummheit*, lecture delivered in Vienna on 11 & 17 March 1937 (Berlin: Alexander Verlag, 2011)
- 5 See Buchmann, *Vita Passiva*, p. 105
- 6 This work is based on the case of an actual horse, Kluger Hans (Clever Hans), that was marketed as a mathematical miracle in the early 20th century. As studies later showed, the horse was not able to count at all; instead, it responded to physical signals from its interlocutor. Since then, behavioural scientists have used the term 'Clever Hans effect' to describe the phenomenon whereby an individual, rather than actually solving a set problem, develops a feeling for the expected result.

