

DIE POLITIK DES SPASSES FÜR ALLE!

Das feministische Vergnügen von annette hollywood

Hat irgendjemand noch Spaß?! Ernsthaftigkeit scheint überall als Währung zu dominieren, und vielleicht am schlimmsten ist es in der Kunstwelt. Egos werden gestreichelt oder zerschmettert, Namen werden gemacht und niedergemacht, das Geld fließt, der Champagner fließt. Aber nirgendwo können wir die Freude finden, die wir uns von der Kunst und vom Leben und von der Produktion freier Ideen, Bilder und Objekte erwarten und wünschen. Die Kunstwelt im Besonderen scheint einer Art von transzendentalen Miserabilismus verpflichtet zu sein, wo bestimmte Leute, zumeist männlich, weiß und heterosexuell – oder, wie annette hollywood es in ihrem großartigen satirischen Film *Hit (By Great Art)* formuliert, die „bleiche männliche Mär“ – für ihre angebliche *Gravitas*, ihr Gewicht, ihre Bedeutung belohnt, gelobt und beklatscht werden. Der romantische Künstler ist nie gestorben, er bekam nur einen Galeristen, ein paar großartige Beziehungen und schleimerische Rezensionen in erstklassigen Kunstzeitschriften.

Was ich hier im Hinblick auf einige der zwischen 1997 und 2014 entstandenen Arbeiten von annette hollywood erörtern möchte, ist die Frage der Strategien, um innerhalb und außerhalb der Kunstwelt, wie sie aktuell funktioniert, zu agieren. Im Besonderen möchte ich die Beziehung zwischen feministischen Arten, die Welt zu sehen, insbesondere einem Feminismus der Freude, des Begehrens, des Humors und einer bestimmten Art von interventionistischer Ironie ansprechen, und fragen, inwieweit sich diese feministischen Strategien auf die Kultur beziehen. Die Kultur von annette hollywoods Universum ist populär, *low*, auf der Alltagsebene zweckentfremdet, ein Popsong, der karaokealbern gemacht wurde, ein auf den Kopf gestellter Rap-Track, eine Romanze mit einem mit großem Budget ausgestatteten sexy Film mit glamourösem lesbischen Sex.

Wir werden in hollywoods Werk direkt mit der Frage des Begehrens konfrontiert – dem Begehren nach Körpern, die unser Pop-Imaginäres bevölkern, die strahlenden, geschmeidigen Körper der Romanzen in Fernsehen und Kino, die lustvollen Einladungen und schlecht gespielten Sexszenen, die das Versprechen der Kultur selbst andeuten. Werden wir nicht eingeladen, an diesen Bildern und Blicken teilzuhaben? In *Melting Away* (1997) und auch in *Snowworld* (1998) bezirzt hollywood eine Serie von sich auflösenden Bildern, grobkörnigen, gefundenen Filmaufnahmen; man könnte sagen, sie versucht, das Versprechen des Begehrens zu erfüllen, das die Populärkultur vorantreibt, aber nie ganz befriedigen

kann – aber eine solch süße Hingabe! In *Melting Away* versucht hollywood unter Zuhilfenahme von Szenen aus *Basic Instinct* (1992) wiederholt, in den Film selbst einzutreten, und behandelt passives Zuschauertum, und in der Tat passive Erregung der Art, wie sie *Basic Instinct* durch seine vielen softcore-erotischen Szenen hervorzurufen versucht, als etwas, das es zu überwinden gilt und nicht etwa einfach akzeptiert werden sollte. Während die Leinwand riesig ist und hollywood von außen hineinschaut, obgleich sie so in die Handlung involviert ist, passiert hier etwas, was sowohl lustig als auch aufregend ist, eine neue Möglichkeit hinsichtlich von Flachheit, von weiblichem Begehren und von Kultur selbst.

Die lesbischen Szenen von *Basic Instinct* und andere versteckte lesbische Narrative (die manchmal im Zentrum eines heterosexuellen Filmprodukts stehen) sind typisch für die Darstellung weiblicher Sexualität im Mainstream. Die Frauen blicken nach außen, verführerisch auf den Betrachter, vermutlich männlich, bevor die Tür geschlossen wird, was auf eine geheime sexuelle Macht der Frau verweist, die versteckt bleiben muss. Aber diesmal steht hollywood im Weg, blockiert buchstäblich den Blick und versucht mitzumachen. Und warum auch nicht? Das Stereotyp der humorlosen Feministin existiert vielleicht deshalb, weil Frauen tatsächlich viel komischer sind, als sie sein sollen. Begehren selbst ist komisch, absurd, führt zu allen möglichen Formen bescheuerten Verhaltens und bekloppter Obsessionen. Aber es gibt so wenig Kunst, die die Verbindung zwischen Humor und Lust erkundet, zwischen dem sehnsüchtigen Blick und der Kultur, die ihn produziert. hollywoods Videoarbeit überwindet die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur, indem sie paradoxerweise das absurde Versprechen der Kultur selbst ernst nimmt – dass man Teil dieser Kultur sein kann und nicht nur passive*r Konsument*in oder Betrachter*in. Was wäre, wenn wir die Idee ernst nähmen, dass Kultur wirklich für *alle* ist und dass alle teilhaben können, indem sie sie auseinandernehmen und neu kombinieren? In hollywoods Arbeit geht es nicht nur um das Bild, den Bildschirm, das Video, sondern gleichermaßen auch um die Popkultur im klanglichen Sinne, so dass wir das Vergnügen haben, mit großer Freude *klassischen* Pop und Hiphop auseinanderzunehmen, die Texte umzuschreiben und das Versprechen der Kultur neu zu schreiben. In *Melting Away* übernehmen hollywoods Texte die Pop-Zweigeschlechtlichkeit und verwandeln sie in eine Liebes- oder zumindest Sexgeschichte: „I break the hearts of the proudest girls“. Der lesbische Aspekt

wird aus seinem heterosexuellen Kern herausgelöst, um eine neue Erzählung zu schaffen. Sorry, Michael Douglas, kein Platz für dich!

Aber hollywood versucht nicht nur, in den Bildschirm einzutreten, das Aktive passiv zu machen. Einige ihrer Installationen wie *You Are the Star* (2001) erschaffen ein interaktives Erlebnis für die Teilnehmenden, die ihren Kopf in einen kleinen ausgeschnittenen Kreis halten können, wie man sie manchmal auf Jahrmärkten finden kann, mit den Worten „You are a star“, wobei der Kopf das „o“ bildet. Das Gesicht wird dann gefilmt und in einen Kugelfernseher übertragen, und daneben gibt es Aufnahmen von Menschenmengen, die nach einem unbekanntem Hollywoodstar schreien. Dies ist Gott sei Dank keine grimmige partizipatorische oder relationale Ästhetik, die versucht, uns dazu zu zwingen, uns mit der Bedeutung des Sozialen oder unserer eigenen Sterblichkeit zu konfrontieren, sondern vielmehr ein Versuch, folgende Fragen zu beantworten: Wer begeistert sich für wen? Wer schreit wen an? Bedeutet die Promi-Ökonomie, dass jeder ein Star sein kann, und sei es nur für 15 Minuten, und indem wir das tun, unterstreichen wir damit nur die Absurdität der Konstruktion des Stars als solche?

Wir sehen diese fröhliche, lustige Strategie in solchen Installationen wie *Art Karaoke* (2005) im Einsatz, wo Teilnehmer*innen in riesige Pinselmikrophone singen und alle Texte leicht verändert sind und Liebe zur Kunst wird: „art is in the air“, „saving all my art for you“, „cant’t hurry art“, „lessons in art“, „art hurts“, „I want to know what art is“. Man sieht so selten lachende Menschen im Ausstellungsraum, die Spaß an ihrer eigenen Performance haben, ihrer eigenen Albernheit, und dabei auch den Humor der Künstlerin genießen. Karaoke ist tatsächlich eine exzellente Strategie, richtig Spaß mit der Popkultur zu haben, sie sich zu eigen zu machen, mit all der Unbeholfenheit, Rhythmusfehlern, falschen Einsätzen, schrecklichen Tonhöhen und dem allgemeinen Spaß, die alle zum öffentlichen Singen dazugehören. Dies in einem Ausstellungsraum zu tun, wo alle Lieder für diesen Kontext optimiert wurden, bedeutet auch, die Frage in den Raum zu stellen, wer Spaß an der Kultur haben kann, und wo, und in welcher Stimmung. In diese Lieder einzusteigen, in denen es einmal um die Liebe ging, jetzt aber um die Kunst, bedeutet auch, den Ausstellungsraum und die Kunstwelt allgemein zu befragen, was Kunst eigentlich mit Liebe zu tun hat. Zumeist unternimmt die Kunstwelt alles mögliche, um zu zeigen, dass es um alles andere geht als um *die Liebe zur Kunst* – es geht immer um irgend etwas anderes: Macht, Geld, Anerkennung, große Namen, Egos, Sammelbarkeit. Aber mit Arbeiten wie *Art Karaoke* und *The Art Song Collection* (2013), zu der eine Jukebox-Ausgabe von *Art Songs* gehört, stellt hollywood die andere Seite des exklusiven Sammelns in den Fokus, nämlich Popsammeln und Poperleben – die Single, den Gig, das Mitsingen – echtes Fantum, reiner Spaß, richtige Liebe.

In dem Video *Sorry Curator* (2008) spielt hollywood sich selbst – die Künstlerin – und den Kurator, komplett mit schmierigem Schnurrbart. Über eine Version von Eminems *Cleanin’ Out My Closet* liefern sich Künstlerin und Kurator einen *Battle*. Die Künstlerin ist leidenschaftlich, offen: „Art is my life, comes from my heart“. Der Kurator ist zynisch und karriereorientiert: „But in the market plays that the smallest

part“. Die Wahrheit der Situation wird in komischen Zeilen offenbart, wie denen des Kurators: „You are over 35 and don’t take drugs. Not helpful that you think the system sucks“. Es ist an der Künstlerin, Kunst als eine Lebensweise zu verteidigen, und statt ihren Schrank aufzuräumen, räumt sie ihr Konzept auf. hollywoods Konzept von *Kunst als Leben* ist hier sehr viel komischer als das aktuelle Selbstbild der Kunstwelt: natürlich wollen Kuratoren nichts mir dir zu tun haben, wenn du *keinen Namen* hast, *zu alt* bist, keine Galerie hast, aber das heißt nicht, dass man nicht trotzdem Kunst machen kann! Und tatsächlich bist du möglicherweise viel freier, wenn auch viel ärmer, um genau die Arbeit zu machen, die eine *Vision* hat und nicht nur *Anerkennung* generiert, wie es hier im Liedtext heißt.

Die Politik des Spaßes, die in diesen Arbeiten ausgelotet wird, ist gleichzeitig kritisch – das System wird für seine Obsession mit Geld, Privilegien und Anerkennung angegriffen – und komisch. Einerseits ist sie in die Absurdität des Ganzen durchaus verwickelt, aber andererseits nimmt sie gleichzeitig diese Absurdität und verwandelt sie in ihr eigenes Spiel. Aber es ist ein großzügiges Spiel, es positioniert die Künstlerin nicht als eine Art allwissender Figur, sondern als jemand, die *auch* Spaß hat, wie wir als Publikum uns das auch erhoffen, als Ausstellungsbesucher*innen, als diejenigen, die vielleicht mitsingen, wenn wir Lust dazu kriegen. Alles ist doch meistens so grimmig und miesepetrig, aber es ist gar nicht klar, ob diese Stimmung uns hilft, die Lage zu verbessern oder unsere Politik zu verbessern. Der Feminismus in hollywoods Werk sollte als eine Strategie verstanden werden, die geradezu darin schwelgt, diskret ein System zu betrachten, das ansonsten unpersönlich ist und Neutralität vortäuscht, und sie setzt eine wissende Art von Humor ein, um etwas zu beleuchten, was ja eigentlich in vielerlei Hinsicht ein absurdes Unterfangen ist. Was genau macht ihre Strategien eigentlich feministisch? Nun, ich denke, es ist der Spott, mit dem sie die Macht bedenkt, aber auch, dass sie die Macht erkennt und versteht, welche Rolle man in der Konstruktion dieses Gebäudes oder eben des Ganzen spielt (oder eben nicht spielt).

Alles konkurriert ständig um unsere Aufmerksamkeit. Auf eine gewisse Weise sind wir nichts weiter als diese Ökonomien der Aufmerksamkeit, und wir geben uns häufig keine Zeit, etwas richtig zu genießen oder auch nur zu *mögen*. Wir werden alle zermahlen von scheußlicher Arbeit, brutaler Regierungspolitik, Zukunftsängsten und einem ständigen, ablenkenden Gefühl, immerzu beschäftigt zu sein. Es ist nicht nur die Menge an Aufmerksamkeit, von der wir meinen, wir müssten sie aufbringen, sondern auch deren Qualität. Wie wenig wir lachen, Nuancen und Mehrdeutigkeiten erleben, unsere Macht genießen, uns ungezogen fühlen, entzückt fühlen. Alles ist unfreudig, unfreundlich, vorherbestimmt durch das, was wir sagen sollen und nicht, was wir sagen wollen – der *richtige Spruch*. Wir bekommen Panik bei der Frage, wie wir Dinge aufnehmen sollten, denn wir wollen nichts falsch machen, und wir haben das Gefühl, wir hätten keine Zeit, um herauszufinden, wie oder was wir denken sollen, welche Position wir einnehmen sollen. Aber die Kunst ist ein Ort der moralischen Mehrdeutigkeit und widersprüchlicher Emotionen, Gedanken und Wünsche. Welche Rolle kann und soll die Kunst also in unserem Leben spielen, die wir keine Künstler*innen sind, oder

vielleicht Teilzeitkünstler*innen, oder einfach nur diejenigen, die manchmal Kunst sehen wollen? Kunst kann uns genau deshalb manchmal aufrütteln, weil sie eine Art von Freiheit für alle ermöglicht. Humor ist eine Form von Aggression, aber er ist auch eine Gelegenheit zum Nachdenken: Zu denken, alle Kunst müsse ernst sein, um ernst genommen zu werden, wäre ein fundamentales Missverständnis dessen, was Kunst und Begehren sind oder sein könnten.

Zeitgenössische Kunst versucht manchmal, sich außerhalb der Kultur zu positionieren, wenn diese als *populär* oder *gewöhnlich* verstanden wird. Die Kunst berührt häufig eine bestimmte Art von Leere, von *Reinheit*, die versucht, eine andere Sphäre zu konstruieren, die der Mittelklasse *angemessener* ist. Aber die Kunstwelt macht ihre eigenen Ansprüche durch ihre ständige Verwicklung in zweifelhafte eigene Politiken und Ökonomien zunichte. Wenn wir Fragen wie „Are Artists Rich?“ stellen – der spielerische Titel einer 2012 von hollywood und Moira Zoitl organisierten Konferenz für die Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK), mit der sie Hans Abbings Buch *Why Are Artists Poor?* aufgriffen – bringt das die ganze unhinterfragte Prämisse der Art, wie die Kunstwelt funktioniert, in Fokus. Hier wird das Politische von hollywoods Arbeit expliziter dargestellt, obgleich es immer und überall in ihrer Arbeit präsent ist.

Sind also Künstler*innen reich? Nach den engen Maßstäben der herrschenden wirtschaftlichen und kapitalistischen Standards müsste die Antwort „nein“ lauten, obwohl manche sehr reich sind, ebenso wie manche der Galerien und Kurator*innen, die sich für diese *Top-Künstler*innen* engagieren. Andererseits könnte man allerdings fragen: „Nun, was meinen wir überhaupt mit reich?“ Das Leben und die Kunst sind sehr verarmt, wenn sie nur deshalb existieren, um Hype zu generieren, Namen und Geld zu machen (diese Behauptung wird sehr amüsant in hollywoods persiflierender Videoerzählung *Hit (By Great Art)* angesprochen, in der ein junger weißer Mann vorgibt, Künstler zu sein, denn er ist das *akzeptable* Gesicht dessen, was ein zeitgenössischer Künstler mit guten Beziehungen sein sollte. Hinter jedem *großen* männlichen Künstler steht eigentlich eine Künstlerin!).

Also das Geld geht dahin, wohin es immer geht. Aber es gibt Zwischenräume und Strategien und Routen, die der komischen, sardonischen Refusenik-Künstlerin immer noch offenstehen. Es gibt die Popmusik und Karaoke und Graffiti und Spott und Bastelei und gefundene Aufnahmen und Trashkultur. In der Arbeit *Bigasso Baby* (2014) – ein Beispiel dessen, was hollywood mit einem Lächeln als „Hip Hop Performance Art“ beschreibt – nimmt die Künstlerin den White Cube auseinander, die zeitgenössische Liebesaffäre zwischen erfolgreichen Künstler*innen, Sammler*innen und Galerien. Sie fährt auf ihrem goldenen Fahrrad herum und *performs* nicht für das Publikum, das sich selbst *performs*, wie sie das in ihrer Einführung kritisch formuliert. Ihre Version von Jay-Zs *Picasso Baby*, ganz drinnen, ganz Kunstwelt, findet draußen statt, auf den Straßen, wo sie Poster aufhängt, mit Sprühfarben malt, eine merkwürdige Begegnung mit einer großen Frau hat – ein lustiges Nachstellen von Jay-Zs Begegnung mit Marina Abramović im Original –, und der Kunstwelt die Wahrheit sagt: „jede Arbeit sollte fair bezahlt werden“. *Bigasso Baby* punktiert

den Versuch der Kunst, die Popkultur zu konsumieren und aufzufressen, indem wir daran erinnert werden, dass es eine andere Art gibt, wie die Popkultur aufgegriffen und für positive Gefühle, Kritik und Freude verwendet werden kann. Die Kunst ist ein freier Raum, die Kunst ist ein Raum für Politik, ein Ort, wo Anmaßungen und Überheblichkeiten angepiekelt werden können und wo man Gerechtigkeit einfordern kann.

hollywoods Arbeit agiert in einer Zone, die außerhalb der aktuellen ernsten, aber zynischen zeitgenössischen Kunstszene liegt. Sie ist low-budget, feministisch, selbstgemacht, populär, interaktiv und nicht sehr marktgängig. Aber sie offenbart auch, was Künstler*innen machen und sein können, sobald sie von Prinzipien und Leidenschaft angetrieben sind und das Spiel nicht mitspielen. Ihre Arbeit stellt die Frage nach der Beziehung zwischen Hoch- und Populärkultur und gibt eine andere Antwort als die, die denkt, Kunst und Kultur wären dasselbe, oder sich vorstellt, die Kunst könne einfach die Popkultur aufgreifen und sie subsumieren, wie sie dies mit allem anderen tut. Die Kunst ist auch eine feministische Frage, nicht nur auf der Ebene der Repräsentation – wer darf Künstler*in sein? Wer wird gesehen? Wer wird bezahlt? – sondern auch auf der strategischen Ebene: Wie kann Kunst den männlichen Blick umstürzen, diese langweilige falsche Neutralität humorloser männlicher Kunst? Wie kann Humor funktionieren, um unsere Annahmen darüber, wo und wie wir Spaß haben sollten, umzuwerfen? Wir sind begehrende Wesen und amüsante und amüsierte Wesen. Wir betrachten die Kultur, und sie betrachtet uns. hollywoods Arbeiten fordern uns auf, diesen Gegensatz zwischen Passivität und Aktivität abzuschaffen, und wir finden uns draußen spielend wieder, bringen dabei aber ernsthafte Argumente vor, aber wir lächeln, und das untergräbt überhaupt nicht das, was wir zu sagen haben, sondern erkennt nur diesen möglichen Raum an, wo wir all diese Dinge gleichzeitig tun können, und zwar mit Freude.

Übersetzung aus dem Englischen: Wilhelm Werthern

THE POLITICS OF FUN FOR ALL!

The Feminist Pleasure of annette hollywood

Is anyone having any fun anymore?! Seriousness seems to operate as currency everywhere, with the art world perhaps the worst offender. Egos are stroked and smashed, names made and unmade, the money flows, the champagne flows. But nowhere might we find the kind of joy we might expect or want from art and life and the production of free ideas, images, and objects. The art world in particular seems beholden to a kind of transcendental miserablism, where certain people, usually male, white, and heterosexual—or as annette hollywood puts it in her great satirical film *Hit (By Great Art)* in other words, “the pale male fairy tale”—get rewarded, lauded, and applauded for their supposed gravitas, their weight, their meaning. The romantic artist never died, he just got a gallerist, some great connections, and fawning write-ups in top art magazines.

What I want to discuss here with reference to some works of annette hollywood made between 1997–2014 is the question of strategies for operating within and without the art world as it currently functions. I want in particular to address the relationship between feminist ways of seeing the world, particularly a feminism of joy, desire, humor and a certain kind of interventionist irony, and how these feminist strategies relate to culture. The culture of annette hollywood’s universe is popular, “low,” detoured at the level of the everyday, a pop song turned karaoke-silly, a rap track flipped on its head, a romance with a big budget sexy movie with glitzy lesbian sex.

We are immediately confronted in hollywood’s work with the question of desire, the desire for bodies that populate our pop imaginary, the luminous, lithe bodies of television and cinematic romance, the lusty invitations and badly acted sex scenes that hint at the promise of culture itself. Are we not invited to participate in these images and gazes? In *Melting Away* (1997) and again in *Snowworld* (1998), hollywood romances a series of breaking down images, grainy found footage, we might say, trying to make good on the promise of desire that popular culture promotes but can never fully satisfy—such sweet surrender, though! Taking scenes from *Basic Instinct* (1992), hollywood attempts with *Melting Away* to repeatedly enter into the film itself, treating passive spectatorship, and, indeed passive arousal of the kind *Basic Instinct* tries to elicit through its many softcore erotic scenes, as something to be overcome rather than merely accepted. While the screen is vast, and hollywood on the outside looking in, albeit getting so caught up in the action, here something happens that is

both funny and exciting, a new possibility of relating to flatness, to female desire, to culture itself.

The lesbian scenes of *Basic Instinct* and other “hidden” lesbian narratives (that lie sometimes at the heart of a heterosexual film product) are typical of the mainstream representation of female sexuality. The women gaze outwards, alluringly towards the viewer, presumed male, before the door is closed, indicating some secret sexual power of women that must stay hidden. Only this time hollywood gets in the way, literally blocking the gaze and trying to get in on the action! And why not? The stereotype of the humorless feminist exists perhaps because women are actually much more funny than they are supposed to be. Desire itself is funny, absurd, leading to all manner of daft behavior and wacky obsessions. But there is so little art that explores the link between humor and lust, between the longing gaze and the culture that produces it. hollywood’s video work is an exercise in breaking down the high/low culture divide by paradoxically taking seriously the absurd promise of culture itself—that you can be part of this culture and not just a passive consumer or viewer. What if we took seriously the idea that culture really is “for everyone,” and that everyone can take part by taking it apart and recombining it? hollywood’s work is not just about the image, the screen, the video, but is equally also about pop culture in the sonic sense, so we have the pleasure of hearing her take apart with great glee “classic” pop and hip hop, of rewriting lyrics, of rewriting the promise of culture. In *Melting Away*, hollywood’s lyrics take over the pop-bisexuality and make it into a love (or at least a sex) story: “I break the hearts of the proudest girls.” The lesbian aspect is extracted out of its heterosexual kernel to make a new tale. Sorry Michael Douglas, no room for you!

But hollywood does not just attempt to enter into the screen, to make the active passive, alone. Some of her installation work, such as *You Are the Star* (2001) creates an interactive experience for the participants, who can place their head within a little cut out circle, like the ones on seaside piers, with the words “You are a star,” the head forming the “o.” The face is then filmed and projected into a bubble TV, and alongside there is footage of crowds screaming for an unknown Hollywood star. This is not the po-faced participatory or relational aesthetics that attempts to force us to confront the meaning of the social or our own mortality, thank God, but rather an attempt to answer the question: Who gets excited for who?

Who screams at whom? Does the celebrity economy mean that everyone can be a star, if only for fifteen minutes, and by doing so, do we highlight the absurdity of the construction of the “star” as such?

We see this joyful, funny strategy at work in other installations such as *Art Karaoke* (2005), where participants sing into gigantic paintbrush microphones and all the lyrics have subtly changed and love becomes art: “art is in the air,” “saving all my art for you,” “can’t hurry art,” “power of art,” “lessons in art,” “art hurts,” “I want to know what art is.” It is so rare to see people laugh in the gallery, to take pleasure in their own performance, their own silliness as well as enjoy the humor of the artist. Karaoke is in fact an excellent strategy for running wild with pop culture, of making it one’s own, with all the awkwardness, rhythmic errors, ill-timed entries, awful pitch, and general enjoyment that comes with singing in public. To do this in an art gallery, where all the songs have been tweaked for the context, is also to open up the question of who gets to enjoy culture, and where, and in what mood. To enter into the songs that used to be about love and are now about art is to also ask of the gallery itself and the art world as a whole, well, what does art have to do with love? Most of the time, the art world seems to go out of its way to be about anything other than the “love of art”—it’s always about something else: power, money, recognition, big names, egos, collectability. But with works like *Art Karaoke* and *The Art Song Collection* (2013) which includes a jukebox edition of Art Songs, hollywood puts into focus the other side of exclusive collecting, namely pop collecting and pop experiencing—the single, the gig, the singing along—true fandom, pure enjoyment, proper love.

In the 2008 video *Sorry Curator*, hollywood plays herself—the artist—and the curator, complete with creepy moustache. Over a version of Eminem’s *Cleanin’ Out My Closet*, the artist and the curator do battle. The artist is passionate, open, “Art is my life, comes from my heart,” and the curator is cynical and careerist: “But in the market plays that the smallest part.” The truth of the situation is revealed in funny lines, such as the curator’s: “You’re over 35 and don’t take drugs. Not helpful that you think the system sucks.” The artist, then, is left to defend art as a mode of living, and instead of cleaning out her closet, she’s cleaning up her concept. hollywood’s defense of “art as life” here is much funnier than the art world’s own current self-image: of course curators won’t deal with you if you have “no name,” are “too old,” don’t have a gallery, but it doesn’t mean you can’t still make art! And in fact, you might be freer if a lot poorer to make exactly the sort of work that has a “vision” and not just generates “recognition,” as the lyrics here have it.

The politics of fun explored in these pieces is at once critical—attacking the system for its obsession with money, privilege, and esteem—but funny at the same time. It is caught up in the absurdity of it all, even as it takes this absurdity and turns it into a game of its own. But the game is a generous one, it doesn’t position the artist as some kind of all-knowing figure, but rather as the one who *also* enjoys, as we might hope to do as audience members, visitors to art galleries, those who might sing along if the mood takes us. Everything is so po-faced and miserable most of the time, but it is not clear that this mood

helps us to make things better, or to improve our politics. Feminism in hollywood’s work should be understood as a strategy, one that revels in taking an oblique look onto a system that is otherwise impersonal and pretends to neutrality, and uses a knowing kind of humor to shed light on what is really an absurd enterprise in many ways. What makes her strategies specifically feminist? Well, I think it is the mocking of power, but also the recognizing of power in the first place, and understanding what role you play (or don’t play) in the construction of the edifice, of the whole.

Everything is constantly competing for our attention. In a way, we are nothing other than these economies of attention, and we often do not give ourselves time to enjoy or even really “like” something properly. We are ground down by horrible employment, violent government policies, anxieties about the future and a constant distracted feeling of “busyness.” It is not just the amount of attention we feel compelled to give, but also the quality of it. How little do we laugh, experience nuance and ambiguity, enjoy our power, feel naughty, feel delightful. Everything is “un-fun,” unkind, predetermined by what we should say rather than what we want to say—the “right line.” We panic about how we should receive things because we do not want to get it wrong, and we feel like we have no time to work out how or what to think, what position to take. But art is a space of moral ambiguity and contradictory emotions, thoughts, and desires. What role can and does art play in our lives then, we who are not artists, or might be part-time artists, or just those who see art sometimes? Art can rouse us precisely because it allows for a kind of freedom for all. Humor is a form of aggression, but it is also an opportunity for thinking: to think that all art must be serious in order to be taken seriously is to fundamentally misunderstand what art and desire are, or could be.

Contemporary art sometimes tries to position itself as outside of culture, if the latter is understood as “popular,” “low,” “common.” Art often taps into a certain kind of emptiness, of “purity” that attempts to construct another sphere, one “more suited” for the middle class. Yet the art world undoes its own pretensions by virtue of its constant entanglement in dubious politics and economics of its own. When we ask question such as “Are artists rich?,” the playful name of a 2012 conference organized by hollywood and Moira Zoitl for the International Society of Fine Arts (IGBK), following Hans Abbing’s book *Why Are Artists Poor?*, the whole unquestioned premise of the way in which the art world works is brought into focus. Here the politics of hollywood’s work is even more explicitly laid out, although it is everywhere in her work all the time.

So, *are* artists rich? By the narrow standards of the dominant economic and capitalist standards, the answer would have to be “no,” although some are very rich, as are some of the galleries and curators that champion these “top” artists. In another way, though, we could ask “well, but what do we mean by rich?” Life and art is very impoverished if it simply exists to generate hype, make names and money (this claim is amusingly dealt with in hollywood’s persiflage-video-narrative *Hit (By Great Art)*, in which a young white man pretends to be the artist because he is the “acceptable” face of what the

contemporary, well-connected artist should be. Behind every “great” male artist is an actual female artist!).

So, the money goes where it always goes. But there are spaces in-between, and strategies and routes that are still available to the funny, sardonic, refusenik female artist. There is pop music, and karaoke, and graffiti, and mockery, and DIY, and found footage, and trash culture. In the 2014 work *Bigasso Baby*, an example of what hollywood describes, with a smile on her face, as “hip hop performance art,” the artist takes apart the white cube, the contemporary love-affair between successful artists, collectors, and galleries. Riding around on her gold bike, “performing” not for the public that “performs itself” as she critiques in her introduction. Her version of Jay-Z’s *Picasso Baby*, all inside, all art world, takes place outside, on the streets, as she puts up posters, spray-paints, gets into a strange encounter with a tall woman in a funny reenactment of Jay-Z’s encounter with Marina Abramović in the original, and talks truth to the art world: “every work should be paid by a fair rate.” *Bigasso Baby* punctures art’s attempt to consume and devour pop culture by reminding us that there is another way pop culture can be taken up and used for positive feeling, critique, and enjoyment. Art is a free space, art is a place for politics, for pricking pretentions, for demanding justice.

hollywood’s work operates in a zone that falls outside of the current earnest but cynical contemporary art scene. It is low budget, feminist, DIY, popular, interactive and not very marketable! But it also reveals what artists can do and be, once they are pushed by principle and passion to not “play the game.” Her work asks the question of the relation between high and low culture and gives a different answer than the one that thinks that art and culture are the same thing, or imagines that art can simply take up pop culture and subsume it, as it does everything else. Art is also a feminist question, not just at the level of representation—Who gets to be an artist? Who gets to be seen? Who gets paid?—but also at the level of strategy: how can art overturn the male gaze, the dull fake-neutrality of humorless “male” art? How can humor operate to overturn our assumptions about how and when we should be having fun? We are desiring beings, and amusing and amused beings. We watch culture and it watches us. hollywood’s works ask us to overturn this opposition between passivity and activity, and we find ourselves playing outside, but making serious points, but we are smiling, and it doesn’t undermine what we have to say at all, but only recognizes this possible space where we can do all these things at once, and with joy.

ART AS A „BATTLE“-FIELD

Über Leben und Werk annette hollywoods

Ja, das ist das wahre Künstlerleben,
keine Zeit auf der Wolke zu schweben.
Ewiges Streben und Hoffen
zwischen Ernüchterung und besoffen vor Sinn.
Parallele Welten, Geld ist selten.
Weiter ins Ungewisse schweben,
es gelten keine Regeln.
Ja, so ist das wahre Künstlerleben.¹

Ein wahres Künstlerleben

Es ist eben dieses *wahre Künstlerleben*, das annette hollywood in der gleichnamigen Videoarbeit von 2006 mit ironischem Unterton beschwört und einen der zentralen Dreh- und Angelpunkte ihrer künstlerischen Auseinandersetzung bildet. In unterschiedlichen Medien und Präsentationsformaten untersucht sie, oft mit einer gehörigen Portion Humor, die Konstruktion von *Künstlermythen*, deren Einfluss auf kunsthistorische Kanonisierungen, mediale Repräsentation und den Alltag des Kunstbetriebs. Sie persifliert Stereotypen und Klischees. Vor allem in ihren musikalischen Arbeiten wendet annette hollywood sich mit viel Ironie gegen die Vorstellung von Künstler*innen, die vom großen Geld träumen, von Diamanten und Frauen. Sie singt von *Realness* und nimmt es mit dem Rapper Jay-Z auf, tritt in Anzug und Krawatte auf und trägt selbst gerne viel Bling-Bling. Die Kritik am System ist bei hollywood immer auch gekoppelt an eine anhaltende Faszination für Starkult und das Populäre, die sich auch im Namen der Künstlerin manifestiert. Vergleichbar mit VALIE EXPORT, die sich 1967 nach ihrer Lieblingszigarettenmarke umbenannte und deren Namen ausschließlich in Versalien geschrieben werden darf, wirkt auch ihr Name verstärkt durch die konsequente Kleinschreibung wie ein Markenzeichen. Die Benennung nach Hollywood erlaubt im klassisch feministischen Sinne einen Identitätstransfer², verspricht – anders als bei EXPORT – Glamour und klingt zugleich nach Drag.

annette hollywood ist insofern ein von der Künstlerin selbst geschaffenes Kunstprodukt. Als solches nimmt sie unterschiedliche Personae an, solidarisiert sich mit ihren Künstlerkolleg*innen und greift teils direkt in die vor allem heteronorm codierte Kunstgeschichtsschreibung ein. Es ist das Konstrukt einer Künstlerinnenpersönlichkeit, die gesellschaftliche Bedingungen anprangert und sich zugleich dank der ihr immanenten Ironie und Persiflage den Humor

bewahren kann. So verspricht hollywood immer auch den schönen Schein. Das Märchen vom Erfolg.

Eine der ersten Arbeiten, die sie unter diesem Namen produzierte, widmet sich dementsprechend ihrem eigenen Erscheinungsbild. *Mach Dir ein Bild von annette hollywood* (2001) besteht aus insgesamt sechzehn Videos, die unterschiedliche Straßenkünstler*innen in New York zeigen, die ein Portrait hollywoods anfertigen. Zusammen mit den zeichnerischen Ergebnissen wurden sie 2001 erstmals in der gleichnamigen Ausstellung in der Halle für Kunst in Lüneburg ausgestellt. Die Portraits könnten in ihren Ausführungen und Schönheitsvorstellungen kaum unterschiedlicher sein. Sie reflektieren sowohl den jeweiligen Blick als auch (angeeigneten) Habitus, mit dem diese jeweils angefertigt wurden, von der expressiven künstlerischen Geste bis hin zum offensichtlichen Brotjob, ohne große ästhetische Vorbildung. Zugleich durchbricht hollywood mit ihrer Arbeit und Ausstellung das Gefälle von professionalisierten Künstler*innen und Laien, in dem sie letzteren wortwörtlich die *Show* überlässt.

Umgekehrt macht sie kurz darauf die *Show* zu ihrem Thema. Die mehrteilige Videoinstallation *annette hollywood starring Regina Zirkowski* (2002) rückt die Künstlerin aus der populären deutschen Seifenoper *Marienhof* in den Fokus, eine Serie, die nicht nur aufgrund ihrer fiktiven Anlage, sondern vor allem ihres Sendeformats kaum kunsthistorische Aufmerksamkeit finden wird. In *Darf ich vorstellen, die Künstlerin* (2002) etwa betritt die Künstlerin unter jubelndem Applaus und an der Hand ihres Lebensgefährten die Szenerie. In dem Video wird dieser Akt anschließend rückwärts abgespielt und beginnt dann wieder aufs Neue. Zirkowski ist wortwörtlich gefangen im Loop ihres Erfolgs. Eine Serie von Aquarellen mit dem bezeichnenden Titel *Aquarelle werden gern gekauft* greift zudem einzelne Filmstills und Zitate aus dem Gespräch zwischen Galeristen und Künstlerin aus der Folge heraus. Das Video *Im Studio* (2002), hier nun selbst auf einer Staffelei präsentiert, zeigt Zirkowski bei der Arbeit im Atelier. Beim Malen durchlebt sie emotionale Höhen und Tiefen und setzt letztlich nur aufgrund der ermunternde Worte des Partners ihre Arbeit fort. All das wird von hollywood eingebettet in einer Art *mise-en-abyme*, anders gesagt: Sie *outet* sich hier als diejenige, die den Zusammenschnitt und die gesamte Inszenierung im Ausstellungskontext zu verantworten hat.

Dass jedoch auch diese hier wortwörtlich ins Bild tretende Künstlerinnenpersona mit Vorsicht zu genießen ist, wird

insbesondere mit Blick auf die im Jahr 2000 entstandene Videoarbeit *Everybody's History* deutlich, die auf 8-mm-Aufnahmen aus hollywoods Kindheit beruht. Hierin verschiebt sie den Fokus weg von der eigenen, vermeintlich singulären Geschichte auf die gesellschaftliche Ebene und verwehrt sich damit zugleich der Vorstellung dessen, die künstlerische Gabe sei einem in die Wiege gelegt. „This film is not about me, it's everybody's history“, singt hollywood zum eingängigen Beat und plädiert für eine Befreiung von der elterlich oder familiär geprägten Sicht auf sich selbst. Die damit einhergehende, bewusste Loslösung von einer gesellschaftlich klar zugeschriebenen Rolle gestattet ihr einen größeren künstlerischen Freiraum, der neben der rein performativen Dimension vor allem auch das aktive Eingreifen in die (Kunst-)Geschichte umfasst.

In ihrer zweiteilig angelegten *Hollywood Art History* aus dem Jahr 2002 beispielsweise untersucht sie die mediale Repräsentation von Künstler*innen im Spielfilm in Hinblick auf Geschlechterdifferenzen und ihre jeweilige Einbettung in den sozialpolitischen Kontext. Der erste Teil, *Artists in Love*, ist der Darstellung dreier Künstlerinnen gewidmet: Artemisia Gentileschi, Frida Kahlo und Camille Claudel. In diesem Film sind Teile aus drei unterschiedlichen Spielfilmen so ineinander geschnitten, dass die drei Künstlerinnen miteinander in Dialog treten, mehr noch, sich in eine Dreiecksbeziehung verstricken, die von emotionalen Ausbrüchen, Eifersucht und der Furcht vor dem Verlassenwerden geprägt ist. Auch wenn die neue Geschichte sich offensichtlich als ein *cruising the movies* aus lesbischer Perspektive lesen lässt, täuscht sie dennoch nicht über die sexistischen Qualitäten des Ausgangsmaterials hinweg: Es birgt teils Züge eines Softpornos, wobei eben gerade nicht das künstlerische Können der Frauen in den Vordergrund gerückt wird, sondern ihre Verletzlichkeit, Emotionalität und ihr teils unter etwas fadenscheinigem Vorwand entblößter Körper. Die darauffolgende Trilogie *Multiple Artist* (2002) zu Vincent van Gogh, Rembrandt und Andy Warhol dagegen stellt jeweils drei Verfilmungen aus verschiedenen Entstehungsjahren einander gegenüber und lässt die jeweiligen Protagonisten miteinander agieren. Deutlich wird daran nicht nur die jeweils unterschiedliche Stilisierung des unverstandenen Genies, sondern auch wie wenig all dies mit einer etwaigen *Realität* zu tun haben mag.

Gelabelt als *Hollywood Art History* machen diese filmischen Arbeiten wiederum einen spezifischen Zugang zur Geschichte deutlich. Es ist im doppelten Sinne die Geschichte hollywoods – geprägt von einem queerfeministischen Begehren und ohne Anspruch auf historische Verifizierbarkeit. Sie bildet gerade durch das dekonstruierende Element des Schnittverfahrens eine Vorlage zum Träumen in Potentialitäten, zum Nachdenken über das *Was wäre, wenn...?* Was wäre, wenn die Geschichte anders verlaufen wäre bzw. wenn wir sie noch einmal neu schreiben könnten? Was wäre, wenn sich eine queerfeministische Kunstgeschichtsschreibung durchsetzen würde?

Fake it till you make it

Doch ein Märchen wäre kein Märchen, wenn es wahr wäre. Der schöne Schein kein schöner Schein, wenn er echt wäre. Ihre eigenen Einzelausstellungen initiierte annette hollywood

bisher daher konsequenterweise häufig selbst. Thematisch drehen auch sie sich immer wieder um das Machtgefälle innerhalb des Kunstbetriebs und die Auseinandersetzung mit den allgegenwärtigen Klischees des Habitus der Beteiligten. In der von hollywood 2008 in Berlin-Kreuzberg ins Leben gerufenen *no-gallery* beispielsweise zeigte sie vier verschiedene, weitgehend spezifisch für diesen Präsentationskontext produzierte Arbeiten, die sich allesamt um das Verhältnis einzelner Akteur*innen innerhalb des Kunstbetriebs zueinander drehen.³ In dem dort erstmals gezeigten Video *Sorry Curator* (2008) etwa liefert hollywood sich als *artist* – markiert durch Goldkette mit übermäßigem Schriftzug – einen hiphop-artigen Schlagabtausch mit einem ebenfalls durch sie, nun mit schwarzem Hemd, Sonnenbrille und goldener Krawatte verkörperten Kurator.

C: Hey, good to see you.

A: How are you?

C: I'm doing fine, great. Curating the next Busy Biennale. It will open up next week and what about you?

A: I'm fine, doing a lot of new work . . .

A: Hey curator, listen, I thought we were friends. But my career never gets your helping hand.

Nach diesen ersten Begrüßungsworten spielt dieser *Battle* in überspitzter Form mit den klischeehaften Vorstellungen auf beiden Seiten – sowohl hinsichtlich des Verhaltens und Auftretens von Künstler*innen, der Abhängigkeiten zwischen Künstler*innen und Kurator*innen und dem Dreieck von künstlerischer Produktion, Vertretung durch Galerien und kuratorischer Aufmerksamkeit.

C: You are over 35 and don't take drugs. Not helpful that you think the system sucks.

A: Art is my life, comes from my heart.

C: But in the market plays that the smallest part.

Dem Wunsch nach *Fame* und großer Vision stehen Vermarktung und simple Anerkennung gegenüber. Dass sich diese beiden Fronten jedoch nicht so leicht gegeneinander ausspielen lassen, wird, wie Birgit Eusterschulte deutlich gemacht hat, letztlich daran ersichtlich, dass im Video beide Rollen von hollywood gespielt werden.⁴ Und das innerhalb einer Ausstellung, die sie selbst kuratiert hat. Das in *Sorry Curator* adressierte Machtgefüge wird auch in den anderen Arbeiten der Ausstellung wieder aufgegriffen: Die Installation *Umzingelt* (2008) bildet eine symbolische Versammlung von Künstler*in, Händler*in, Kritiker*in, Sammler*in, Kurator*in – auch hier in Form simpler Markierung durch goldene Sprühfarbe auf T-Shirts. Jede*r, so suggeriert diese Konstellation, kann sich im Prinzip eins dieser T-Shirts überstreifen. Das eher slapstickhafte Gemälde *Big Artist is Watching You* (2008) mit seinen goldenen Schuhen und zwei aufgemalten Punkten als Augen, hingegen richtet sich eher an die Betrachter*innen.

Bedeutungsschwanger ist es in der kunsthistorisch durch Joseph Beuys und Robert Morris aufgeladenen Ecke platziert. Die in einer Vitrine gezeigten Exemplare der *Artist Name Rings* (seit 2007), *No Bock* und *Daemon Hirst*, hingegen stellen noch einmal die Verbindung zum Hiphop und dessen *Speak out*-Kultur her. Dass jedoch nicht immer alles Gold ist, was glänzt, macht hollywood im Titel der Ausstellung mehr als deutlich: Mit der durchgestrichenen Verneinung *no-gallery* setzt sie keine Alternative an die Stelle der kommerziellen Kunstschau, sondern markiert die Absenz des Marktes in seiner ganzen Ambivalenz zugleich als Bedingung und Prinzip.

Vergleichbar mit hollywoods Auseinandersetzung mit dem Fernsehcharakter Regina Zirkowski produziert sie auch für dieses Display eine direkt aufeinander bezogene Konstellation von Arbeiten, die ihr Ausgestelltsein bereits von vornhinein mitreflektieren. Das heißt, auch wenn die Videoarbeiten im Fokus stehen, sind sie jeweils kontextspezifisch und installativ gedacht. Auf diese Weise bewahrt hollywood sich gegenüber potentiell tatsächlich involvierten Galerist*innen und Kurator*innen implizit eine weitgehend unabhängige Stimme.

Besonders diesen Aspekt hat hollywood in der einige Jahre später entstandenen Videoarbeit *Hit (By Great Art)* (2011) noch deutlicher in den Fokus gerückt. Während ein junger, gehypter Künstler hierin tatsächlich und geradezu versehentlich *den großen Hit* landet, wird dieser letztlich als ein von der Künstlerin beauftragter Handlanger entlarvt. Sie ist es, die über die Mittlerfigur *Hugo Maria First* ein ganz bestimmtes Marktsegment bedient. Die für ihn produzierten Arbeiten sind von der Idee her simpel, eingängig, teils mit Witz, sexueller Konnotation oder pseudopolitischen Wortspielen wie *KommErz* versehen. Auch hier dominiert die Farbe Gold. Die ganze Inszenierung des Eröffnungsrituals spart an keinen Klischees: Es gibt Ratschläge der Galeristin an den Newcomer ebenso wie ihre kunsthistorische Einordnung seines Werkes vor Publikum (zentrales Stichwort hier ist der Suprematismus) sowie ihre geschickte Vermarktungsstrategie (eine Tasche mit dem an Malewitsch angelehnten Motiv des schwarzen Quadrats wird *Take Away Art*). Der Beschwerde eines interessierten Käufers darüber, dass „Kunst [irgendwie] so käuflich geworden“ sei, kontert sie mit den zuvor als zu platt politisch bzw. für die Vermarktung zu kritisch abgetanen, und daher im Separee verwahrten, Arbeiten des Künstlers. Das Auftreten der Sammlerin, die ihn auf den Konflikt mit seiner Mutter anspricht (O-Ton First: „Geschäft ist Geschäft, privat ist privat. Es ist eh alles nur eine Farce“), fehlt ebenso wenig wie zwei Kuratorinnen, die hinter dem Rücken des Künstlers lästern und vor ihm sein Werk loben. Fehlen darf natürlich auch die Perspektive des Kunstkritikers nicht, inklusive des Vergleichs zu Kippenberger. Ersterer wird verkörpert durch den damals selbst als Galerist tätigen Kai Hölzner, der in Bezug auf das großformatige *Potent Picture* von einem umgedrehten Fontana spricht, von „drückende[r] Männlichkeit“ statt Weiblichkeit. All das „hat so was Witziges“, wie er weiter ausführt, „so fast Kippenberger“. Auch dieses Bild steht auf goldenen Schuhen, ein goldener Dildo drückt die *Potenz* förmlich in die Bildmitte.

Aus Sicht der Galeristin entsteht das Erfolgsbild des Abends jedoch ganz spontan erst kurz vor der Eröffnung durch das Drapieren ihres goldenen Blousons über einem

verzogenen Bild (O-Ton der Galeristin: „Hugo, das ist genial“). Der Abend endet mit der in den frühen 2000er Jahren nahezu obligatorischen Party zu Elektrotrash („You are my topseller“, ebenfalls eingesungen von hollywood) und einem flirtenden Tanz einer Künstlerin mit Hugo Maria First, was die Galeristin wiederum nicht lange hinnehmen kann. Der Eifersuchtsszene folgt ein Cut: Es ist annette hollywood mit der Zeitschrift *Art Investor* in ihrem Studio zu sehen, die sie auf dem Cover zeigt. Nachdem Hugo Maria First die Szene betritt, erfolgt durch hollywood Auflösung: „Du, ich bin total froh, dass du mir das abnimmst mit den reichen Ladies“. Firsts neues Werk hat sie gerade fertiggestellt: *Hit (By Great Art)*. Die letzten Zeilen des Elektrosongs ertönen: „The pale male fairy tale, for sale“.

Auch hier zeigt sich die Künstlerin folglich als die Strippenzieherin, wobei ihre *eigentliche* Arbeit nur am Rande vorkommt: Die Grafikserie *Reality Check* etwa, die als *zu kritisch* für die Künstlerfigur Hugo Maria First gilt, veranschaulicht Statistiken über das Verhältnis von Frauen und Männern im Kunstbetrieb. In Bezug auf ihre eigene Erscheinung mit angeklebtem Schnurrbart und Krawatte liefert hollywood folgende Erklärung: „Ich dreh grad mein neues Video, deswegen bin ich in Drag.“ Eine Performance innerhalb der Performance, die die unterschiedlichen Ebenen von hollywoods Künstlerinnen-dasein noch einmal durcheinander wirbelt. Auch andere Rollen sind von in der Berliner Kunstszene nicht Unbekannten besetzt. Die langjährige Verlagsleiterin des einflussreichen Magazins *Texte zur Kunst*, Sabine Ofenbach, etwa spielt eine der Kuratorinnen. Das Video selbst beginnt übrigens mit einem Schwenk durch eine Soloshow von hollywood im *Out Off Money Space*, die extra hierfür in Hölzners derzeitiger Galerie am Kottbusser Tor inszeniert wurde. Dabei ist *Artists' Best Friends* als Soundtrack zu hören, in dem auch das Wort *Topseller* an zentraler Stelle vorkommt. Auf diese Weise entsteht eine komplexe Verschachtelung der unterschiedlichen Akteur*innen sowie der Arbeiten hollywoods, die sich letztlich gerade nicht von ihrer Handschrift trennen lassen.

Als annette hollywood drei Jahre später von der dezidiert feministisch ausgerichteten Berliner Galerie Futura tatsächlich zu einer Soloschau eingeladen wurde, bot dieser Umstand Anlass genug, sich einen Battle mit Jay-Z zu liefern. Der amerikanische Rapper hatte ein Jahr zuvor ein Musikvideo mit dem Titel *Picasso Baby: A Performance Art Film* veröffentlicht, das unter Beteiligung eines hochkarätigen Publikums hauptsächlich im White Cube der New Yorker PACE Gallery gefilmt wurde. Höhepunkt des Videos ist eine Begegnung Jay-Zs mit Marina Abramović, angelehnt an ihre kurz zuvor im PS1 gezeigte und für große Aufmerksamkeit sorgende Performance *The Artist is Present* (2010). So wie Hiphop hier mit Jay-Z das eigene Metier verlässt und geradezu bilderbuchartig das Kunstfeld betritt, verlässt hollywood in ihrer Antwort den Kunstraum zugunsten von Hiphop als einer Kultur des urbanen Raums. Drehort: Berlin Kreuzberg.

Mit ihrem goldenen Bonanzrad fährt sie von ihrem Atelier im Kunstquartier zur Galerie Futura. Mit einem übergroßen, goldenen *Bigasso*-Ring ausgestattet rappt sie dabei gegen die narzisstischen Starallüren eines seine *Street Credibility* verlorenen *You* an und stellt diesem einen Kunstbegriff gegenüber, der sich aus utopischen Momenten

und einem solidarischen Bewusstsein gegenüber Künstlerkolleg*innen speist. Als Höhepunkt kommt es am Kanal neben der damals noch existierenden Cuvry-Brache⁵, direkt gegenüber vom Gebäude des Jay-Z Produzenten Universal, zu einem Reenactment des zentralen Motivs aus Abramovičs *The Artist Is Present*. hollywood trifft hier mit Hiphop-Style imitierendem Gestus auf ihr direktes Gegenüber (gespielt von der Fotografin Dorothea Tuch). Was in den beiden zuvor erwähnten Arbeiten bereits anklang, wird in dieser Arbeit explizit: der Stadtteil selbst spielt eine zentrale Rolle in diesem Battle, bedroht von Gentrifizierung (bzw. wie im Fall der Cuvry-Brache inzwischen Opfer dessen) fungieren besonders die hier gefeatureten Räume als Indikatoren eines anderen, selbst mehr und mehr utopisch gewordenen Gesellschaftsentwurfs.

Formal ist das Video – nun ein *Hip Hop Performance Art Film* – stark an der Vorlage orientiert. Auch Typo und Aufmachung der Ausstellung einschließlich des Werbebanners greifen diese wieder auf. Wie Jay-Z bedient auch hollywood sich dem logohaften, durchgestrichenen und nun in Kapitälchen gesetzten Künstlerinnennamen, wobei das Banner sich zugleich als Verweis auf ihre Ausstellung in der *no-gallery* lesen lässt. Anders allerdings als bei ihrem Gegenüber liegen die meisten Credits des Films bei hollywood selbst. Eine Ausnahme bildet hierbei die Nennung des Kameramanns Armin Dierolf, der zudem für Licht und Sound verantwortlich ist. Damit werden auch auf dieser Ebene die prekären Produktionsbedingungen deutlich gemacht.

Eingerahmt ist das filmische Reenactment in eine Erzählung hollywoods, die zugleich als Making-of der Ausstellung fungiert. In letzterer wird *Bigasso Baby* auf einem extra hierfür angefertigten, massiven Ausstellungsdisplay projiziert, auf dessen Rückseite der Songtext im Kontrast zu den üblichen Galerietexten in goldener Graffiti-Schrift zu lesen ist. An den Wänden sind eine Schablone und die auch in der Stadt damit gesprayte Ankündigung der Ausstellung zu finden. Kleinformatig ist hier zudem das Video von Jay-Z samt Presse-spiegel angebracht, darunter ein Artikel zu den schlechten Arbeitsbedingungen unter Abramovič. Auch in dieser Hinsicht wirkt hollywoods Modell wie ein direkter Konter: Hier in der Galerie Futura, einer Galerie ohne großes Eigenkapital aber klarer politischer Agenda, findet gerade die unentlohnte Arbeit ihre Würdigung ebenso die Solidarität unter Künstler*innen und der Einbezug des sozialen Umfelds.

Eben diese Kontextspezifität von hollywoods Arbeiten und ihr teils direktes Reagieren auf aktuelle Gegebenheiten lässt ihnen etwas grundlegend Kommentarhaftes innewohnen. Insofern vollzieht sie gerade keinen konsequenten Rollenwechsel – von der Künstlerin zur Kuratorin, Galeristin etc. –, sondern macht diesen vielmehr zum Gegenstand ihrer eigenen Performance. „Fake it till you make it“, wie es im Amerikanischen so schön heißt. „Nicht kleckern, klotzen“, könnte man dem als deutsche Devise noch hinzufügen.

Neues vom Trickster

Eine Figur, die sich daher gut mit hollywoods Praxis in Verbindung bringen lässt, ist die des Tricksters. Dieser ist ähnlich wie der Narr von Ambivalenzen gekennzeichnet und hält der Gesellschaft durch die Anwendung seiner *Tricks* den Spiegel

vor, oft aus einer moralischen Warte. In hollywoods Fall tritt dies besonders deutlich in ihrer direkten Interaktion mit gefundem Material zu Tage. *Performing Found Footage* nennt sie diese Strategie. Ihre Anwendung wurde bereits in den beiden Videoarbeiten *annette hollywood starring Regina Zirkowski* und *Everybody's History* erwähnt. Ein weiterer Komplex von Videoarbeiten in diesem Zusammenhang rückt eine stärker queerfeministische Perspektive in den Fokus und widmet sich der Repräsentation lesbischer Charaktere innerhalb der Filmindustrie, während ihr jüngstes Video eher eine Intervention im gesellschaftlich-politischen Sinne performt.

In dem Video *Snowworld* (1998) beispielsweise schreibt hollywood sich in den britischen Vampirfilm *The Hunger* (1983) ein, in dem Catherine Deneuve und Susan Sarandon eine lesbische Liebesszene spielen. Dies gewinnt insofern an politischer Brisanz als das die Darstellung lesbischen Liebeslebens zu dieser Zeit häufig nur unter der Regie von Männern und verdeckt, etwa unter dem Deckmantel des Vampirmotivs, möglich war. hollywood hingegen tritt förmlich in den hier eröffneten kinematischen Illusionsraum, klopft wie ihr filmisches Gegenüber an der Tür der Geliebten – um nach diversen Wiederholungen und Bildstörungen schließlich hereingelassen zu werden. Es entspannt sich eine Liebesszene zwischen den drei Frauen und kommt abschließend zum ersehnten Kuss mit Deneuve. Ähnlich verfuhr hollywood bereits bei dem kurz zuvor entstandenen Film *Melting Away* (1997). In diesem Mashup aus dem ebenfalls aus den 1990er Jahren stammenden und nicht weniger umstrittenen Erotikthriller *Basic Instinct* sowie den Filmen *Mädchen in Uniform*, *The Hunger* und *Königin Christine* spielt sie eine der Cops. Auch hier kommt es nach längerer Zeit der etwas fadenscheinigen Observation zum Kuss und zur Liebesszene mit der *Verfolgten*. Mit der Umschreibung des Found Footages zum *Happy End* im lesbischen Sinne und ohne jegliche männliche Beteiligung wird der Traum von Hollywood und hollywood gleichermaßen wahr – und bleibt am Ende aufgrund des Griffs in die Trickkiste selbst eine große Illusion.

In ihrer jüngsten filmischen Arbeit *Der grenzenlose Schlagerwettbewerb* setzt hollywood dagegen wesentlich nüchterner und analytischer erneut beim Fernsehen an. Im bedeutungsschwangeren Jahr 1968 lässt sie den ost- und den westdeutschen Schlagerwettbewerb in einer Fernsehshow aufeinander treffen. Gestört und kritisch kommentiert wird das Programm immer wieder von einer Vertreterin des Kunst-eigenen Betriebs Deutscher Schallplatten („Wir haben es uns zur Aufgabe gemacht, den dualen Klang der deutschen Musik hör- und sichtbar zu machen. Wir präsentieren Ihnen den grenzenlosen Schlagerwettbewerb 1968. Und jetzt schalten wir nach drüben.“). Sie unterbricht den Moderator („Was meinen Sie denn mit ‚deutschem Schlagerwettbewerb‘?“), protestiert gegen Sexismus und die Diskriminierung von Frauen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen (es gibt nur Männer in den Jurys bis auf die Sekretärinnen und diese werden nicht namentlich vorgestellt) und kommentiert jeweilige Gremienzusammensetzung kritisch. In Westdeutschland, wie sie herausstellt, gab es etwa eine enge Verquickung des Wettbewerbs mit der Schallplattenindustrie, während in Ostdeutschland das Militär mitentscheiden konnte. annette hollywood selbst tritt

als Schlagersängerin in der Eröffnungssequenz des westdeutschen Programms mit einem Song auf, der aus den dreißig meist verwendeten Wörtern im deutschen Schlager besteht. Sie interagiert am Mischpult, als Dirigentin und macht auf im Westen vergessene Schlagersängerinnen wie Rica Deus aufmerksam, die 1961 in die DDR übersiedelte und dort unter anderem mit dem Hit *O Lago Maggiore* zum Star wurde. Zudem wird im Verlauf des Films auf westdeutsche Zensur hingewiesen und Rex Gildos Schlager *Wer das verbietet* als Statement gegen den Paragraph §175 gewertet.⁶

In dieser direkten Gegenüberstellung bzw. vielmehr Ineinanderblendung der beiden Schlagerwettbewerbe wird die Kopplung des vermeintlich unpolitischen Genres, besonders der Texte, an das jeweilige politische System überdeutlich. Die damals erfolgreichsten westdeutschen Schlagersänger*innen sind fast durchweg im Ausland geboren (Roberto Blanco, Mireille Mathieu, Heintje, Nana Mouskouri u. a.), während die ostdeutschen Schlager der „Tanzmusik im sozialistischen Sinne“ verpflichtet sind. Dem Sehnsuchtsort wird hier ein Realismus entgegengesetzt: *Sieh die Welt wie sie ist* war einer der großen Hits von Edith Haas. Hinzu kommen so offensichtliche Differenzen wie der Umstand, dass das DDR-Programm in schwarz-weiß gesendet und von einer Frau (Margot Ebert) moderiert wurde, während das westdeutsche Programm in Farbe ausgestrahlt und von einem Mann (Walter Giller) moderiert wurde.

Kurzum: Das Video arbeitet deutsch-deutsche Geschichte auf und wirft ein neues Licht auf ein Musikgenre, das sich lange Zeit einer ernsthaften musikwissenschaftlichen bzw. musikethnologischen Untersuchung entzog.⁷ Ein Grund hierfür wird auch Adornos Einsatz gewesen sein, dessen Ausführungen zur „leichten Musik“ auch in hollywoods Video ein zentraler Stellenwert eingeräumt wird – „Schlager ist Reklame seiner selbst“, „Schlager rechnen mit Unmündigen“ –, bis den Zitaten des kunststeigenen Betriebs Deutscher Schallplatten irgendwann etwas genervt Einhalt geboten wird. Was im Rahmen von *Der grenzenlose Schlagerwettbewerb* erfolgt, ist keine (reine) Verehrung der Stars, sondern eine Störung ihrer staatlichen Inszenierung mit Guerillataktik, die aber als Ganzes zugleich das utopische Moment eines deutsch-deutschen Schlagerwettbewerbs im Jahr 1968 konstruiert.

Popkultur vs. Kunstbetrieb

Schlager, Popsongs oder Hiphop – wie die erwähnten Arbeiten deutlich machen, scheut annette hollywood in ihrer künstlerischen Praxis keine Grenzüberschreitung von Hoch- und Populärkultur. Im Gegenteil: Sie sucht stets die Nähe zum Populären und zu den Massenmedien. Auf diese Weise produziert hollywood eine Kunst, die sich – soweit – selbst dem Elitären entzieht. Eine Kunst, die humorvoll ist und teilweise zwangsläufig in ihrer spezifischen Zeit und Ästhetik verankert ist. Und eine Kunst, die sich – trotz oder gerade aufgrund des Künstlerinnennamens – recht ungehemmt der eigenen Vorlieben und biographischer Einflüsse bedient. Es ist eine Kunst, die befreiend wirkt, da sie es erlaubt, über die Missstände zu sprechen und, wichtiger noch, zu lachen.

Letzteres, das sei abschließend noch erwähnt, wird besonders in der partizipativ angelegten *The Art Song*

Collection (2013) deutlich. Für diese in einer Jukebox versammelte Hitparade sang annette hollywood 80 Popsongs neu ein und ersetzte dabei jeweils das Wort *love* durch *art*. Von *Art is a Battlefield*, *Art Hurts* und *Art Kills* bis zu *Art of the Common People*, *Computer Art* und *Everlasting Art* entsteht so ein Panorama an teils sehr emotionalen Statements zur Kunst, die aufgrund der semantischen Verschiebung zum einen ein hohes komisches Potential bergen und zugleich vieles von dem artikulieren, vor dem sich der Kunstbetrieb oft scheut. Besucher*innen können nach Einwurf von 50 Cent einen Song auswählen. Die im engen Zusammenhang dazu stehende installative Arbeit *Art Karaoke* (2005) lädt zudem zum Mitsingen der entsprechend umgeschriebenen Popsongs ein.

Für Adorno wäre dies wohl die endgültige Beugung vor dem „Ritual der Sozialisierung“.⁸ Ähnlich wie Schlager sind auch Popsongs auf eine breite Wirksamkeit und Eingängigkeit ausgelegt und letztlich Inbegriff einer Verkonsumierung von Gefühlen. Ihr meistbesungener Topos: die Liebe. Sie bietet das entscheidende Identifikationsmoment und verkommt in der Welt des Pop zugleich zu einer gut verkäuflichen Formel. Diese jedoch kann, und in der Hinsicht reflektiert das Karaoke-Moment hollywoods eigene Praxis, in immer wieder neuer Art und Weise angeeignet und verfremdet werden. Insofern ist hollywoods Einsatz von Musik eben gerade keiner *Coolness* geschuldet, sondern erlaubt vielmehr im Gegenteil Raum für Dilettantismus. Wie die Kunstkaraoke es am deutlichsten macht, geht es in ihren Arbeiten um ein stetiges Aufbegehren gegen die dem Kunstbetrieb inhärenten Hierarchien, dessen Elitismus und fortwährende Geniekonstruktion. Was annette hollywood uns offeriert, lässt sich im besten Sinne als eine „queer art of failure“ verstehen. Als eine Kunst, die es Judith (jetzt Jack) Halberstam zufolge schafft, außerhalb der Tyrannei des Erfolgs zu existieren.⁹ Und, wie hollywood mit ihrem bisher offensivsten Battle in *Bigasso Baby* deutlich gemacht hat, das Beste daran ist: „It’s free. No commercials. No commercial interest.“¹⁰

Anmerkungen

- 1 Text des Videos *Real Artist Life – Das wahre Künstlerleben* (2006) von annette hollywood.
- 2 Besonders frühe Arbeiten von EXPORT widmen sich dieser Thematik, darunter: *Identitätstransfer*, *Smart Export* und *Personalitychange – Blue Anchor*.
- 3 Die ~~ne~~ *gallery* wurde anschließend ein Jahr lang zusammen mit Anna Gollwitzer und 50/50 als Projektraum fortgeführt.
- 4 Zitiert nach: annette hollywood, *Kunst*, Portfolio, Berlin 2017, o.P.
- 5 Um die auch für ihre Graffitis bekannte Kreuzberger Cuvry-Brache gibt es bereits seit den 1990er Jahren Streit. Zuletzt sollte der Berliner Internetgroßhändler Zalando in die sich im Bau befindlichen Bürogebäuden einziehen. Dieser hat jedoch im Frühjahr 2018 aufgrund angeblich nicht eingehaltener Vertragsvereinbarungen seinen Rückzug angekündigt.
- 6 Der von 1872 bis 1994 existierende Paragraph 175 des deutschen Strafgesetzbuches stellte sexuelle Interaktionen zwischen Männern unter Strafe. Anders als in der BRD, die bis 1969 noch an der verstärkten Fassung der Nationalsozialisten festhielt, wurden in der DDR bereits seit Ende der 1950er Jahre homosexuelle Handlungen unter Erwachsenen nicht mehr geahndet.
- 7 Eine erwähnenswerte Ausnahme bildet etwa das von dem in Deutschland lebenden Peruaner Julio Mendivil verfasste Buch *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, Bielefeld 2008.
- 8 Theodor W. Adorno, „Leichte Musik“, in: *Musiksoziologie*, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 36. Er bezieht sich hier auf das Vor-sich-Hinpfiffen eines Songs.
- 10 Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham 2011.

ART AS A "BATTLE"-FIELD

On annette hollywood's Life and Work

Ja, das ist das wahre Künstlerleben,
keine Zeit auf der Wolke zu schweben.
Ewiges Streben und Hoffen
zwischen Ernüchterung und besoffen vor Sinn.
Parallele Welten, Geld ist selten.
Weiter ins Ungewisse schweben,
es gelten keine Regeln.
Ja, so ist das wahre Künstlerleben.¹

A Real Artist's Life

In a video work from 2006, annette hollywood sings with an ironic undertone about this "real artist's life," the title of the video and a central focus of her artistic engagement. In various media and formats of presentation, she explores, often with just the right amount of humor, the construction of *artists'* myths, their influence on canonization in art history, media representation, and everyday life in the art world. She parodies stereotypes and clichés. In her musical works in particular, annette hollywood turns with great irony against the notion of artists who dream of big money, diamonds, and women. She sings about *realness* and takes things up with the rapper Jay-Z; appears in a suit and tie, and she likes to wear a lot of bling-bling herself. For annette hollywood, critique of the system is always coupled with an enduring fascination for the cult of stardom and the popular, as is also manifest in the artist's very name. Like VALIE EXPORT, who renamed herself in 1967 after her favorite brand of cigarettes and whose name can only be written in all caps, annette hollywood's name, always written using only lower case letters, seems like a brand. Taking on the name Hollywood allows a transfer of identities in a classical feminist sense,² promising, unlike EXPORT, glamour while also sounding like drag.

In this sense, annette hollywood is an artificial product created by the artist herself. As such, she takes on various personae, standing in solidarity with her fellow artist colleagues and thus intervening in an art history that is coded in a primarily heteronormative way. It is the construct of a woman artist's personality that criticizes social conditions and at the same time can preserve her sense of humor thanks to her immanent irony and parody. In this way, hollywood also always promises deceptively beautiful appearances, the fairy tale of success.

One of the first works that she produced under this name is dedicated to her own appearance. *Mach Dir ein Bild von*

annette hollywood [Have a Look at annette hollywood (2001)] consists of a total of sixteen videos that show various street artists in New York creating portraits of hollywood. Together with the drawings themselves, the videos were shown for the first time at an exhibition with the same title at Halle für Kunst in Lüneburg in 2001. The portraits could hardly be any more different from one another in terms of their execution and conceptions of beauty. They reflect not only the respective viewpoint but also the (adopted) habitus with which they were created, from expressive artistic gestures to carrying out what is clearly a bread-and-butter job, working to make a mere living without any particular aesthetic conception in mind. At the same time, in her work and in the exhibition hollywood breaks the gap between professional artists and amateurs by literally leaving the show to them.

Conversely, she soon after made the show itself a subject. The several-part video installation *annette hollywood starring Regina Zirkowski* (2002) spotlights the artist character from the popular German soap opera *Marienhof*, a TV series that not only due to its fictional basis, but also its broadcast format scarcely finds a place in art history. In *Darf ich vorstellen, die Künstlerin* [Allow me to Present the Artist (2002)], for example, the artist character enters the scene holding the hand of her life partner and is met with enthusiastic applause. In the video, this act is then played back in reverse and begins anew. Zirkowski is literally trapped in the loop of her success. A series of watercolors with the revealing title *Aquarelle werden gern gekauft* [Watercolors Sell Well] takes up individual film stills and a quotation from the conversation between gallerist and artist from the episode itself. The video *Im Studio* [In the Studio (2002)], here presented on an easel, shows Zirkowski at work in the studio. While painting, she undergoes emotional highs and lows and is only able to continue her work with the encouraging words of her partner. hollywood embeds all of this in a sort of *mise-en-abyme*, or in other words: she outs herself here as the one responsible for the editing and the overall staging in the exhibition context.

That this artist persona that literally steps into the image can only be taken with a grain of salt is made especially clear when looking at the video work *Everybody's History* from 2000, based on 8-mm-films from hollywood's childhood. Here the focus shifts from her own, supposedly singular story to the social plane and rejects the notion that artistic talent is something one is born with. "This film is not about me, it's

everybody's history," hollywood sings to a catchy beat, pleading to be freed of the parental or familial view of herself. The linked, conscious departure from a clearly defined social role allows her greater artistic freedom that, besides the purely performative dimension, includes above all active intervention in (art) history.

In her two-part *Hollywood Art History* from 2002, she explores the representation of artists in film in terms of gender difference and their respective embedding in a social and political context. The first part *Artists in Love* is dedicated to the representation of three female artists: Artemisia Gentileschi, Frida Kahlo, and Camille Claudel. In this film, parts from three different feature films are cut together so that the three artists enter into a conversation with one another, and even more, get entangled in a *ménage à trois* dominated by emotional outbursts, jealousy, and fear of being left alone. Even if the new story can obviously be read as *cruising the movies* from a lesbian perspective, this does not distract from the sexist qualities of the original material, which occasionally verges on soft-core pornography, with the artistic ability of the women not placed at the foreground, but their vulnerability, emotionality, and their bodies exposed, often with a flimsy excuse. The subsequent trilogy *Multiple Artist* (2002) on Vincent van Gogh, Rembrandt, and Andy Warhol, in contrast, places three different films shot in different years alongside one another and allows their respective protagonists to engage with one another. This makes clear not only the respective stylization of the misunderstood genius, but how little this all has to do with a *reality* of any kind.

Labeled as *Hollywood Art History*, these film works make a specific approach to history clear. It is in a dual sense hollywood's history, shaped by queer-feminist desire and without any claim to historical verifiability. Precisely through the deconstructive element of cutting, it forms a basis to dream in potentialities, to think about "what would happen if?" What if history had run a different course, what if we could rewrite it? What if a queer-feminist historiography would win out?

Fake It Till You Make It

But a fairy tale would not be a fairy tale if it were real. Beautiful, false appearances would not be what they are if they were actual. annette hollywood thus usually initiated her own solo shows. Thematically speaking, these exhibitions also deal repeatedly with the power differential within the art world and engage with the omnipresent clichés of the participants' habitus. In *no-gallery*, established by the artist in Kreuzberg in Berlin in 2008, for example, she shows different works, produced largely for this production context that all revolve around the relationships of individual agents within the art world to one another.³ In the video *Sorry Curator* (2008), shown there for the first time, hollywood as artist, marked by wearing a gold chain with oversized writing, engages in a hip-hop-like confrontation with a curator also played by her, now wearing a black shirt, sunglasses, and a golden tie.

C: Hey, good to see you.

A: How are you?

C: I'm doing fine, great. Curating the

next Busy Biennale. It will open up next week and what about you?

A: I'm fine, doing a lot of new work...

A: Hey curator, listen, I thought we were friends. But my career never gets your helping hand.

After these words of greeting, this battle plays out in exaggerated form with clichéd conceptions on both sides, both in terms of the behavior and appearance of the artists, the relations of dependency between artists and curators, and the triangle of artistic production, gallery representation, and curatorial attention.

C: You are over 35 and don't take drugs. Not helpful that you think the system sucks.

A: Art is my life, comes from my heart.

C: But in the market plays that the smallest part.

The desire for fame and "great vision" are contrasted with marketing and mere recognition. But that these fronts cannot be so easily played out against one another, as Birgit Eusterschulte has made clear, is visible ultimately in that both roles are played by hollywood in the video;⁴ and on top of that, in an exhibition that she herself curated. The power structure addressed in *Sorry Curator* is also taken up in other works in the exhibition: the installation *Umzingelt* [Surrounded (2008)] forms a symbolic assemblage of artist, art dealer, critic, collector, curator—here also in the form of simple marking with gold spray paint on T-shirts. Anyone, the constellation suggests, could in principle wear one of these T-shirts. The rather slapstick-like painting *Big Artist is Watching You* (2008) with its golden shoes and two dots painted as eyes, is, in contrast, directed at the beholder. It is significantly placed in the corner, a location that is charged in an art historical sense by the work of Joseph Beuys and Robert Morris. The *Artist Name Rings* (since 2007) *No Bock* and *Daemon Hirst*, shown in a glass case, in contrast, establish once again the link to hip hop and its "speak-out" culture. But not all is gold that glitters, as hollywood makes more than clear in the title of the exhibition. With the crossed out negative *no-gallery*, she is not presenting an alternative to the commercial art show, but is rather marking the absence of the market in its entire ambivalence as a condition and a principle.

Similar to the way hollywood engages with the television character Regina Zirkowski, she produces for this display a directly linked constellation of works that reflect on their exhibited character from the very start. That is to say, even if the video works are the focus, they are conceived in terms of context and installation. In this way, hollywood implicitly maintains a largely independent voice vis-à-vis gallerists and curators that could be potentially involved.

In the video work made a few years later *Hit (By Great Art)* (2011), hollywood moved this aspect even more into focus. While a young, hyped male artist is actually able to achieve "a great hit"—quite by accident—he is revealed to be a puppet who was actually commissioned by the female artist. She is

the one feeding a very particular market segment by way of the mediating figure *Hugo Maria First*. The works produced for him are simple in terms of their idea, catchy, sometimes witty, or loaded with sexual connotations or pseudo-political word play like *KommErz*. Here too, the color gold dominates. The entire staging of the opening ritual doesn't leave out any clichés: advice from the gallerist to the newcomer and her classification of the artist's work for the audience in terms of art history (the central term here being suprematism) and a clever marketing strategy (a tote bag with the motif of the black square taken from Malevich becomes *Take Away Art*). The complaint of an interested customer that "art has [somehow] become so commercial," is responded to with works by the artist that were dismissed before as too blatantly political or too critical to sell, thus kept in a separate, private room. The collector, who speaks to him about the conflict with his mother (First: "Business is business, private is private. It's all farce anyway") is not lacking, nor are the two curators who mock the artist behind his back while praising his work to his face. Of course, the perspective of the art critic is also essential, including a comparison to Kippenberger. The first is embodied by Kai Hölzner, who was actually active as a gallerist at time, who speaks in referring to the large-format *Potent Picture* of a reverse Fontana, of "oppressive masculinity" instead of femininity. This all "has something funny about it," as he continues, "almost like Kippenberger." This picture also stands on golden shoes, a golden dildo pushes *potency* to the middle of the image.

From the point of view of the gallerist, the successful picture of the evening is created quite spontaneously before the opening by way of draping her golden blouse over a warped painting (in the words of the gallerist: "Hugo, that's ingenious"). The evening ends with a party with electro-trash music, as was virtually *de rigueur* in the early 2000s ("You are my topseller," also sung by hollywood) and a flirty dance of the artist with Hugo Maria First that the gallerist can't put up with for very long. The scene of jealousy is followed by a cut: now we see annette hollywood in her studio with the magazine *Art Investor* featuring her on the cover. When Hugo enters the scene, hollywood clears things up: "You know, I'm really happy that you do all the work with the rich ladies for me." She just finished First's latest work: *Hit (By Great Art)*. The last lines of the electro song can be heard: "The pale male fairy tale, for sale."

Here, too, the artist thus presents herself as the one pulling the strings, but her *actual* work is only marginally treated: the series of prints *Reality Check* for example, that was considered "too critical" for the artist figure Hugo Maria First, illustrates statistics on the relationship between women and men in the art business. Referring to her own appearance with a mustache and tie, hollywood provides the following explanation: "I'm just shooting my new video, that's why I'm in drag." A performance within a performance that once again confuses the various elements of hollywood's artist existence. Other roles are enacted by figures familiar from the Berlin art world. Sabine Ofenbach, who was head of publishing at the influential journal *Texte zur Kunst* for many years, plays one of the curators. The video itself begins with a pan of a solo show by hollywood in *Out Off Money Space*, which was staged

explicitly for this purpose in Hölzner's gallery at the time at Kottbusser Tor. On the soundtrack, we hear *Artists' Best Friends*, in which the word "top-seller" is also centrally featured. In this way, a complex inter-nesting takes place involving the various actors and hollywood's works, which are utterly inseparable from her signature.

When three years later annette hollywood was actually invited by the Berlin Galerie Futura, a gallery with a decidedly feminist orientation, to hold a solo show, this offered an ideal opportunity to hold a battle with Jay-Z. The American rapper had a year earlier released a music video with the title *Picasso Baby: A Performance Art Film*, which was filmed with the involvement of a top-notch audience primarily in the white cube of New York's Pace Gallery. The climax of the video is an encounter between Jay-Z and Marina Abramović, based on her performance *The Artist is Present* (2010), which had just been shown at PS1 and was the focus of media attention. Just as hip hop with Jay-Z here leaves its own *métier* and enters the art field in an almost story-book-like fashion, in her answer hollywood abandons the art space in favor of hip hop as a culture of urban space. The site of filming: Berlin-Kreuzberg.

With her golden banana-seat bike, she rides from her studio at Kunstquartier Bethanien to Galerie Futura, outfitted with an oversized golden Bigasso ring. She raps against the narcissistic star pretensions of a "you" that has lost all its "street credibility" and opposes it to an art concept that feeds on utopian moments and a sense of solidarity for fellow artists. The climax is reached at the canal next to the Cuvry-Brache, which still existed at the time⁵ directly across from the building of Jay-Z's record label Universal, to a reenactment of the central motif from Abramović's *The Artist Is Present*. hollywood, with gestures imitating hip hop style, encounters her direct counterpart (played by photographer Dorothea Tuch). What was already hinted at in the two previously mentioned works becomes explicit here: the city neighborhood itself plays a central role in this battle, threatened by gentrification (or, in the case of the Cuvry-Brache, already a victim of that process) the spaces featured here serve as indicators of a different model of society, which has now become more and more utopian.

Formally speaking, the video, now *A Hip Hop Performance Art Film*, keeps close to the original. The font and appearance of the exhibition, including the advertising banner, also reflect the original. Like Jay-Z, hollywood uses logo-like, crossed out artist names, now in all caps, while the banner can also be read as a reference to her exhibition at ~~no~~ gallery. But unlike her counterpart, most of the credits for the film go to hollywood herself. An exception here is the mention of the cameraman Armin Dierolf, who was also responsible for light and sound. In this way, the precarious conditions of production are also referenced.

The filmic reenactment is framed in a narrative of hollywood's that serves at the same time as a "making of" for the exhibition. In the latter, *Bigasso Baby* is projected onto a massive exhibition display arranged explicitly for this purpose, on the back of which, in contrast to the usual gallery texts, the song text can be read in golden graffiti writing. The walls reveal a stencil and the sprayed announcement of the exhibition that was placed around the city. In a small format, there is a video

of Jay-Z with a selection of articles from the press about it, including an article about the poor working conditions under Abramović. In this light as well, hollywood's model is like a direct response: here at Galerie Futura, a gallery without much capital of its own but with a clear political agenda, unpaid work is paid respect along with solidarity among artists and the inclusion of the social field.

It is this very context specificity in hollywood's works and her in part direct reaction to current affairs that gives them a fundamental commentary-like aspect. To that extent, she does not undertake a radical shift in roles, from artist to curator, gallerist, etc., but makes it the object of her own performance. "Fake it till you make it."

New Things from the Trickster

The trickster is a figure that can be well combined with hollywood's practice. Like the fool, the trickster is marked by ambiguities and uses his tricks to hold up a mirror to society, often from a moral standpoint. In the case of hollywood, this is especially clear in her direct interaction with the found material. She calls this strategy Performing Found Footage: its use was already mentioned in the two video works *annette hollywood starring Regina Zirkowski* and *Everybody's History*. An additional complex of video works in this context moves a strong queer-feminist perspective into focus and is dedicated to the representation of lesbian characters in the film industry, while her most recent video performs an intervention in a social-political sense.

In the video *Snowworld* (1998), for example, hollywood inscribes herself in the British vampire film *The Hunger* (1983), in which Catherine Deneuve and Susan Sarandon play a lesbian love scene. This takes on political explosiveness since the representation of a lesbian love scene at the time was often only possible under male directors and disguised, for example, by motifs like vampirism. hollywood in contrast steps literally into the space of illusion opened here, like her filmed counterpart knocking on the door of her lover, to finally be let in after various repetitions and visual disruptions. A love scene develops between the three women and concludes with the longed-for kiss with Deneuve.

hollywood worked in a similar way in the prior film *Melting Away* (1997), made just before. In this mash-up of the no less controversial erotic thriller *Basic Instinct* and the films *Mädchen in Uniform*, *The Hunger*, and *Königin Christine* she plays one of the cops. Here as well, after some time of somewhat scanty observation, a kiss takes place and a love scene with those pursued. With the rewriting of the found footage into a Happy End in the lesbian sense and with no male participation, the dream of Hollywood and hollywood both become equally true and remain in the end a great illusion by way of reaching into the box of tricks.

In her most recent film work *Der grenzenlose Schlagerwettbewerb* hollywood deals much more soberly and analytically with the subject of television. In 1968, a year laden with significance, she has East and West German *Schlager* competitions meet in a single TV show. The program is disrupted and critically commented on by a representative of the "Kunsteigener Betrieb Deutscher Schallplatten" ("Art Owned

German Record Business," playing with the East German term for state-owned enterprises, "Volkseigener Betrieb"; "We have decided to make the dual sound of German music audible and visible. We present to you the Schlager competition 1968 without borders! And now over to you on the other side.") She interrupts the host (What do you mean by "German *Schlager* competition?"), protests against sexism and discrimination against women in the West German public television system (the juries consist solely of men, with the exception of the unnamed secretaries) and comments critically on committee assignments. In West Germany, as it turns out, there was a close entanglement between the official *Schlager* competitions and the recording industry, while in East Germany the military was given a say. annette hollywood herself appears as a pop singer in the opening sequence of the West German part of the program with a song that consists of the thirty most used words in German *Schlager*. She interacts at the mixing console as director, and refers to forgotten female *Schlager* singers from the West like Rica Deus, who moved to the GDR in 1961 where she became a star with hits like "O Lago Maggiore." In addition, over the course of the film reference is made to West German censorship and Rex Gildo's song "Wer das verbietet" is interpreted as a statement against Paragraph 175.⁶

But directly contrasting or rather intercutting the two *Schlager* contests, the link between the supposedly apolitical genre, the texts in particular, and the respective political system is made very clear. The most successful West German *Schlager* singers were almost all born abroad (Roberto Blanco, Mireille Mathieu, Heintje, Nana Mouskouri), while the East German Schlager was dedicated to "dance music in a socialist spirit." The place of longing is here replaced with realism: "Sieh die Welt wie sie ist" was one of Edith Haas' big hits in the East. In addition there are clear differences like the fact that the GDR program was broadcast in black and white and hosted by a woman (Margot Ebert) while the West German program was broadcast in color and hosted by a man (Walter Giller).

In brief: the video processes the history of the two Germanies and casts a new light on a music genre that for a long time was ignored by serious musicological or ethnomusicological investigation.⁷ One reason for this is the impact of Adorno's work: his comments on "light music" are also given a key importance in hollywood's video: "The pop song advertises itself," "Pop sounds count on an audience of the immature," until the quotations of the Kunsteigener Betrieb Deutscher Schallplatten are stopped, somewhat crossly. *Der grenzenlose Schlagerwettbewerb* is not (pure) adoration of the stars but a disturbance of the stars' staging by the state with guerilla tactics, which, on the whole, also constructs an utopian moment of a German-German pop song contest in 1968.

Popular Culture vs. the Art World

Schlager, pop songs, or hip hop: as the works mentioned make clear, in her artistic practice annette hollywood does not shy away from transgressing borders between high and popular culture. On the contrary: she constantly looks for a proximity to the popular and the mass media. In this way, hollywood produces an art form that, to some extent, itself refuses the elite realm. An art that is humorous and in part necessarily

anchored in its specific time and aesthetic. And an art that, despite or because of the artist's name, makes blatant use of her own preferences and biographical influences. It is an art that is liberating because it allows us to speak about grievances and, more important still, to laugh.

The latter, and this should also be mentioned in closing, becomes clear in *The Art Song Collection* (2013), with its participatory approach. For this hit parade collected in a jukebox, anette hollywood recorded new versions of 80 pop songs, in each replacing the word "love" with the word "art." From "Art is a Battlefield," "Art Hurts," and "Art Kills," to "Art of the Common People," "Computer Art," and "Everlasting Art," a panorama emerges of in part very emotional statements on art that on the basis of a semantic shift contain a very high comic potential on the one hand and at the same time express much of what the art world so painfully tries to avoid. Visitors can pick a song after inserting 50 cents into the jukebox. The closely linked installation *Art Karaoke* (2005) invites participants to join in singing the rewritten pop songs.

For Adorno, this would perhaps be a final homage to the "ritual of socialization."⁸ Like German *Schlager*, pop songs are also intended to have a wide impact and to be catchy, ultimately the epitome of turning feelings into consumption. Their most common theme: love. It offers the decisive moment for identification and is degraded in the world of pop at the same time to an easily sold formula. But this formula can be appropriated and defamiliarized in every new ways, and in this way the karaoke moment reflects hollywood's own practice. To that extent, hollywood's use of music is not due to a kind of coolness, but on the contrary allows room for dilettantism. As *Art Karaoke* makes most clear, her works are about a constant upheaval against the hierarchies inherent in the art world, its elitism and continuing construction of genius. What anette hollywood offers us can be understood in the best sense as a "queer art of failure," an art, as Judith (now Jack) Halberstam argues, that is able to exist beyond the tyranny of success.⁹ And, in conclusion, to return to hollywood's most aggressive battle until now in *Bigasso Baby*, the best things about it is: "It's free. No commercials. No commercial interest."¹⁰

Translation from German: Brian Currid

Notes

1 Text from the video *Real Artist Life – Das wahre Künstlerleben* (2006) by anette hollywood.

"Yes, that's a real artist's life/No time for your head in the clouds/Endless striving and hoping/Between being sober and drunk with significance/Parallel worlds/Money is scarce/Forging onward into the unknown/No rules apply/That's the real artist's life."

2 Early works by EXPORT in particular deal with this set of issues, including *Identitätstransfer*, *Smart Export*, and *Personalitychange – Blue Anchor*.

3 ~~no-gallery~~ was then continued as a project space for a year together with Anna Gollwitzer and 50/50.

4 Quoted in: anette hollywood, *Kunst* (2017).

5 Kreuzberg's Cuvry-Brache, which was also well known for its graffiti, was a center of conflict since the 1990s. Ultimately, Zalando planned to move into the complex of office buildings being erected there. But in the spring of 2018, the major Berlin Internet retailer announced that it was pulling out of the project due to purported failure of the builders to keep promises made in the contract.

6 Paragraph 175 of German law, which existed from 1872 to 1994, made sexual interactions between men a crime. Unlike West Germany, which retained the restrictive version of the law from the Nazi period, in the GDR homosexual acts between men were no longer prosecuted as of the late 1950s.

7 An exception worth mention is the book *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2008), written by German-based Peruvian ethnomusicologist Julio Mendivil.

8 Theodor W. Adorno, "Leichte Musik," *Musiksoziologie* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968), 36. He is referring to the way songs are whistled in a by-the-way fashion.

9 Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham: Duke University Press, 2011).

10 Quote from *Bigasso Baby*.