

# METRO PICTURES

Welchman, John C. "Andy Hope 1930: Impressions D'Amérique," *Frieze* (March - April 2014).



519 W 24TH ST NEW YORK, NY 10011 T 212 206 7100 F 212 337 0070  
WWW.METROPICTURES.COM GALLERY@METROPICTURES.COM



1

1  
*Srffian Sphere*, 2013  
Lacquer and acrylic on canvas  
1.2 × 1 m

Amerikanische Comics, russischer Suprematismus  
und deutsche Geschichtsphilosophie:  
Willkommen in der Welt von *Andy Hope 1930*

**ANDY HOPE 1930:**  
**IMPRESSIONS**  
**D'AMÉRIQUE**

*John C. Welchman*

American comics, Russian Suprematism  
and German philosophy:  
welcome to the world of *Andy Hope 1930*

Der Künstler Andy Hope 1930 – bis zum Jahr 2010 war er als Andreas Hofer bekannt – steht in mancher Hinsicht in der Nachfolge jener deutscher Philosophen, Schriftsteller und Künstler, die sich in unverblümter bis scharfer Form über „Amerika“ geäußert haben. Das Meinungsspektrum ist opernreif: Hegel verkündete vom heimischen Katheder aus, Amerika sei als Land der Zukunft aus geschichtsphilosophischer Sicht näherer Betrachtung nicht wert; Max Weber prophezeite die amerikanische Säkularisierung, nachdem er vor Ort in den Eingeweiden protestantischer Sekten gelesen hatte; von Thomas Mann wiederum stammt die akribische Beschreibung Amerikas als niederem Charakter („eine abstoßende Zurschau-stellung von primitivem Protestantismus, Hass, Angst, Korruption und Selbstgerechtigkeit“<sup>1</sup>); und nicht zu vergessen ist Theodor W. Adornos unermüdliches Anklagen der „Kulturindustrie“, für deren Entstehung diese Aufsteigernation unzweifelhaft verantwortlich war.

Gerade Adorno war aber auch bewusst, dass im dringenden Bedürfnis, mit Amerikas Beitrag zum 20. Jahrhundert abzurechnen, etwas Paradoxes lag: „Kaum ist es übertrieben, dass ein jegliches Bewusstsein heute etwas Reaktionäres hat, das nicht, sei es auch mit Widerstand, jene [amerikanische] Erfahrung sich wahrhaft zugeeignet hat.“<sup>2</sup> Doch seine Darstellungen populärer Kultur – z.B. „sentimentaler“ Musik oder Hollywoodfilme – sind auf niederschmetternde Weise

instrumentalisierend, und sie gründen dabei auf einer Art kathartischer Selbstverleugnung, wie sie Andy Hope 1930 vollkommen fremd ist. „Die eigentliche Funktion sentimentaler Musik“, so Adorno, „liegt in der vorübergehenden Entlastung vom Bewusstsein darum, dass man Erfüllung verfehlte.“ Daraus folge, dass das „Eingeständnis [...] des Unglücklichseins [der Hörer] mittels solcher ‚Entlastung‘ mit ihrer sozialen Abhängigkeit versöhnt.“<sup>3</sup>

Wenn Hope eines seiner jüngsten Gemälde *Sub-History Light* (2013) betitelt und diese Worte oben quer über das Bild schreibt, scheint er damit sowohl Adorno als auch Hegel in die Parade zu fahren. Hopes Vorstellung einer reuelos unernten „Subgeschichte“ unterläuft nicht nur die gravitatische Zwangsläufigkeit des Hegelschen Weltgeistes, sondern sie wendet sich auch gegen die hierarchische, zuweilen schulmeisterliche Moral, die Adornos ästhetischer Schwarzweißmalerei zugrunde liegt. In „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“ (ein Kapitel in *Dialektik der Aufklärung*, 1944) meinen Adorno und Horkheimer: „Leichte Kunst hat die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten [Kunst].“<sup>4</sup> Die schwarze Silhouette, die die Bildfläche von *Sub-History Light* dominiert, sieht aus wie eine Mischung aus Minnie Mouse und Freiheitsstatue. Die Figur hält eine Laterne hoch und steht auf einem Wolkenkratzerartigen Podium mit einer kreuzförmigen

Andy Hope 1930 – the name adopted in 2010 by the artist formerly known as Andreas Hofer – is heir to a genealogy of candid, often astringent, declarations by German philosophers, writers and artists about the nature and purpose of the ‘America’ they visited, resided in temporarily, or never saw. This providential arc of opinion ranges almost operationally from the stay-at-home punditry of Hegel’s temporizing historical futurism to Max Weber’s on-site prognosis of American secularization read from the entrails of its Protestant sects; from the rehearsal of America’s basest symptoms by Thomas Mann – ‘a disgusting exhibition of primitive Puritanism, hatred, fear, corruption and self-righteousness’<sup>1</sup> – to Theodor Adorno’s unremitting jeremiads against the popular ‘culture industry’ for which the upstart nation bore clear and ultimate responsibility.

Adorno, in particular, caught some of the contaminating – and paradoxical – inevitability attached to the pressing need to reckon with what America gave to the 20th century: ‘[...] it is hardly an exaggeration to claim that every consciousness today that has not appropriated the American experience, even if with resistance, has something reactionary to it.’<sup>2</sup> But his crushingly instrumental accounts of the make-up and experience of popular cultural forms – ‘sentimental’ music or Hollywood movies, for example – are predicated on a kind of catharsis of self-denigration utterly foreign to the assumptions and greater purpose of Hope 1930. ‘The actual function of sentimental music,’ Adorno suggested, ‘... lies rather in the temporary release given to the awareness that one has missed fulfillment.’ It follows that this ‘confession of ... unhappiness reconciles [listeners], by means of this “release,” to their social dependence.’<sup>3</sup>

When Hope 1930 titled a recent painting *Sub-History Light* (2013) after the words inscribed across its top, he seems to have called both Hegel and Adorno to task. For not only does his conception of a kind of impenitently unserious under-history dispel the compulsive gravitas and crushing inevitability of Hegel’s historical spirit, but it also echoes and impugns the hierarchic, often patronizing, morality of Adorno’s aesthetic chiaroscuro. In ‘The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception’ (a chapter of *Dialectic of Enlightenment*, 1944) he and Max Horkheimer opined: ‘Light art has accompanied autonomous



2  
*Sub-History Light*, 2013  
Lacquer and acrylic on canvas  
60 × 60 cm

3  
*A-Abstraction (Arrow)*, 2013  
Acrylic, pencil and crystal on board  
44 × 16 × 5 cm

4+5  
*Andy Hope presents Earth 1  
belongs to Earth 2*  
2013  
Installation views  
Galerie Guido W. Baudach, Berlin



3

art as its shadow. It is the social bad conscience of serious art.<sup>4</sup> The black silhouette dominating *Sub-History Light* is that of a Minnie Mouse/Lady Liberty combo holding up a lantern, perched on top of a podium-cum-skyscraper punctuated by a central cross-shaped white aperture surrounded by smaller square-shaped 'windows', as if together constituting a ragged field of Suprematist squares. The work is a parody of the effects and pretensions of 'Enlightenment' and 'Liberty' and of the impress of American forms and values on European templates. But above all it kicks back against the moral dualism to which many

of the earlier German commentators on America, Adorno in particular, were committed. It addresses the necessary and compromised, but also potentially liberating, co-dependencies of the 21st century: the sustainability of the built environment with the sky and its 'elements'; the psychological morphology that refuses to discriminate between 'high' and 'low' emblematic forms; the undertow of dual functionalities and multiple readings which deliver personal or aesthetic subtexts to the deliberations on, and becomings of, 'history'. In contrast to Mike Kelley's deliciously salacious drawing onto a photograph



4

weißen Öffnung in der Mitte. Drumherum sind kleinere „Fenster“ eingelassen; sie ergeben zusammen eine Art Stoppelfeld suprematistischer Quadrate. Die Arbeit ist eine Parodie auf die Begriffe von „Aufklärung“ und „Freiheit“ bzw. auf die amerikanische Prägung von Formen und Werten auf Basis europäischer Vorlagen. Doch vor allem ist sie ein Seitenhieb auf den moralischen Dualismus vieler deutscher Amerikakritiker, nicht zuletzt Adornos. Hopes Bild kehrt die so notwendigen wie kompromittierten, zumindest potentiell befreienden transatlantischen Wechselwirkungen des 21. Jahrhundert heraus: die Nachhaltigkeit gebauter Umgebung im Verhältnis zum Himmel und den „Elementen“; die Verweigerung einer Identifizierung bestimmter Formen mit „High“ oder „Low“; der Einfluss persönlicher oder ästhetischer Subtexte auf Debatten um die Entstehung von „Geschichte“. Mike Kelleys Auseinandersetzung mit der Freiheitsstatue bestand darin, sich ein Foto von ihr zu nehmen, es in der Manier eines versauten Schuljungen mit einer anzüglichen Zeichnung zu versehen (Teil von *Reconstructed History*, 1989), all das begleitet von einem boshaft parodistischen Text; Hope dagegen unternimmt hier weniger einen ästhetischen Angriff auf die symbolische Darstellung der

*Die „Subgeschichte“ von Andy Hope 1930 unterläuft nicht nur den Hegel'schen Weltgeist, sondern wendet sich auch gegen die schulmeisterliche Moral Adornos.*



5



6

6  
*Neverworld*, 2007  
Acrylic and lacquer on canvas  
2.2 × 3 m



of the Statue of Liberty (part of *Reconstructed History*, 1989) done in the character of a smutty-minded school child – and supported by a mischievously parodic associated text<sup>5</sup> – Hope 1930 has not launched an aesthetic assault on the symbolization of freedom so much as pointed to the attritions and supplements which have liberated it from the dangers of its own purity.

on from fathomable pasts is accentuated by the artist's well-tuned sense of strategic hybridity as humans are mixed with animals, gods or supermen; and events beset and re-organized through a set of possibles or contingencies sited in but mitigating against the existent. America represents a major axis of rotation for the artist's compounds, a key point of production for its graphic repertoire

*Hope 1930 sketches a new space-time matrix, blending the Wild West, comics, superheroes and Jurassic-era megafauna.*

These antitheses run deep, for Adorno also weighed in on what he termed the 'chemical change' taking place in the conjugation of identification, selfhood and brand-oriented promotion in the US in the mid-20th century in relation to 'the name': that fundamental linguistic marker to which, he suggested, 'magic most easily attaches.'<sup>6</sup> While Adorno impugns this turn as a 'metamorphosis into capricious, manipulable designations' driven by the over-familiar exchange of first names and collective standardization in the US, Hope 1930 took the unusual but deliberate step in 2010 of renaming himself after the signature that he had long used on his work, often accompanied by a range of ancillary signs, symbols and phrases, 'Andy Hope 1930'. Rather than a sell-out contraction that hid 'the awkward distance between individuals' (Adorno) signalled by the historical embeddedness of the bourgeois family name, Hope 1930's second christening had several objectives and effects: most immediately, it offered a twisted translation into English of his German birth name Andreas Hofer, sealing in place an overlay between languages, geographies and allegorical potentials; secondly it both collapsed and compounded the distance between the artist and his on-canvas persona; and, third, it supplied a numerical *rapprochement* with a salient moment of Western art and political history – '1930', an indicator of deep economic turmoil and social and cultural change that profoundly marked the very conceptualization of the 'future.'

To Hegel's archly circumspect disavowal of a future that might be American and Adorno's denigration of mass culture – and to the old-order rigidity of their categorical imperatives – Hope 1930 retorts by sketching a new space-time matrix emblemized in a series of crystallizations in which American landscapes or locations (Nevada, the Wild West); protagonists (cowboys, native Americans, fallen Hollywood or B-movie stars, comics superheroes, Billy the Kid, Tarzan); genres (abstraction, Tiki); monsters (human-animal hybrids, Jurassic-era megafauna, sci-fi villains); and cities (the caryatid-suffused, Deco-like Gotham of *Srffian Sphere* or *Drxbngl Echo* [both 2013]) are blended with various mood-seeking evocations or divergent registers of history, temporality and place (the era of the dinosaurs or of Socrates; or specific bandwidths in the comic book omniverse). This uncoupling of history from the logic of a predictable future following

and an allegorical horizon for the divulgence of imaginary futures.

In the abecedarium of Hope 1930's furious projections, 'A-Abstraction' (used as a title and sometimes written on the canvas) is a leading indicator of the associative medleys to which the artist commits. At once 'American' and the 'Alpha' abstraction, the mode of gestural mark making summoned up by this volatile abbreviation is, for the most part, left off-stage. Certain unconsolidated pictorial interludes aside, we rarely encounter in Hope 1930's paintings much evidence of the signature visual languages of the Abstract Expressionism to which this term apparently refers (all-over surfaces, burr-edged perimeters, corporealizing impasto). While the vertically formatted series, *A Question of Re-Entry* (2013), for example, refers quite directly to the 'zips' in Barnett Newman's paintings (including *Outcry*, 1958; *Treble*, 1960; *By Twos*, 1949) and screenprints (*The Moment*, 1966), it offers to intervene in, or disturb, the meditative qualities of the earlier pieces and trouble their evocation of the discourse of the sublime.<sup>7</sup> In fact, Hope's works are inhabited much more explicitly by outcroppings of Suprematist geometry, or – in recent paintings, at least – intermittent accumulations of Paul Cézanne-like colour patches, each allusion vested, somewhat unknowably, between genuine homage and willful pastiche. In *Mr. + Mr. Kent* (2013) we are referred to something like a popular point of origin for another genealogy of American Abstraction – manifest, for example, in the abstract vocabulary of *Star Wars* where it is also hedged by an 'iconic' Suprematist manner (as witnessed by the fuzzy-framed black rectangles of *Final Screen I + II*, 2013).

'American Abstraction' is, therefore, one of the artist's phantom platforms, a food group without which painting could not survive, but something that is at the same time ultimately indigestible. It is thus that the designation appears in the company of the credibly extinct (dinosaurs) or alongside the ciphers of a stock cowboy figure who (via the persona attributed to Jackson Pollock) may have been one of its historical points of origin. 'A-Abstraction' eventuates as a kind of operating system for the unconscious of earlier 20th century non-figurative painting, a clearing-house for the vanquishment of Piet Mondrian's – but especially Kazimir Malevich's – rectilinear variants. It connotes the end of modernist utopianism and the beginning of

Freiheit als vielmehr auf die Abnutzungserscheinungen und Ergänzungen, die diese gewissermaßen von den Zwängen ihres eigenen Purismus „befreit“ haben.

Diese Gegenthesen greifen tief, denn Adorno äußerte sich auch zu dem, was er die „chemische Veränderung“ bei der Identifizierung des Einzelsubjekts mit Markenwerbung im Amerika des mittleren 20. Jahrhunderts nennt, besonders in Hinblick auf „den Namen“: also jenes linguistische Kennzeichen, an das, wie Adorno meint, „Magie vornehmlich sich knüpft“<sup>5</sup>. Adorno brandmarkt die Verwandlung von Namen „in willkürliche und handhabbare Bezeichnungen“, wie sie in den USA durch die allzu vertrauliche Anrede mit dem Vornamen und die kollektive Standardisierung befördert werde. Andreas Hofer beschloss währenddessen im Jahr 2010, sich selbst fortan nach der Signatur zu benennen, die er seit Längerem in seinen Werken verwendet hatte, oft begleitet von einer Reihe weiterer Symbole und Phrasen: „Andy Hope 1930“. Diese Umbenennung zielte nicht etwa auf Markt-optimierung ab oder darauf, „die unbequeme Distanz zwischen besonderen Menschen“, wie sie durch den bürgerlichen Familiennamen angezeigt würde, „zu vertuschen“ (Adorno).<sup>6</sup> Es ging vielmehr um etwas anderes: Zunächst bot der neue Name eine verquere Übersetzung seines deutschen Namens Andreas Hofer ins Englische, eine Überlagerung von Sprachen, Geografien und allegorischen Potenzialen; zweitens negiert und überbrückt der neue Name die Distanz zwischen dem Künstler und seiner Leinwand-Persona; und drittens nähert er sich numerisch einem herausragenden Moment in Kunst und Geschichte der westlichen Welt – „1930“ steht für eine tiefgreifende wirtschaftliche Krise und für gesellschaftlichen wie kulturellen Umbruch, der die Vorstellungen von „Zukunft“ grundlegend veränderte.

Auf Hegels kokett zurückhaltende Ablehnung einer womöglich amerikanischen Zukunft, auf Adornos Verunglimpfung der Massenkultur – und überhaupt auf die konservative Starrheit ihrer kategorischen Imperative – antwortet Hope, indem er eine neue raumzeitliche Matrix skizziert. So lässt er sinnbildhaft amerikanische Landschaften und Orte (Nevada, der Wilde Westen), Protagonisten (Cowboys, Indianer, gefallene Hollywood- oder B-Movie-Stars, Superhelden aus den Comics, Billy the Kid, Tarzan), Genres (abstrakte Kunst, Tiki) und Monster (Tiermenschen, urzeitliche Riesengewächse, Science-Fiction-Bösewichte) ebenso auftauchen wie Städte (in seinen Bildern *Srffian Sphere* oder *Drxbngl Echo*, beide 2013, ist es das mit Karyatiden durchsetzte, Art-Déco-artige New York). Hope kombiniert all dies mit Stimmungen oder Registern, die ganz unterschiedliche Historien, Zeiten und Orte aufrufen (das Zeitalter der Dinosaurier oder des Sokrates, oder verschiedene Abschnitte in der schier unendlichen Welt der Comics). Diese Entkopplung der Geschichte von der Vorstellung einer Zukunft, die sich aus fassbaren Vergangenheiten herleiten lässt, erhält durch das besondere Gespür des Künstlers für strategische Hybridisierungen einen speziellen Akzent. Er vermengt Menschen mit Tieren, Göttern oder Superhelden, oder er organisiert

historische Ereignisse neu, auf eine Art, die sich an der Faktenlage zwar noch entlanghangelt, aber doch zu unbelegbaren Ergebnissen führt. In Hopes Repertoire an grafischen Zeichen und imaginären Zukunftsentwürfen stellt Amerika dabei den wichtigsten Bezugspunkt dar.

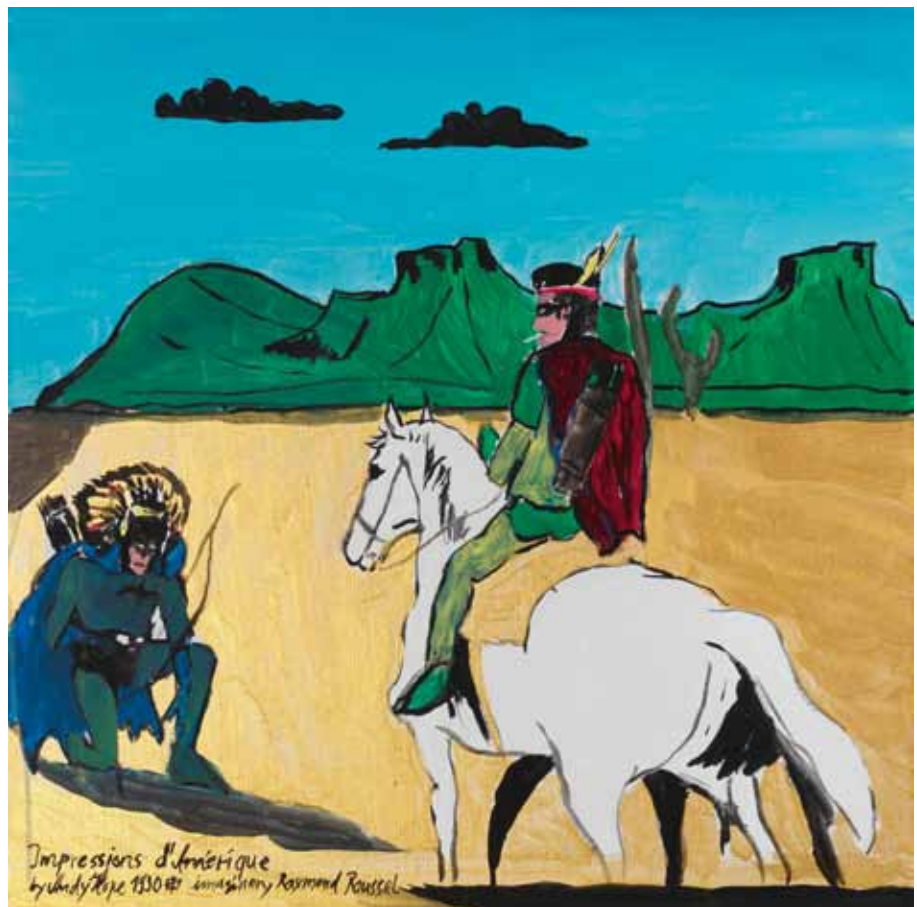
In Hopes Zeichenvokabular fungiert „A-Abstraction“ (als Werktitel und manchmal auch auf die Leinwand geschrieben) als ein wichtiger Fluchtpunkt seiner diversen assoziativen Medleys. Während das „A“ von „A-Abstraction“ zugleich für „amerikanisch“ wie für „alpha“ steht, bleibt die von dieser Kürzel-Kombination heraufbeschworene Assoziation des Malerisch-Gestischen größtenteils abseits der Bühne: Abgesehen von ein paar ungefestigten piktorialen Zwischenspielen finden sich in Hopes Gemälden nämlich kaum jene typischen Bildsprachen des Abstrakten Expressionismus, auf die sich sein „A-Abstraction“ offenbar bezieht (All-over-Malerei, gratige Ränder, körperliches Impasto). Die vertikal formatierte Serie *A Question of Re-Entry* (2013) bezieht sich zwar ziemlich unmittelbar auf die „Zips“ in Barnett Newmans Bildern (u.a. *Outcry*, 1928; *Treble*, 1960; *By Tivos* und *The Moment*, beide 1966); sie torpediert dabei eher die meditative Qualität von Newmans Arbeiten, deren Beschwörung des Erhabenen.<sup>7</sup> Allerdings treten in Hopes Werken noch viel eher suprematistische Geometrien zutage, oder (zumindest in Arbeiten aus der letzten Zeit) wechselnde Ansammlungen Cézanne-artiger Farbflecken, wobei jede dieser Anspielungen – mehr oder weniger bewusst – zwischen aufrichtiger Hommage

7  
*Impressions  
d'Amérique*  
2012  
Acrylic on board  
60 × 60 cm

8  
*Beautiful  
Adventures*  
2013  
Dye transfer  
print  
1.4 × 1.1 m

the aesthetic false consciousness of corporate-denominated individual freedom.

The evanescence of a central style attested here is accentuated by Hope 1930's material and conceptual reworkings of space and time. His desertion of the heartlands of American abstraction is met by an almost prurient fascination for the peripheries of the political and military imperium of the US, places at the very edges of its reach, beyond what the artist referred to as 'this island earth' – the moon, on which two of its citizens were the first to tread – and the 'outer space' that lies beyond, conquerable by potential – in the real world – but by default in the comics ethos. In otherworldly works such as *Hollywood on the Moon* (2004) and *They Came Back from Moon* (2003) (from the exhibition *Welt ohne Ende* [World without End], at Munich's Lenbachhaus, 2005), Hope 1930 poses the fantasies and obsessions of the media machine alongside the triumphalist repetition compulsion of the return – pointing us, inexorably, to the making of history by sequel. In *They Came Back from Moon*, for example, three vacuously unexpressive heads are posed underneath an American flag in which the stars have been replaced by a crescent moon: the vainglorious conquest of space is refigured as an exercise in shock and stupefaction. While *Outland* (2006), *Mistery in Space* (2003) and *NEVERWORLD* (2005) inflict these deterritorializations by leading us backwards in time or into the beyond, intimations of extraterrestrial remoteness are often met by further expansions and contractions of the lens through which America sees.



7



und mutwilliger Persiflage angesiedelt ist. Bei *Mr. + Mr. Kent* (2013) werden wir auf so etwas wie einen populären Ursprung einer weiteren Genealogie amerikanischer Abstraktion gestoßen – wie sie sich beispielsweise im abstrakten Vokabular von *Star Wars* zeigt, ebenfalls unterfüttert von einer Art „ikonischer“, suprematistischer Manier (wovon zum Beispiel die unscharf eingefassten schwarzen Quadrate von *Final Screen 1* und 2, beide 2013, zeugen).

„Amerikanische Abstraktion“ ist nicht umsonst eine der Phantom-Plattformen des Künstlers. Sie bildet eine Nahrungsgruppe, ohne die die Malerei nicht überleben könnte, die letztlich aber unverdaulich bleibt. So taucht diese Bezugnahme denn auch auf in Begleitung des definitiv Ausgestorbenen (Dinosaurier) oder des Standard-Repertoires der Cowboy-Figur, die – zumindest wenn man an Jackson Pollock und die ihm zugeschriebene öffentliche Rolle denkt – ebenfalls einen historischen Bezugspunkt der „amerikanischen Abstraktion“ bildet. „A-Abstraktion“ erweist sich als eine Art Betriebssystem für das Unbewusste der ungegenständlichen Malerei des früheren 20. Jahrhunderts, die Verrechnungsstelle für die Verarbeitung von Mondrians – vor allem aber Malewitschs – rechteckigen Varianten der Abstraktion. Es geht dabei um das Ende modernistischer Utopien, aber auch um den Beginn des ästhetisch falschen Bewusstseins im Zeichen der kommerzialisierten Freiheit des Individuums.

Das Hinfälligwerden eines zentralen Stils wird durch Hopes materielle und konzeptuelle Überarbeitung von Zeit und Raum akzentuiert. Seiner Abkehr vom konservativen Kernland amerikanischer Abstraktion entspricht eine geradezu lüsterne Faszination für die Peripherien des politisch-militärischen US-Imperiums, Orte wie den Mond – den zwei US-Bürger als erste betreten haben – und solche, die fast schon außerhalb amerikanischer Reichweite und jenseits dessen liegen, was der Künstler „diese Insel Erde“ nennt: die Weiten des Weltraums, die es in Wirklichkeit noch zu erobern gilt, und die es im Comic längst sind. In außerirdischen Arbeiten wie *They Came Back from Moon* (2003) und *Hollywood on the Moon* (2004, beide gezeigt in der Ausstellung *Welt ohne Ende* im Münchner Lenbachhaus 2005) verknüpft Hope die Fantasien und Obsessionen der Medienmaschinerie mit dem Motiv zwanghafter Wiederkehr – was uns unerbittlich darauf stößt, wie Geschichte nach dem Prinzip des „Fortsetzung folgt“ geschrieben wird. Bei *They Came Back from Moon* etwa sind drei stumpf-ausdruckslose Köpfe unter eine amerikanische Flagge gesetzt, in der die Sterne durch einen Halbmond ersetzt sind: die großspurige Eroberung des Weltraums wieder aufgeführt als Szene des Schocks und der Verwirrung. *Outland* (2006), *Mystery in Space* (2003) und *NEVERWORLD* (2005) deklinieren diese Entterritorialisierung durch, indem sie uns in die Vergangenheit oder die Zukunft führen, wobei Andeutungen von extraterrestrischer Abgelegtheit oft einhergehen mit Weitungen und Kontraktionen der Pupille des amerikanischen Blicks. In einer Serie, die 1995 bis 96 entstanden ist und auf Lee Falks Comic *The Phantom* (gezeichnet erstmals 1936)



8

*Andy Hope 1930 retrofits his own cosmology  
with atmospheres drawn from science-fiction  
and comic book traditions.*

Hope elides the US with the jungle in works from a 1995–96 series based on Lee Falk’s comic strips *The Phantom* (first penned in 1936) and *The Crystal World* (2008) from a series of drawings that reworks the title pages of used copies of J.G. Ballard’s book. Elsewhere he looks to the conjugal optic of the ‘dark continent’ (in the series *Impressions d’Amérique*, 2013) – in which a superhero is cross-dressed in an American Indian headdress – on the one hand, having already scoured the nation’s interior (*Into the Unknown America*, 2002) for a glimpse of what it hides from itself, on the other.

Hope’s refurbishment of temporality works in some of the same dimensions. In place of Adorno’s pessimistic assessment of American time as the prison house of social and economic machinations – ‘The power of the process of production,’ he noted, ‘extends over the time intervals which on the surface appear to be “free”<sup>18</sup> – Hope offers the speculatively dysfunctional hope of trans-temporal liberation as objects and protago-

nists are aligned against the grains of their types, species and epochs. First shown in the exhibition *On Time* at Metro Pictures in 2010 – for which he formally adopted his new name – Hope’s *Time Tubes I–V* (2010) represent a special case. Comprised of a series of tapered viewing devices, the interiors of which were painted black, each was supplied at one extremity with an empty frame and set atop of a pair of roughly-worked, square, column-like supports. Functioning as ex-orbital mediating terms between the apparatuses of traditional perspectival seeing and the would-be transcendent, multi-dimensional, emotive interiority elusively proposed by Malevich’s *Black Square* (1914–15), the *Time Tubes* conspire against the scientific literalism of the telescope or the camera obscura by presenting a palpable allegory for the experiential overlay of opacity, seeing through, and virtual – though not, as Hope noted, ‘perceptual’ – emptiness.<sup>9</sup>

Few of these contingencies and little of what Hope 1930 makes of America’s

*Kaum etwas von dem, was Andy Hope 1930 aus Amerikas launischer Entschlossenheit macht, wird auf einen Abschluss hingeführt.*



9



10



11

zurückgeht, vergleicht Hope die USA mit einem Dschungel; ebenso bei *The Crystal World* (2008), einer Serie von Zeichnungen, in denen die Titelseiten gebrauchter J.G.-Ballard-Bücher überarbeitet sind. Andernorts beschäftigt Hope sich mit einem Amerika, das mutmaßlich wie der „Schwarze Kontinent“ betrachtet wird (in der Serie *Impressions d'Amérique* von 2013, etwa wenn ein Superheld den Kopfschmuck eines Indianers trägt); zum anderen mit der Innenwelt der amerikanischen Nation selbst, um einen Blick auf das zu werfen, was sie vor sich selbst verbirgt (*Into the Unknown America*, 2002).

Hopes Auffrischung der Zeitlichkeit ist in ähnlichen Dimensionen angesiedelt. An die Stelle von Adornos pessimistischer Bewertung amerikanischer Zeit als sozio-ökonomisches Gefängnis – „Die Macht des Produktionsprozesses“, schreibt er, „erstreckt sich über die Zeitintervalle hinweg, die an der Oberfläche als ‚frei‘ erscheinen“<sup>8</sup> – setzt Hope die spekulative, dysfunktionale Hoffnung einer Befreiung, die die Zeit transzendiert: Objekte und Protagonisten werden quer zu Typus-, Gattungs- und Epochen-grenzen zusammengebracht. Hopes *Time Tubes* (I–V) (2010), die zuerst 2010 in der Ausstellung *On Time* bei Metro Pictures zu sehen waren (für diese Ausstellung hatte der Künstler offiziell seinen neuen Namen angenommen), sind hier ein Sonderfall. Eine Reihe tiefer, sich verjüngender Schaukästen, deren Inneres schwarz gestrichen ist, sind jeweils auf ein Paar grob gearbeiteter Sockel platziert, wobei an einem Ende jeweils ein leerer Bilderrahmen den Blick auf das schwarze Innere einrahmt. Diese *Time Tubes* fungieren als exzentrische Vermittlungsinstanzen zwischen den traditionellen Apparaten perspektivischen Sehens und der quasi-transzendenten, multi-dimensionalen, emotiven Innerlichkeit, die Malewitschs *Schwarzes Quadrat* (1914/15) ins Spiel bringt. Damit wenden sie sich gegen den wissenschaftlichen Positivismus des Teleskops oder der Camera Obscura und bieten eine konkret erfahrbare Allegorie für die Übereinanderlagerung von Opazität, Transparenz und virtueller Leere an – wenn auch nicht, wie Hope meint, einer Leere der „Wahrnehmung“.<sup>9</sup>

Kaum etwas von den genannten Elementen oder von dem, was Hope aus Amerikas launischer Entschlossenheit macht, wird auf einen Abschluss hingeführt. Stattdessen rüstet der Künstler seine eigene Kosmologie mit spezifischen und atmosphärischen Anleihen aus jenen furchtlosen Bildwelten von Science Fiction und Comics aus, die Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden. Hope pflanzt gelegentlich Hinweisschilder auf „Tod“ und „Zerstörung“ auf, und die anti-rationalen Attribute, die in den inbrünstig-pathetischen Szenarien seiner ikonografischen Vorlagen vorkommen, färben auch auf seine Werke ab: „absonderlich“, „wunderbar“, „erstaunlich“ oder „unheimlich“. Diese Umwege bieten allerdings keine Entschädigung für das – oder Flucht vor dem –, was Adorno in *Minima Moralia* (1951) als „beschädigtes Leben“ bezeichnet hat. Sie stehen vielmehr für eine spekulative Unverwundlichkeit; für die Fähigkeit zu begreifen, welche Möglichkeiten und Risiken sich durch das Staunen ergeben. Natürlich drehen sich die Dinge unaufhörlich im Kreis,

gehen hinein und hinaus und munter durcheinander; und in gewisser Weise reist Hope dann doch die Hälfte der Strecke mit Hegel, eine gemeinsame Reise, bei der Amerika eine Zwischenstation ist: „Dies Werden stellt eine träge Bewegung und Aufeinanderfolge von Geistern dar, eine Galerie von Bildern“, wie Hegel schreibt. Nur schaut Hope nie zurück und weist sich (und uns) nie ein. So verweigert er jene „Verinnerlichung“ von Erfahrungen, die Hegel als Rückkehr zum „inneren Sein“ gefeiert hat, als notwendige gedankliche Durchdringung und Verdauung.<sup>10</sup> Deshalb traut sich Hope auch, aus den Widersprüchen von fremdem Anderem und eigenem Selbst, Gut und Böse, Alltäglichem und Apokalyptischem jedweden allegorischen Aspekt herauszufiltern – und wirft so doch unablässig die große Frage auf, wie es wohl weitergehen mag.

Übersetzt von Michael Müller

*John C. Welchman ist Professor für Kunstgeschichte, Theorie und Kritik an der University of California sowie Vorsitzender der Mike Kelley Foundation for the Arts. Der erste von sechs Bänden seiner gesammelten Schriften, XX to XXI: Essays on Contemporary European Art, wird im Frühjahr 2014 bei Sternberg Press erscheinen.*

1 Thomas Mann, zitiert in: Jeffrey Meyers, „Thomas Mann in America“, *Michigan Quarterly Review*, Bd. 51, Nr. 4, Herbst 2012; <http://tinyurl.com/ThomasMannAmerica> [Stand 6.2.2014]

2 Theodor W. Adorno, „Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika“, in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt a. M. 1977, S. 737

3 Theodor W. Adorno, Abschnitt 42 und 43 von „On Popular Music“, zuerst veröffentlicht in *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX <http://tinyurl.com/AdornoPopularMusic> [Stand 6.2.2014]

4 Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 2003, S. 143

5 ebd., S. 174

6 ebd.

7 Andy Hope 1930, E-Mail an den Verfasser, 5. Dezember 2013

8 Theodor W. Adorno, Abschnitt 42 von „On Popular Music“, ebd.

9 Diese Diskussion von *Time Tubes* basiert auf jener in meinem Aufsatz „Medley Relays: Possibles within the Existent“ in: Ausstellungskatalog, *Medley Tour by Andy Hope 1930*, kestnergesellschaft, Hannover, Februar 2012, S. 25–48

10 G.W. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a.M. 2006, S. 590

9

10, 2013

from the series:  
A question of Re-Entry  
Acrylic and collage  
on board  
behind Plexiglass  
85 × 24 cm

10

Amazing Stories, 2013  
Dye transfer print  
1.4 × 1.1 m

11

Impressions d'Amérique 2  
2013  
Acrylic on canvas  
60 × 60 cm

capricious resolve are delivered to some form of conclusion or finality. Instead, the artist retrofits his own cosmology with specific gravities and associative atmospheres drawn from the fearless imaginaries of science-fiction and comic book traditions spawned in the mid 20th century. While providing occasional signposts that point to 'death' and destruction, the counter-rational attributes of these perfervid environments give rise to experiences and encounters inscribed into Hope 1930's works, following his iconographic precedents, as 'strange,' 'weird,' 'marvellous,' 'amazing,' or 'uncanny.' These detours do not offer some kind of reparation for – or escape from – what Adorno referred to in *Minima Moralia* (1951) as 'damaged life'; instead they betoken a speculative resilience, a capacity to comprehend the capacity to marvel or the risks and rewards of amazement. Of course things go around and around, in and out, helter-skelter; and there is a sense in which Hope 1930 travels halfway along the road with Hegel, a shared journey in which America is a way-station and, as Hegel put it, 'Becoming presents a slow-moving succession of Spirits, a gallery of images.' Only Hope 1930 never turns us or himself back (or in), thus refusing that 'inwardizing' of experience orchestrated by Hegel as it retreats to 'the inner being' for proper conceptual digestion.<sup>10</sup> It is thus that Hope dares to filter out allegorical responses to the conundrums of aliens, others and selves; good and evil; the everyday and the apocalyptic – pointing all the while to the 'who knows' of what comes next.

*John C. Welchman is professor of art history, theory and criticism at the University of California, San Diego and Chair of the Mike Kelley Foundation for the Arts. The first of six volumes of his collected writings on art, XX to XXI: Essays on Contemporary European Art, will be published by Sternberg Press in Spring 2014.*

1 Thomas Mann, cited in Jeffrey Meyers, 'Thomas Mann in America,' *Michigan Quarterly Review*, vol. 51, no. 4, Fall 2012; <http://tinyurl.com/ThomasMannAmerica> [accessed 6 February 2014]

2 Theodor W. Adorno, 'Scientific Experiences of a European Scholar in America,' in *Critical Models: Interventions and Catchwords*, trans. Henry W. Pickford (New York: Columbia University Press 2013), p. 241

3 Theodor W. Adorno, sections 42 and 43 of 'On Popular Music', first published in *Studies in Philosophy and Social Science* (New York: Institute of Social Research, 1941), IX, 17–48 <http://tinyurl.com/AdornoPopularMusic> [accessed 6 February 2014]

4 Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, 'The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception', in *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. Gunzelin Schmid Noerr, trans. Edmond Jephcott (Palo Alto: Stanford University Press 2002), p. 107

5 See, Mike Kelley, 'Introduction to Reconstructed History' (1990), in *Minor Histories: Statements: Conversations, Proposals*, ed. John C. Welchman (Cambridge: MIT Press 2004), pp. 28–31

6 Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, 'The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception' in *Hollywood: Cultural dimensions: ideology, identity and cultural industry studies*, ed. Thomas Schatz, (London: Routledge 2004), p. 35

7 Andy Hope 1930, email to the author, 5 December 2013

8 Adorno, section 32 of 'On Popular Music', *ibid.*

9 This discussion of *Time Tubes* is adapted from my essay, 'Medley Relays: Possibles within the Existent' in exhibition catalogue *Medley Tour by Andy Hope 1930* (kestnergesellschaft, Hanover, February 2012), pp. 25–48

10 G.W.F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A.V. Miller (Oxford: Oxford University Press 1987), para 808