

Renate Bertlmann

RENATE BERTLMANN

Works
1969–2016

Ein subversives Politprogramm

Herausgegeben von | Edited by
Gabriele Schor | Jessica Morgan

Mit Beiträgen von | With contributions by
Berthold Ecker | Jessica Morgan | Gabriele Schor
Abigail Solomon-Godeau | Katharina Sykora

sammlung
VERBUND
DINUBEN

PRESTEL
Munich · London · New York



für | for Reinhold



Zärtliche Berührungen | Tender Touches 1976

Farbfotografie | Color photograph

26,5 x 34,2 cm

Unikat | Unicum

Privatsammlung, Wien | Private Collection, Vienna

Inhalt | Contents

Gabriele Schor	AMO ERGO SUM. Vorbemerkung zum Werk von Renate Bertlmann AMO ERGO SUM. Introductory Remarks on the Works of Renate Bertlmann	9
----------------	---	---

Interview / Essays

Gabriele Schor	Obsession, Protest, Spiritualität. Interview mit Renate Bertlmann Obsession, Protest, Spirituality. Interview with Renate Bertlmann	13
Jessica Morgan	Nach Freud: Nur Mit-Glieder After Freud: Members Only	43
Katharina Sykora	Gelächter in Utopia. Die Vexierkunst Renate Bertlmanns Laughter in Utopia. The Janus Faces of Renate Bertlmann's Art	69
Berthold Ecker	Die subversive Braut. Kultur- und kunstgeschichtliche Aspekte The Subversive Bride. A Cultural- and Art-Historical Overview	125
Abigail Solomon-Godeau	Das Lachen vor dem Gesetz. Renate Bertlmanns Phallus-Theater Laughing at the Law: Renate Bertlmann's Theater of the Phallus	179

Appendix

Theresa Dann	Biografie Biography	219
Daniela Hahn	Chronologie der Performances Chronology of Performances	230
	Chronologie der Inszenierten Fotografie Chronology of Staged Photographs	246
	Filmografie Filmography	276
Theresa Dann	Ausstellungen Exhibitions	281
	Bibliografie Bibliography	288
	Dank und Bildnachweis Acknowledgement and Photo Credits	303



AMO ERGO SUM

Vorbemerkung zum Werk von Renate Bertlmann Introductory Remarks on the Works of Renate Bertlmann

Renate Bertlmann hat sich einem rebellischen Geist verschrieben. Nahezu obsessiv verweist ihre Kunst auf unsere Körper, dringt zu deren intimen Zonen vor und gibt ihnen eine Stimme. Sexualität, Berührung und Verdrängtes hebt sie hervor und macht diese zur Bühne ihres künstlerischen Agierens. Nach Sigmund Freud ist die Befriedigung hemmungslosen Triebanspruches mit dem Realitätsprinzip einer zivilisierten Gesellschaft letztlich unvereinbar, aus diesem Spannungsverhältnis nährt sich Bertlmanns Kunst. Es gelingt ihr, das Lustprinzip aus allen Poren herauszulocken und damit dem Realitätsprinzip die Stirn zu bieten. Es geht in ihrer Kunst um nichts Geringeres als um die Erschaffung eines *kósmos* (altgriech. Weltordnung), nämlich des *kósmos* AMO ERGO SUM (Ich liebe, also bin ich), den sie seit rund 50 Jahren in den Bereichen *Pornografie*, *Ironie* und *Utopie* entfaltet.

Als Zurückweisung gegen Descartes' Logozentrismus konzipiert, kritisieren die trilogischen Bereiche frauenverachtende Praktiken, wehren sich gegen kirchliche Körperfeindlichkeit, zeigen den ‚Krieg der Geschlechter auf und konfrontieren uns mit Ungewissem, Versagung und Sterben. Entsprechend der in Frankreich Ende der 1960er-Jahre aufkommenden poststrukturalistischen Auffassung, dass Sprache die Realität nicht nur abbildet, sondern diese auch herstellt, will Bertlmanns Kunst das Patriarchat nicht nur bloßstellen, sondern vielmehr ein Potenzial anbieten, das destruktive Strukturen überwindet. Zahlreiche *Phallus*-Objekte (S. 19, 39, 183), *Protest*-Objekte (S. 12, 203), Häute der *Streicheleinheiten* (S. 31), Performances wie *Die schwangere Braut im Rollstuhl* (S. 126–127), Rollenspiele wie *Renée ou René* (S. 58–59) und vieles mehr zeugen von diesem umwälzenden Potenzial. Indem Bertlmann patriarchale Unterdrückung durch das Symbol des Phallus artikuliert, nimmt sie eine singuläre Position in der österreichischen Kunst ein. Die Künstlerin will aber dem Sowohl-als-auch Geltung verschaffen, das heißt Gegensätze werden nicht nivelliert, sondern in Beziehung zueinander gesetzt wie Erotik und Askese, Weibliches und Männliches, Weiches und Hartes, Anziehung und Abstoßung. AMO ERGO SUM strebt die Vereinigung von Körper, Seele und Geist an.

Bertlmanns mannigfaltiges Werk umfasst Zeichnungen, Inszenierte Fotografien, Latex- und Plexiglas-Objekte, Installationen, Performances, Filme und Fotofilme. Performances wurden sowohl vor Publikum

Renate Bertlmann has dedicated herself to the spirit of rebellion. Almost obsessively, her art refers back to bodies, honing in on their intimate zones and giving them a voice. Emphasizing sexuality, tactility and the repressed, she makes these the stage on which she performs her artistic actions. Sigmund Freud famously suggested that the unhindered satisfaction of instinctual drives is ultimately incompatible with the reality principle of a civilized society—and Bertlmann's art feeds off this tension. The pleasure principle oozes from every pore of her work, in frank defiance of the reality principle. What is at stake in Bertlmann's art is nothing less than the creation of a *kósmos* (the Ancient Greek term for “world order”): AMO ERGO SUM (I love, therefore I am) is the *kósmos* that Bertlmann has been exploring for the last fifty years, using the categories of *Pornography*, *Irony* and *Utopia*.

Conceived as a repudiation of Descartes' logocentrism, Bertlmann's threefold categorization critiques misogynist practices, rejects the Church's body-hatred, reveals the “battle of the sexes,” and confronts us with uncertainty, denial, and death. Her work bears comparison to the poststructuralist notion, emerging in France at the end of the 1960s, that language is not merely a representation of reality, but also its creator. Thus, Bertlmann's art looks not only to expose patriarchy for what it is, but also to provide a potential force which can help to overcome its destructive structures and mechanisms. Testimony to this revolutionary potential can be found in Bertlmann's many *Phallus*-objects (pp. 19, 39, 183) and *Protest*-objects (pp. 12, 203), in the skins of her *Streicheleinheiten* [Caresses] (p. 31), in performances like *Die schwangere Braut im Rollstuhl* [The Pregnant Bride in the Wheelchair] (pp. 126–127), in role play sequences like *Renée ou René* (pp. 58–59), and much else besides. Her articulation of patriarchal oppression by means of the phallic symbol gives her a unique role in Austrian art. But Bertlmann asserts a principle of *X-as-well-as-Y*; in other words, her work does not steamroll oppositions. Instead, these oppositions are brought into productive relations, as with her counterpointing eroticism and asceticism, male and female, soft and hard, attraction and repulsion. AMO ERGO SUM seeks to unify body, mind and soul.

Bertlmann's highly diverse oeuvre includes drawings, staged photographs, latex and plexiglass objects, installations, performances, films and photo-films. Performances were created both before an audience and alone in the studio. The social upheaval of the 1970s gave Bertlmann the strength and liberty to express herself spontaneously, without having to repeat a single scene in her staged photography, as in *Zärtliche Pantomime* [Tender Pantomimes] (p. 16–17). In the course of that decade, Bertlmann became active

Zärtlicher Tanz | Tender Dance 1976

S/W-Fotografie | B/W-Photograph

18 x 12 cm

Unikat | Unicum

SAMMLUNG VERBUND, Wien | The SAMMLUNG VERBUND, Vienna

wie auch allein im Atelier inszeniert. Die gesellschaftlichen Umbrüche der 1970er-Jahre gaben Bertlmann Kraft und Freiheit, sich spontan auszudrücken, ohne eine einzige Szene ihrer Inszenierten Fotografien wiederholen zu müssen, wie etwa bei *Zärtliche Pantomime* (S. 16–17). In diesem Jahrzehnt engagiert sich Bertlmann in Frauengruppen und nimmt 1975, im Internationalen Jahr der Frau, an der von VALIE EXPORT kuratierten Ausstellung *MAGNA. Feminismus und Kreativität* teil. 1977 folgt die erste öffentliche Performance *Deflorazione in 14 Stazioni* im Museum Comunale d'Arte Moderna in Bologna, 1978 performt Bertlmann *Die schwangere Braut mit dem Klingelbeutel* in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, 1979 *Let's Dance Together* in der Stichting de Appel in Amsterdam und ein Jahr darauf *Sling Shot Action* im Franklin Furnace in New York. Ab den 1980er-Jahren entstehen arbeitsaufwendige, großformatige Latex-Objekte wie etwa *14-Linge* (S. 193). In dieser Zeit entdeckt Bertlmann das Phänomen Kitsch als ihre subversive Handschrift sowie als Stachel gegen eine hierarchische Weltordnung. Die Künstlerin arbeitet seit fünf Jahrzehnten unermüdlich und es ist mir ein Vergnügen zu sehen, wie sie über ihre Kunst herzhaft lacht. Dieser ironische Zugang zu ihrer Kunstproduktion veranschaulicht, wie sehr es Renate Bertlmann gelungen ist, das einzulösen, was der bedeutende Kulturwissenschaftler Peter Gorsen formuliert hat: nämlich die Eroberung des Frauenwitzes als eigenständiges Terrain.

In Österreich tat man sich mit der subversiven Kunst von Renate Bertlmann schwer. Bisher hatte die Künstlerin keine Personale in einem österreichischen Museum. Völlig zu Unrecht wird ihre Kunst unterschätzt und missverstanden. Die SAMMLUNG VERBUND in Wien beabsichtigt, mit der Ausrichtung der retrospektiven Personale sowie dem ersten Buch in deutscher und englischer Sprache die Kunstgeschichte zurechtzurücken. Seit 2007 beschäftigt sich die SAMMLUNG VERBUND mit dem Werk von Renate Bertlmann. Diese konnte 2010 erstmalig im Rahmen unserer Ausstellungstour der *Feministischen Avantgarde der 1970er-Jahre* in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom gezeigt werden. Es freut mich, dass Bertlmanns Arbeiten damit gebührend in einem internationalen Kontext mit Künstlerinnen wie Eleanor Antin, Birgit Jürgenssen, Ketty La Rocca, Ana Mendieta, Martha Rosler, Cindy Sherman, Hannah Wilke, Martha Wilson und Nil Yalter zu sehen waren. Jessica Morgan, ehemals Kuratorin der Tate Modern in London, heute Direktorin der Dia Art Foundation in New York, ist seit Jahren im Advisory Board der SAMMLUNG VERBUND. Dabei lernte sie die Kunst von Renate Bertlmann schätzen und zeigte diese in den von ihr kuratierten Ausstellungen *Gwangju Biennale* (2014) in Südkorea sowie *The World Goes Pop* (2015) in der Tate Modern in London. Im Sommer 2013 konnte ich Renate Bertlmann anlässlich unserer Ausstellung der *Feministischen Avantgarde der 1970er-Jahre* im Círculo de Bellas Artes in Madrid mit dem Galeristen Richard Saltoun bekannt machen, wodurch sich erstmals eine Zusammenarbeit mit einer Londoner Galerie ergeben hat. Kurz vor unserer Ausstellungseröffnung in der Vertikalen Galerie bekundete mit Silvia Steinek erstmals eine Wiener Galerie Interesse am Werk von Renate Bertlmann. Es freut mich, dass die SAMMLUNG VERBUND hier wegweisend wirken konnte.

Diese erste umfassende Monografie zum Werk von Renate Bertlmann vereint Essays von international renommierten Autor_innen. Jessica Morgan, Mitherausgeberin des Buches, interpretiert Bertlmanns

in a number of women's political groups. In 1975, International Women's Year, she participated in the exhibition *MAGNA. Feminismus und Kreativität* [MAGNA: Feminism and Creativity], curated by VALIE EXPORT. The year 1977 saw her first public performance, *Deflorazione in 14 Stazioni*, at the Museum Comunale d'Arte Moderna in Bologna. In 1978, she performed *Die schwangere Braut mit dem Klingelbeutel* [The Pregnant Bride with the Collection Bag] at the Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, then in 1979 *Let's Dance Together* at Stichting de Appel in Amsterdam, and a year later *Sling Shot Action* at Franklin Furnace in New York. Beginning in the 1980s, she began to create large-scale and highly labor-intensive latex objects such as *14-Linge* [14-Lets] (p. 193). During this period, Bertlmann also became interested in the phenomena of kitsch, which was to become one of her characteristic modes of expression, a form of provocation against the hierarchy of elite and mass culture. Bertlmann has worked tirelessly for five decades, and it gave me great pleasure to see how her own work still made her laugh out loud. This ironic approach to her own production highlights how successfully she has managed to achieve what Peter Gorsen, the Austrian cultural historian, acknowledged: the conquest of female humor as an autonomous territory.

The Austrian art establishment has found it very difficult to come to terms with Renate Bertlmann's subversive art. To this day, she has never had a solo exhibition in an Austrian museum. Her art has been quite underestimated, as well as misunderstood. With a retrospective solo exhibition and a first monograph in German and English, the SAMMLUNG VERBUND, Vienna, intends to set the art-historical record straight. The SAMMLUNG VERBUND has been engaged with Bertlmann's work since 2007. In 2010, we were able to show some of her work for the first time, at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, as part of our touring exhibition *Feminist Avant-Garde of the 1970s*. I was delighted to see Bertlmann's work there, fittingly displayed among other international artists like Eleanor Antin, Birgit Jürgenssen, Ketty La Rocca, Ana Mendieta, Martha Rosler, Cindy Sherman, Hannah Wilke, Martha Wilson, and Nil Yalter. Jessica Morgan, formerly a curator at the Tate Modern in London and now Director of the Dia Art Foundation in New York, has for many years been a member of the Advisory Board of the SAMMLUNG VERBUND. It was here that she came to know and admire Renate Bertlmann's work. She went on to include Bertlmann in two of her important recent exhibitions, the *Gwangju Biennale* in South Korea (2014) and *The World Goes Pop* (2015) at the Tate Modern in London. In the summer of 2013, when the *Feminist Avant-Garde of the 1970s* exhibition was shown at the Círculo de Bellas Artes in Madrid, I was happy to introduce Bertlmann to gallerist Richard Saltoun, a meeting which has since led to her first collaboration with a gallery in London. Shortly before the opening of our exhibition at the Vertical Gallery at VERBUND headquarters in Vienna, Silvia Steinek's gallery became the first Viennese gallery to show interest in Bertlmann's work. I am very pleased that the SAMMLUNG VERBUND was in this way able to point the path for others to follow.

This first comprehensive monograph about the work of Renate Bertlmann brings together a series of essays from internationally renowned authors. In her contribution, Jessica Morgan, the book's co-editor, interprets Bertlmann's "phallus" works against the

Phallus-Arbeiten als Entlarvung des patriarchalen Machtanspruches vor dem Hintergrund Freud'scher und Lacan'scher Psychoanalyse. Katharina Sykora (Professorin an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig) widmet sich den vielschichtigen Thematiken Sehnsucht, Tod, Berührung und den trennenden und verbindenden Eigenschaften der Haut. Berthold Ecker (Direktor des MUSA Museum Startgalerie Artothek, Wien) gibt einen Einblick in wiederkehrende kultur- und kunstgeschichtliche Aspekte des Brautmotivs. Abigail Solomon-Godeau (Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin, Paris) verortet Bertlmanns Werk im Kontext des internationalen Feminismus und analysiert die subversive Macht weiblichen Spotts und Gelächters. Schließlich erörtere ich in einem umfassenden Interview mit der Künstlerin die Zusammenhänge von Performance und Inszenierter Fotografie, das Phänomen Kitsch als „Fantasiedichte“ sowie Bertlmanns Protest- und Obsessionspotenzial. Das vorliegende Buch wird durch eine ausführliche Biografie, eine bebilderte Chronologie aller Performances, Inszenierten Fotografien, Filme und Fotofilme erweitert.

Ganz herzlich danke ich Renate Bertlmann für viele aufschlussreiche Gespräche über ihre Kunst und ihr Leben. Unermüdlich verschaffte sie mir über all die Jahre Zugang zu ihrem Werk, wodurch ich in den Genuss kam, teilweise noch nie ausgestellte Arbeiten zu sehen und mich in ihren *kósmos* zu vertiefen. Weiters möchte ich Reinhold Bertlmann danken, der unser Projekt besonders in den letzten Monaten liebevoll begleitete.

Meinem Team der SAMMLUNG VERBUND, Theresa Dann und Daniela Hahn, möchte ich für ihr professionelles Engagement und ihren täglich gut gelaunten, enthusiastischen Einsatz für die vorliegende Publikation außerordentlich danken. Es ist jeden Tag ein Vergnügen mit ihnen zusammenzuarbeiten. Danken möchte ich auch Katharina Haderer, Programmleiterin des Prestel Verlages, sowie Constanze Holler, Projektleiterin des Prestel Verlages. Speziell danke ich Grafikerin Maria-Anna Friedl für ihre einfühlsame Gestaltung des Buches, Christian Schindler und Manfred Kostal von Pixelstorm für die exzellente Bildbearbeitung, Christa Hanten und Georg Hauptfeld für das sorgfältige deutsche Lektorat sowie Minette Lee Mangahas für das umsichtige englische Lektorat, Natascha Burger und Gottfried Ecker für zusätzliche Durchsicht. Für die stimmigen Übersetzungen danke ich Brían Hanrahan, Stefan Siemsen und Michael Strand. Meinem Sohn Adrian danke ich für seine Geduld.

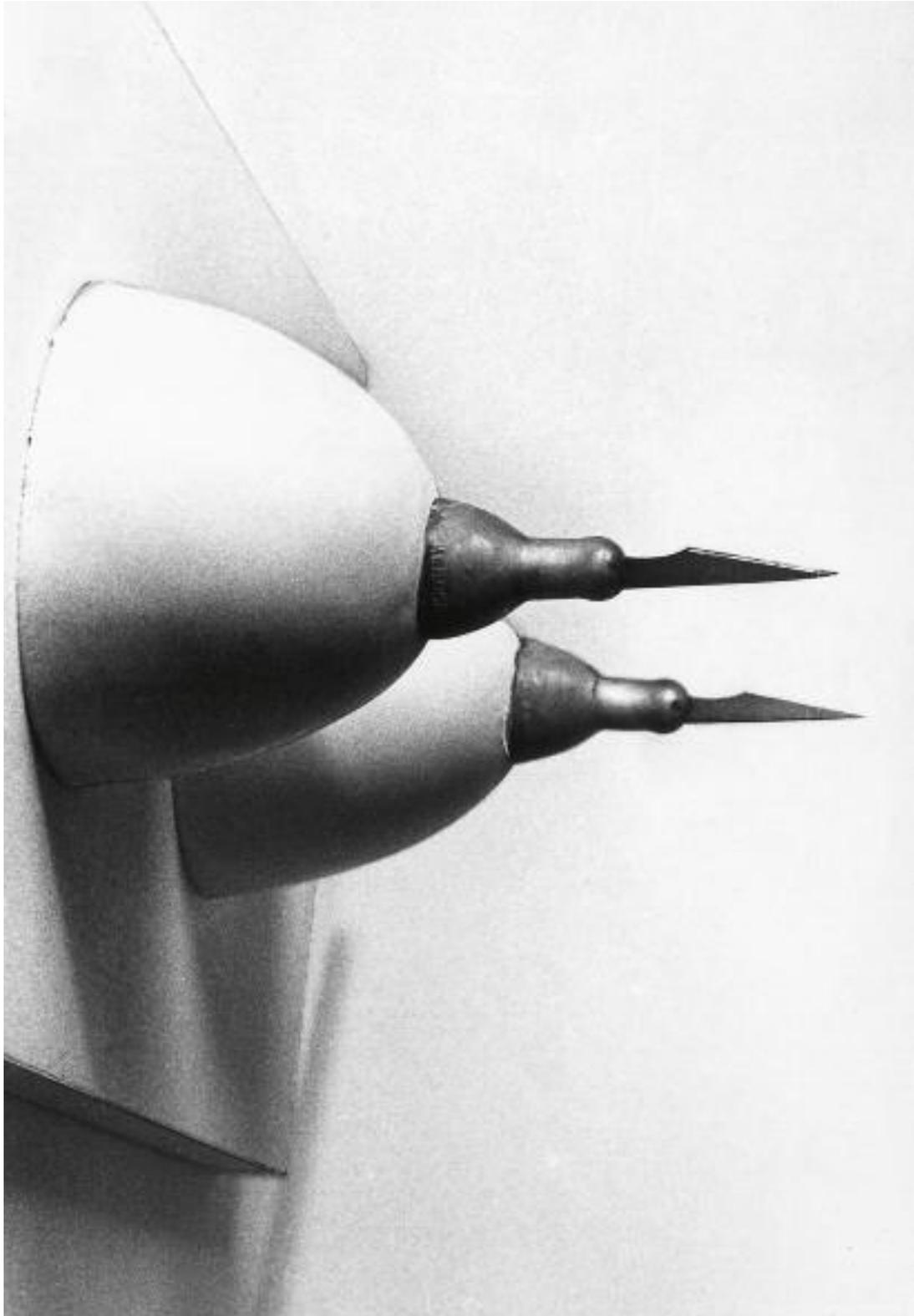
Schließlich möchte ich Elfriede Hibler, Winnie Matzenauer, Beate McGinn, Leopold Rohrer, Waltraud Nussbaumer, Katharina Lemmel-Seedorf, Hermine Kastner, Andrea Roher, Hermine Pachovsky, Brigitte Schwendt, Astrid Reis-Piracher und Karin Linhart vom VERBUND für ihre tägliche Unterstützung herzlich danken. Last but not least, danke ich ganz besonders Wolfgang Anzengruber, Vorstandsvorsitzender der VERBUND AG, sowie seinen Vorstandskollegen Johann Sereinig, Günther Rabensteiner und Peter Kollmann, ohne deren Verständnis für die Kunst unsere Maxime, nämlich das Vertiefen spezifischer Sammlungsschwerpunkte sowie die Herausgabe wissenschaftlicher Publikationen, nicht realisiert werden könnte.

backdrop of Freudian and Lacanian psychoanalysis, reading them as unmaskings of the patriarchy's claims to power. Katharina Sykora (Professor at Braunschweig University of Art) investigates Bertlmann's themes of longing, death and touch, focusing on the centrality of skin, which has the capacity both to separate and to connect. Berthold Ecker (the director of MUSA, Vienna) presents an overview of the long history of the bride motif in both cultural history and art history. Abigail Solomon-Godeau (art historian and critic based in Paris) locates Bertlmann's work in the context of international feminism, analyzing the way Bertlmann, among other contemporary artists have harnessed the subversive powers of female mockery (and laughter). Finally, my wide-ranging interview with the artist explores topics including the connections between performance and staged photography, kitsch as a phenomenon—with its “density of imagination,” as well as Bertlmann's capacity for protest and obsession. The book also contains an extensive biographical overview and illustrated chronologies of all performances, staged photography, films, and photo-films.

I would like to express my great gratitude to Renate Bertlmann for our many informative conversations about her art and her life. Over many years, she has unhesitatingly made her work available, providing me with the great pleasure of experiencing works directly, (sometimes work never exhibited), and allowing me to immerse myself in the *kósmos* she has created. I would also like to thank Reinhold Bertlmann, who has been marvelously supportive of our project, particularly in the last crucial months.

I owe particular thanks to the wonderful team at the SAMMLUNG VERBUND: Theresa Dann and Daniela Hahn, for their professionalism and their consistently good-spirited and enthusiastic engagement on this book. Every day of our work together has been a pleasure. My thanks also to Katharina Haderer, program director at Prestel Verlag, as well as Constanze Holler. I am also particularly grateful to the graphic designer Maria-Anna Friedl for her sensitive book design, Christian Schindler and Manfred Kostal of Pixelstorm for their excellent image processing, Christa Hanten and Georg Hauptfeld for carefully proofreading the German text, Minette Lee Mangahas for doing the same with the English text, and Natascha Burger and Gottfried Ecker for additional review. For their fine translations, my thanks to Brían Hanrahan, Stefan Siemsen and Michael Strand. I would like to thank my son Adrian for his patience.

Finally, I would like to express sincere gratitude to Elfriede Hibler, Winnie Matzenauer, Beate McGinn, Leopold Rohrer, Waltraud Nussbaumer, Katharina Lemmel-Seedorf, Hermine Kastner, Andrea Roher, Hermine Pachovsky, Brigitte Schwendt, Astrid Reis-Piracher and Karin Linhart of the VERBUND, for their support on a day-to-day basis. Last but not least, special thanks are due to Wolfgang Anzengruber, CEO and Chairman of the Executive Board of VERBUND AG, as well as his fellow Board members Johann Sereinig, Günther Rabensteiner, and Peter Kollmann. Without their fundamental understanding of art, we would never have been able to realize the aims of our activity: the deepening of specific emphases in the collection and the publication of scholarly work.



Messerbrüste | Knifebreasts 1975

Gips, Schnuller, Skalpellmesser, Plexiglasbedeckung | Gypsum, dummy, scalpel knife, perspex cover

24 x 41 x 19 cm

Sammlung Andretsch, Düsseldorf | The Andretsch Collection, Dusseldorf

Obsession, Protest, Spiritualität.

Interview von Gabriele Schor mit Renate Bertlmann

Obsession, Protest, Spirituality.

An Interview with Renate Bertlmann by Gabriele Schor

*„Die Frau spricht niemals gleich.
Das, was sie von sich gibt, ist fließend, fluktuierend.
Flunkern.
Man kann ihr nicht zuhören, ohne daß dabei die Sinne,
der eigentliche Sinn, der Sinn des Eigentlichen, schwinden.
Daher die Widerstände gegen diese Stimme,
die das ‚Subjekt‘ entgrenzt.
Daß es also in seinen Kategorien gerinnen,
gefrieren wird, bis sie in ihren Strömen paralysiert ist.
„Et voilà, meine Herren, darum sind ihre Töchter stumm.“*

Luce Irigaray, 1968

*Woman never speaks the same way.
What she emits is flowing, fluctuating.
Blurring.
And she is not listened to, unless proper meaning
(meaning of the proper) is lost.
Whence the resistances to that voice that overflows the “subject.”
Which the “subject” then congeals,
freezes, in its categories until it paralyzes the voice in its flow.
“And there you have it, Gentlemen, that is why your daughters are
dumb.”*

Luce Irigaray, 1968

Gabriele Schor (GS): 1964 hast du an der Akademie der bildenden Künste in Wien Malerei zu studieren begonnen. Da warst du 19 Jahre jung. Welche Studienatmosphäre hast du vorgefunden? Worauf legten die Professor_innen Wert? Was wurde gefördert bzw. vernachlässigt?

Renate Bertlmann (RB): Ich war vor meinem Studium an der Akademie ein Jahr in England als Au-pair. Das war für mich das schönste Jahr meines Lebens bis zu dieser Zeit, weil ich mich so frei gefühlt habe. Von Oxford aus bereitete ich mich auf die Aufnahmeprüfung vor und habe sie gleich bestanden. Als ich in Wien in die Malereiklasse kam, war das für mich ein großer Schock. Die ganze Atmosphäre im Haus war unheimlich düster. Es gab auch keine Studentinnen, bis auf zwei in meiner Klasse, und Professorin überhaupt nur eine. Sie war nicht zufällig für die Lehramtskandidatinnen zuständig und wurde nicht als Künstlerin angesehen. Während die übrigen Professoren ihre wunderbaren Ateliers in den oberen Stockwerken hatten, wurde sie mit ihren Klassen in den Keller verbannt. Das war ein großer Unterschied, den wir natürlich bemerkten. Ich habe mich doppelt und dreifach bei meinem Malprofessor verloren gefühlt.

Gabriele Schor (GS): In 1964, you began studying at the Academy of Fine Arts Vienna. You were just nineteen years old. What sort of atmosphere did you find there? What sort of things did the professors particularly value? What was encouraged and what was neglected?

Renate Bertlmann (RB): Before I went to study at the Academy, I spent a year in England as an au pair. At the time, it was the best year of my life so far because I felt so free. While I was at Oxford, I prepared for the entrance exam, and I passed it at the first attempt. Then, when I started my painting course in Vienna, it was a huge shock. The whole atmosphere in the building was incredibly bleak. There were also hardly any female students—there were two in my class and that was it. There was one single female professor, and it was no coincidence that she was in charge of the students who wanted to become teachers. No one regarded her as an artist. All the other professors had wonderful studios on the upper floors of the building, but she had to work and give classes in the basement. A big difference, which of course we noticed. With my painting professor, I felt completely and utterly lost.

GS: Warum?

RB: Weil er an mir als Studentin nicht interessiert war. Und mir wurde auch bald klar, dass ich keine Malerin war, sondern große Affinität zum Zeichnen und für das Dreidimensionale hatte. Ich wollte Objekte schaffen.

GS: Wie konntest du deine Neigung zu Materialien an der Akademie ausleben?

RB: Ich war eine der Ersten, die im Keller, wo der Leinwandgrundierer arbeitete, die Leinwand selbst grundierte und sie auf den Keilrahmen spannte. Ich habe darauf bestanden, dass er mir zeigt, wie man das macht. Dann wechselte ich die Meisterklasse und lernte die mittelalterlichen Mischtechniken kennen, eine Kombination aus Eitempera und Öllasuren. Und ich habe ein dreijähriges Studium in der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung unter anderem deshalb absolviert, weil es dort eine fantastische Tischlerwerkstätte und ein Fotolabor gab. Handwerklich tiptopp ausgestattet, war das genau das Richtige für mich.

GS: 1970 hast du eine Lehrtätigkeit als Assistentin an der Akademie der bildenden Künste begonnen. Du warst damit materiell unabhängig und konntest ein eigenes Atelier beziehen. Was bedeutete dieser Schritt für dich?

RB: Das große Glück war – mein Weg ist mit einigen Glücksmomenten gepflastert –, dass mir der Leiter der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, Professor Helmut Kortan, einen Lehrauftrag angeboten hat. Ich war für die künstlerische Ausbildung der Restaurator_innen zuständig. Plötzlich hatte ich ökonomische Sicherheit, was lebensnotwendig für mich war. Ich konnte Materialien zum Arbeiten kaufen und ein Atelier mieten, das war paradiesisch. Und ich konnte mich langsam auch nach außen wenden, mich der feministischen Bewegung öffnen, die auch in Wien überall spürbar war. Und ich habe mich mit der aktuellen feministischen Kunsttheorie beschäftigt.

GS: 1972 hat dir eine Studentin der Kunstgeschichte Linda Nochlins Essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* zum Lesen gegeben. In ihrem bahnbrechenden Text zeichnet Nochlin nach, dass Frauen die künstlerische Ausbildung mit wenigen Ausnahmen verwehrt blieb, und sie erklärt die institutionellen Praktiken, die zum Ausschluss von Frauen aus der Kunst geführt haben. War dieser Text für dich eine Art Initialzündung in Sachen feministischer Aufklärung?

RB: Ja, weil ich plötzlich erkannte, warum ich so viel Angst hatte, wenig Selbstbewusstsein und mich als Künstlerin nicht wirklich definieren konnte. Es herrschte ein Rollenverständnis, das die Frau auf die Funktion der Mutter und dienenden Ehefrau festlegte. Zu Hause wurde mir das nicht so vorgelebt, meine Mutter war relativ offen, weil sie auch Künstlerin war. Sie hatte Metallkunst und Mode an der Akademie für angewandte Kunst studiert, musste aber aus familiären Gründen ihr Studium abbrechen. Sie war sehr angstbesetzt und hat mich mit ihren Existenzängsten ‚gefüttert‘. Die Frauenbewegung, in die ich mich stürzte, half mir sehr, mich davon zu distanzieren.

GS: Why?

RB: Because he had no interest in me as a student. I also quickly became aware that I wasn't a painter. Instead, I felt a great affinity for drawing and for three-dimensional objects and spaces. I wanted to make objects.

GS: In the Academy, how were you able to give expression to your affinity for various materials?

RB: I was one of the first people at the Academy to prime my own canvases and stretch them onto the frame, down in the cellar where the person who primed the canvases worked. I insisted that he showed me how it was done. Then I changed my master class and learned medieval paint-mixing techniques, a combination of egg tempera and varnishes. I did a three year course in the master class for preservation and restoration because it had amongst others an amazing carpentry workshop and photo laboratory. It was really well-equipped for craft working, and that was exactly what I needed.

GS: Then in 1970 you started teaching as an assistant at the Academy of Fine Arts. That gave you financial independence and meant you could move into your own studio. In what way was this a significant step for you?

RB: The big stroke of luck—and the whole course of my life is paved with lucky moments—was that I was offered a teaching post by Professor Helmut Kortan, who was the head of the master class for preservation and restoration. I was put in charge of art education for the restoration students. Suddenly I had some financial security, which was absolutely vital for me. I could buy materials for my work and rent a studio. It was like paradise! And gradually I could look to the outside, open myself to the feminist movement, which was really taking off in Vienna too. I also began to study the latest feminist theories of art.

GS: In 1972, an art history student gave you Linda Nochlin's essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* In this groundbreaking text, Nochlin traces how, with very few exceptions, women were historically denied access to artistic education. And she explains how institutional practices worked to exclude women from art. Was this text a kind of trigger for you in terms of developing a feminist consciousness?

RB: Yes, because I suddenly recognized why I was so scared, why I had so little self-confidence and couldn't really define myself as an artist. There was a dominant understanding of social roles that defined women as mothers and subordinate wives. That wasn't really the model I had had at home: my mother was quite open, since she had been an artist herself. She had studied metallurgy and fashion at the University of Applied Arts, but had to abandon her studies for family reasons. She was a very anxious person and "fed" me with existential fears. The women's movement, into which I threw myself, helped me a lot in getting beyond that.

GS: Before we talk about your activity in the feminist movement, can you say something about the books you were reading?

RB: Virginia Woolf's book *A Room of One's Own* was very important for me. In my own life, I had discovered very directly that a woman

GS: Bevor wir über dein feministisches Engagement sprechen, welche Literatur hast du noch gelesen?

RB: Virginia Woolfs Buch *A Room of One's Own* [Ein Zimmer für sich allein] war sehr wichtig für mich. Ich habe hautnah erlebt, dass eine Künstlerin einen Raum für sich selbst braucht, in dem sie arbeiten kann, und dass sie auch den notwendigen finanziellen Rückhalt hat. Woolf hat das in ihrem Buch scharf analysiert, das war für mich ein Aha-Erlebnis.

GS: Welche Zeitschriften, welche Bücher hast du noch gelesen?

RB: Ich besitze eine umfangreiche feministische Bibliothek. Bei der *Aktion Unabhängiger Frauen (AUF)* habe ich selbst mitgearbeitet und daher auch die Zeitschrift genau gelesen. Und natürlich die *EMMA*, die im Jänner 1977 von Alice Schwarzer gegründet wurde und provokativ feministische Thesen vertreten hat. Wichtig war Simone de Beauvoir, die haben wir damals alle verschlungen. *Le Deuxième Sexe* 1949 [Das andere Geschlecht] war eine Art Bibel. Beauvoir hat die Grundlage für die feministische Frauenbewegung geliefert und die Unterdrückungsmechanismen des Patriarchats analysiert. Sie konnte das formulieren, was wir alle gespürt und erfahren haben. Für uns Frauen war auch Luce Irigaray's *Ce sexe qui n'en est pas un* 1977 [Das Geschlecht, das nicht eins ist] ganz wichtig, weil ‚weibliche‘ Ästhetik ein viel diskutiertes Thema war. Sie hat primär für eine weibliche ‚Gegensprache‘ plädiert, weil Männer eine Terminologie verwenden, die Frauen nicht entspricht. Das Geschlecht spiegelt sich in der Sprache. Irigaray wollte eine neue Art der Beziehung zwischen Mann und Frau, in der der Mann nicht mehr dominiert. Das war für uns natürlich spannend.

GS: Mit welchen Aspekten des Feminismus hast du dich noch beschäftigt?

RB: Mit dem Matriarchat, zum Beispiel mit Sir Galahad (Synonym von Bertha Eckstein-Diener) und ihrem Buch *Mütter und Amazonen – Liebe und Macht im Frauenreich* (1932). Diese Theorien wurden von der Frauenbewegung gierig aufgenommen. Wir wollten wissen, wie Frauen zusammenlebten. Haben sie sich auch gegenseitig unterdrückt, wie haben sie Macht ausgeübt. Die zweite berühmte Forscherin war Heide Göttner-Abendroth. Sie hat der Matriarchatsforschung eine wissenschaftliche Grundlage gegeben: *Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythen, Märchen, Dichtung* von 1980. Neben den französischen und deutschen Autorinnen waren die Amerikanerinnen wichtig: Betty Friedan, sie hat schon 1963 *The Feminine Mystique* [Der Weiblichkeitswahn] geschrieben, wurde aber erst später übersetzt. Sie hat die amerikanische Gesellschaft analysiert und gezeigt, dass Ideologien Frauen beinhaltet auf das Dasein als Hausfrau, Mutter und Ehefrau konditionieren. Kate Millets *Sexual politics*, 1970 [Sexus und Herrschaft: Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft] war auch so eine Bibel. In einem Kapitel, in dem es um den Krieg der Geschlechter geht, thematisiert sie die Pornografie ganz in meinem Sinn. Sie hat radikal festgestellt, dass Sexualität der Angelpunkt für die Unterdrückung der Frau ist. Zwischen Mann und Frau besteht ein Herrschaftsverhältnis, bei dem die Frau immer die Unterlegene bzw. die Ohnmächtige ist. Das wollte ich auch mit meinen pornografischen

artist needs a space of her own to work in, as well as the necessary financial support. Woolf's analysis in that book is very astute, and really opened my eyes.

GS: What other books and journals were you reading?

RB: I have a very extensive feminist library. I worked on the journal of the *AUF– Aktion Unabhängiger Frauen* [Action of Independent Women], so I used to read that very carefully. And of course, there was the magazine *EMMA*, which was founded by Alice Schwarzer in January 1977 and published provocative texts with feminist points of view. Simone de Beauvoir was very important for me too: back then we all devoured her writings. *Le Deuxième Sexe*, 1949 [*The Second Sex*] was a kind of bible. De Beauvoir established a basis for the women's movement, analyzing the patriarchal mechanisms of repression. She was able to put into words what everyone was feeling and experiencing. Luce Irigaray's *Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977 [*The Sex Which is Not One*] was also very important for us back then because the question of "female" aesthetics was a very widely discussed theme. Above all, Irigaray made the case for a female "counter-language," which was necessary since men's terminology did not correspond to women's experience. Gender relations were reflected in language. Irigaray wanted a new kind of relationship between men and women, one in which men were no longer dominant. Of course we found that fascinating.

GS: What other aspects of feminism interested you?

RB: I was very interested in matriarchy, for example Sir Galahad (a pseudonym of Bertha Eckstein-Diener) and her book *Mütter und Amazonen – Liebe und Macht im Frauenreich* [Mothers and Amazons] (1932). These theories were eagerly taken up by the women's movement. We wanted to know how women lived together, if they had oppressed each other, how they exercised power. The second famous researcher was Heide Göttner-Abendroth. She put the study of matriarchy on a scholarly footing with her book *Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythen, Märchen, Dichtung*, 1980 [The Goddess and Her Heros: Matriarchal Religion in Mythology, Fairy-Tales and Poetry]. As well as French and German authors, there were important writers in America too, like Betty Friedan. She wrote *The Feminine Mystique* back in 1963, but it was only translated much later. She analyzed American society and showed how ideologies ruthlessly conditioned women into living as wives, housewives and mothers. Kate Millett's *Sexual Politics* (1970) was another bible for us. In one chapter, on the battle of the sexes, she wrote about pornography in a way that I totally agreed with. Her analysis was radical because it showed how sexuality was central in the oppression of women. There is a power relation between men and women, in which women are always subordinate or powerless. That is what I wanted to express in my pornographic works. But my utopian works are different: in those, there is a vision where this power relation is replaced by a genuine partnership of equals.

GS: In your 1976 AUF article "Kleider machen Leute" [Clothes Make People], you mention the book *Der Untergang des Mannes*, 1972 [The Decline of Man] by Volker Elis Pilgrim, who was active in the small "men's movement." What did you like about that book?



Zärtliche Pantomime | Tender Pantomime 1976

6 S/W-Fotografien auf Papier kaschiert |

6 B/W-Photographs laminated on paper

Je | Each 17 x 11 cm

Unikat | Unicum

SAMMLUNG VERBUND, Wien | The SAMMLUNG VERBUND, Vienna



Arbeiten ausdrücken, die utopischen Arbeiten hingegen enthalten die Vision einer Aufhebung dieses Herrschaftsverhältnisses zugunsten einer gleichwertigen Partnerschaft.

GS: In deinem AUF-Artikel „Kleider machen Leute“ von 1976 erwähnst du das Buch *Der Untergang des Mannes* von Volker Elis Pilgrim, einem Vertreter der spärlich besetzten ‚Männerbewegung‘. Was hat dir daran gefallen?

RB: An dem Autor hat mir imponiert, dass er mit seinem Geschlecht abrechnet. Er nimmt den Mann selbstkritisch unter die Lupe, seine Herrschsucht, seine Selbstgerechtigkeit und seine verkorkste Sexualität. Er ist auch kritisch gegenüber den Präservativen aus den Sexshops, er bezeichnet diese als einen „Kulminationspunkt männlicher Pornografie, zu der der Mann seine Sexualität heruntergewirtschaftet hat“.

GS: Angela Davis ist eine Afroamerikanerin und bekannt durch ihre vorgebliche Zusammenarbeit mit den *Black Panthers*, durch ihr Engagement in der Bürgerrechtsbewegung und derzeit durch ihr Engagement im Kontext der Inhaftierung schwarzer Männer. Du hast einige Jahre deine Haare wie Angela Davis (S. 223) getragen. Diese Frisur stand dir übrigens gut. Was hat dir an der amerikanischen Bürgerrechtsaktivistin imponiert?

RB: Angela Davis, eine Führerin der kommunistischen Partei, war in den 1970er-Jahren in einer prekären Situation, sie wurde beschuldigt, mit den *Black Panthers* zu konspirieren, sie wurde eingekerkert und man drohte ihr mit der Todesstrafe. Internationale Solidarität erwirkte schließlich 1972 ihren Freispruch. Sie war für mich ein großes Vorbild, denn sie ist trotz großer Widerstände ihren Visionen treu geblieben. Ich habe sie als charismatische Figur empfunden, in sich ruhend und im Außen ausdauernd feministisch und aktivistisch tätig. Trotz ihrer Verfolgung schien mir, als hätte sie eine innere Kraft, die es ihr ermöglicht, das alles durchzustehen. Nach mehr als 40 Jahren hat sie ihr Geheimnis gelüftet, bei einem Gespräch mit Renata Schmidtkunz am 7. Oktober 2015 in Wien. Davis sprach von ihren spirituellen Interessen, die ihren Ursprung im Gefängnis hatten, wo sie Todesangst und ständig heftigste Kopfschmerzen hatte. Durch Zufall – Zufall? – bekam sie ein Yogabuch in ihre Hände und sie begann, am Kopf stehend zu meditieren. Ihr Kopfweh, ihre Ängste und ihre Verspannungen vergingen. Seit dieser Zeit sei sie von der Kraft der Spiritualität überzeugt. Ich habe ähnliche Erfahrungen in den 1970er-Jahren gemacht. Nicht, dass ich eingesperrt oder vom Tode bedroht gewesen wäre, doch ich spürte ein inneres Gefängnis, aus dem ich ausbrechen wollte, und bald eröffneten sich mir zwei Rettungswege: Feminismus und Spiritualität. Wie für Angela Davis waren Demonstration und Meditation kein Gegensatzpaar für mich, im Gegenteil, sie haben einander befruchtet.

GS: Die 1970er-Jahre waren ein wichtiges Jahrzehnt für die zweite Frauenbewegung. Frauen verschafften sich in der Öffentlichkeit Gehör, emanzipierten sich von überkommenen Rollenklischees, forderten Gleichberechtigung, organisierten Proteste, verfassten Pamphlete, Manifeste und Bücher. Du hast dich parallel zur künstlerischen Arbeit in der Aktion *Unabhängiger Frauen* politisch engagiert. Wie wurdest du als Künstlerin dort aufgenommen?

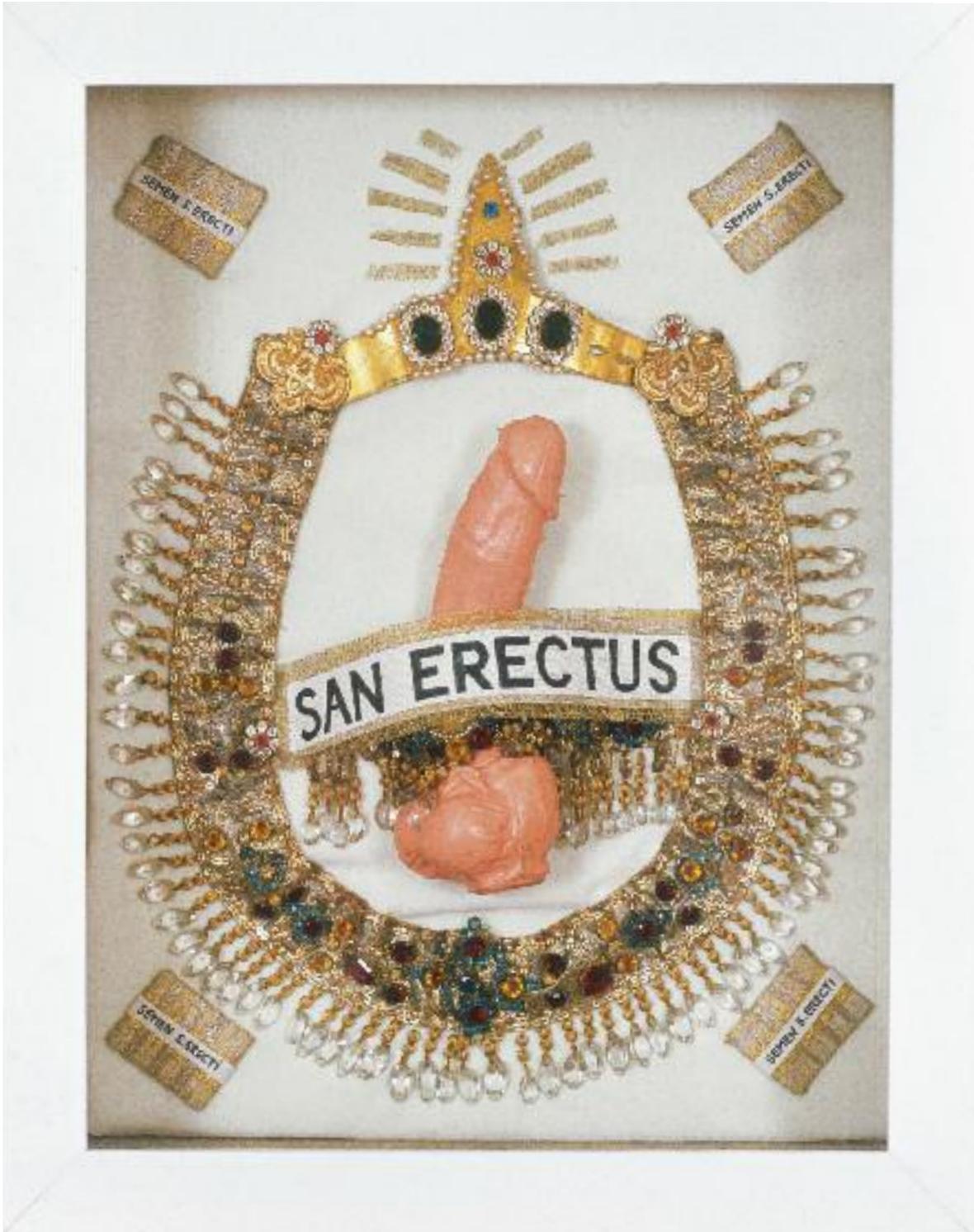
RB: He impressed me as a writer because he held his gender to account in a self-critical way. He looked very closely at men: their need for dominance, their self-righteousness and their screwed-up sexuality. He was also critical of the misogynist novelty condoms available in sex shops, which I later used in my work: he called them the “culmination of male pornography, the final product of men’s cheapening of their own sexuality.”

GS: Angela Devis, an African-American woman, identified with the *Black Panthers*, with all subsequent civil rights struggles and now with the issue of black men’s incarceration. For some years you wore your hair like her (p. 223). It looked great on you, by the way. What impressed you about her?

RB: In the 1970s, Angela Davis, a leader of the communist party, was in a precarious situation: she was accused of conspiracy with the *Black Panthers*, imprisoned and threatened with the death penalty. She was finally released thanks to an international solidarity campaign. She was an important role model for me, because she stayed loyal to her vision, in spite of the huge pressures she was under. I found her a charismatic figure: she was at peace with herself, but beyond herself she worked tirelessly for feminist and other causes. Despite the persecution she suffered, she seemed to have an inner power allowing her to withstand it all. After more than 40 years, she revealed her secret in a conversation in Vienna with Renata Schmidtkunz on October 7, 2015. She spoke about her spiritual interests, which she became interested in when she was in prison, where she was afraid of death and suffered from terrible headaches. By coincidence – coincidence? – she got hold of a book on yoga and started to meditate while standing on her head. Her headaches, her anxiety and her tension went away. Since that time, she has firmly believed in the power of spirituality. I had similar experiences in the 1970s. Of course, I wasn’t locked up or threatened with death, but I felt an inner prison from which I wanted to escape. Soon, two escape routes opened up: feminism and spirituality. For me, as for Angela Davis, protest and meditation were not two opposed things. On the contrary, they each stimulated the other.

GS: The 1970s was an important decade for the second wave of the women’s movement. Women made themselves heard in public life, emancipated themselves from traditional gender roles, demanded equality, organized protests and wrote books, manifestos and pamphlets. As well as your artistic work, you were politically active with *AUF*. How did people there react to you being an artist?

RB: I worked on the *AUF* editorial committee, writing articles and doing layout. There were lawyers and doctors there, women with a wide range of jobs. I was one of the few artists. I quickly noticed that I couldn’t talk about my art, although it was an essential part of my life. For non-artists, artists were seen as an elite group, as unworldly. Which wasn’t true, of course, because we had exactly the same political issues like equality, abortion, maternity leave, and unequal pay. That’s why I left after two years and looked for women artists with similar views to mine. That’s what I found in *IntAkt* – *Internationale Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen* [International Action Group of Women Artists].



Reliquie des Hl. Erectus | Reliquary of St. Erectus 1978
Godemiché, Glasschmuck, Goldfäden, Plexiglas, Samt |
Dildo, glass jewelry, gold filaments, perspex, velvet
69 x 55 x 18 cm

RB: Ich habe in der *AUF*-Redaktion gearbeitet, Artikel geschrieben und Layoutentwürfe gemacht. Es waren Juristinnen und Medizinerinnen dabei, Frauen mit unterschiedlichen Berufen. Ich war eine der wenigen Künstlerinnen. Bald bemerkte ich, dass ich über meine Kunst, die ein essenzieller Teil meines Lebens war, nicht reden konnte. Künstlerinnen waren für die Nicht-Künstlerinnen eine elitäre Gruppe, die als etwas weltfremd galt. Was natürlich nicht stimmte, weil wir die gleichen politischen Anliegen hatten, wie Gleichberechtigung, Fristenlösung, Mutterschutz und Einkommensschere. Deshalb bin ich nach zwei Jahren ausgestiegen und suchte gleichgesinnte Künstlerinnen, die ich bei *IntAkt* (*Internationale Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen*) gefunden habe.

GS: Sowohl in den USA als auch in Europa hat es gebrodelt. Künstlerinnen schufen eigene Ausstellungsräume und Galerien, um ihre Werke überhaupt in der Öffentlichkeit zeigen zu können. Sie protestierten vor Museen, weil in Gruppenausstellungen meistens keine Künstlerin vertreten war. Hast du in Wien Aktionen aus anderen Ländern wahrgenommen? Inwiefern gab es einen Austausch?

RB: Ja, schon. Vor allem die *IntAkt* war sehr rege. Sie hatte Kontakt zu ausländischen Künstlerinnen wie Annegret Soltau, Roswitha Lüder und Ise Schwartz, die ihr Wissen und ihre Aktivitäten nach Österreich gebracht haben. Sie haben hier ausgestellt und wir stellten in Deutschland aus. Ich hatte intensiven Kontakt zu italienischen Künstlerinnen, der 1974 zur Gründung der *Marebagroup* (S. 221) führte. 1977 arbeitete ich in Moskau mit dem russischen Underground-Performance-Künstlerehepaar Rimma und Valeriy Gerlovin zusammen, die Arbeit setzte sich in Wien fort bis zu ihrer Emigration nach New York. 1979 habe ich in der Galerie Stichting de Appel in Amsterdam eine Performance gemacht und 1980 performte ich in New York. Das war ein befruchtender Austausch mit Künstlerinnen wie etwa Martha Wilson.

GS: 1975 fanden anlässlich des Jahres der Frau Veranstaltungen statt, so in Wien die erste ‚Frauenausstellung‘ des Österreichischen Frauenrings. Eine rein männlich besetzte Jury wählte 85 Künstlerinnen aus. Viele Künstlerinnen protestierten und sagten ihre Teilnahme ab. Welche Themen wurden in der *IntAkt* besprochen?

RB: Was mir stark in Erinnerung geblieben ist, waren die Diskussionen über ästhetische Fragen. Was ist Frauenästhetik? Was ist Männerästhetik? Gibt es objektive Kriterien, nach denen man beurteilen kann, ob ein Kunstwerk von einer Frau oder einem Mann produziert wurde? Oder zu welchen Medien tendieren Männer und zu welchen Frauen? Interessant war, dass Mitte der 1970er-Jahre sich eine Künstlerin wie Ulrike Rosenbach deshalb so innovativ und experimentell mit der Video-Kunst auseinandersetzen konnte, weil dieses Medium von den Männern noch nicht besetzt war. Sie hat der Video-Kunst wirklich einen Stellenwert gegeben. Wichtige Themen waren natürlich auch die Erforschung der geschichtlichen Rolle der Frau in der Kunst und gezielte Strategien zur Erreichung von Unabhängigkeit und Gleichberechtigung.

GS: Wie stehst du zur Frage, ob ein Kunstwerk als „weiblich“ anzusehen ist?

GS: Things were really happening then in the USA as well as in Europe. Women artists were creating their own exhibition spaces and galleries, in order to get their work shown and seen in public. They protested in front of museums, because group exhibitions usually didn't represent a single woman artist. Living in Vienna, did you have a sense of actions going in other countries? Was there a lot of international exchange?

RB: Yes, definitely. *IntAkt* was particularly active in that respect. The group had contacts with artists outside Austria, like Annegret Soltau, Roswitha Lüder and Ise Schwartz, all of whom brought their artworks and their activities to Austria. They held exhibitions here and we held exhibitions in Germany. I also had intensive contacts with women artists in Italy, which led to the founding of the *Marebagroup* (p. 221) in 1974. In 1977, I worked in Moscow with Rimma and Valeriy Gerlovin, a Russian couple doing performance art in the underground art scene. Later, our work together continued in Vienna until they eventually emigrated to New York. In 1979, I created a performance for the Stichting de Appel Gallery in Amsterdam. In 1980, I went to New York, did a performance there and had very productive exchanges with artists like Martha Wilson.

GS: In 1975, there were a large number of events associated with International Women's Year. In Vienna, the first "Women's Exhibition" took place, organized by the Austrian Women's Circle. Eighty-five women artists were chosen by an entirely male jury. Many women artists protested and refused to take part. Which themes were discussed within *IntAkt*?

RB: What I remember most vividly were the discussions on aesthetic issues. What is women's aesthetics? What is men's aesthetics? Are there objective criteria to judge if a work was produced by a man or a woman? Which media tend to be favored by men and by women? It was very interesting that in the mid-1970s, an artist like Ulrike Rosenbach was able to work with video in a highly innovative and experimental way, precisely because that medium had not yet been taken over by men. Her work gave video art real significance. Other important issues included research on the social role of women in art and specific strategies to foster independence and equality.

GS: What do you make of the question whether an artwork should be regarded as "female"?

RB: It's hard to say. Women's bodies are different, and we have different sensations and different experiences. Of course, all that finds expression in artworks, whether highly coded or clearly legible. Is Agnes Martin recognizable as a woman in her works? The question of gender is actually first and foremost a political question. The feminist movement in the 1970s clearly showed that. I was certainly identifiable as a woman in my art, because it had feminist content. But did I employ a so-called female aesthetic? For me, the question just wasn't all that important. What was vital for me was to find the right medium to authentically express my ideas. Sometimes that was film, sometimes it was an object, a performance, a drawing or a photograph.



Auslaufendes | Leakage 1976
 Transparentes Millimeterpapier, Tempera, Bleistift |
 Transparent millimeter paper, tempera, pencil
 30 x 12 cm mit Rahmen | including the frame
 Reinhold Bertlmann, Wien | Vienna

GS: There were various strands within feminism. Some aimed at co-existence between men and women, others were much more radical and antagonistic toward men. Which tendency did you feel more drawn to at the time?

RB: In the 1970s, there were radical groups with the robust motto “cut off his dick”—men were seen as aggressors and oppressors, per se. My attitude to all that was ambivalent. We did have to adopt aggressive qualities that were traditionally ascribed to men, but more as a kind of rhetorical self-assertion. It was clear to me how things really were in our society, that women were raped all the time. But nonetheless, I never developed man-hatred or phallus-hatred. This might also have been because I always experienced my own partnership as a source of strength. In early radical feminist groups, that was often a point of contention. So was the fact that my husband, from the start, also declared himself to be a feminist. That was somehow seen as suspicious.

GS: Some feminists think women-only exhibitions represent a kind of “ghettoization.” What’s your take on that?

RB: Back then, it was very important to organize women’s exhibitions, because women artists simply had no opportunity to exhibit in commercial galleries or international museums. We had to discover ourselves, organize ourselves and put on our own exhibitions. I experienced that as something absolutely vital, never as ghettoization. Even today there are still a lot of exhibitions which have only one woman artist, or none at all. Is that a ghetto-exhibition? In 1995, as an ironic commentary on this, I curated the exhibition *fem.art*—photographic Obsessions*, and I invited only one male artist—an “alibi” artist.

GS: Art and life are densely interwoven for you. How is spirituality expressed in your art, the unification of body, mind and spirit?

RB: I have always done things obsessively and completely. I plunged into the feminist movement and tried to express social and political issues in the form of artworks. I understood myself as an artist in the here-and-now of life, using the means of art to address what was important to me. But from the very beginning it wasn’t just about action in the outside world, but also about self-reflection and temporary retreats. It is not a coincidence that in 1978, the phrase *AMO ERGO SUM* (I love, therefore I am) came to me, apparently of its own accord, as a phrase summing up my life and work. But I understand *AMO* as a holistic experience of being, not an expression of feeling.

GS: You coined the phrase *AMO ERGO SUM* as a counter-statement to Descartes’ *Cogito Ergo Sum*. As the mythologically-minded Middle Ages gave way to modernity, Descartes posited thought as an individual’s ultimate self-affirmation: “In as much as it is me who thinks, I know that I exist.” For you, is love the experience that affirms the sense of living as a subject, of feeling alive?

RB: Yes. The Church excludes the body, pornography abuses the body, and the intellect represses the senses. *Cogito Ergo Sum* elevates thinking over all other experiences. But for me the experience of the “I exist” is “only” an intellectual one, not a holistic self-affirmation. *AMO ERGO SUM* is the utopia of a whole person.

RB: Das zu beurteilen ist schwierig. Frauen haben andere Körper, wir haben andere Empfindungen und andere Erlebnisse. Natürlich drückt sich das alles leicht lesbar oder sehr verschlüsselt in den Kunstwerken aus. Ist Agnes Martin in ihren Werken als Frau erkennbar? Die Frage nach dem Geschlecht ist eigentlich in erster Linie eine politische, das hat besonders die feministische Kunst der 1970er-Jahre aufgezeigt. Ich war sicherlich als Frau in meiner Kunst erkennbar, weil feministische Inhalte transportiert wurden, aber habe ich mich einer sogenannten weiblichen Ästhetik bedient? Diese Frage war für mich gar nicht so wichtig. Entscheidend war für mich, das passende Medium zu finden, um meine Ideen authentisch auszudrücken: Einmal war es ein Film, ein anderes Mal ein Objekt, eine Performance, eine Zeichnung oder eine Fotografie.

GS: Es gab einige Strömungen innerhalb des Feminismus. Manche zielten auf ein Nebeneinander von Frau und Mann ab, andere vertraten eine Radikalität gegenüber den Männern und bekämpften diese. Zu welcher Richtung hast du dich eher hingezogen gefühlt?

RB: In den 1970er-Jahren hat es radikale Gruppen gegeben, deren deftige Devise „Schwanz ab“ war, weil der Mann schlechthin als Aggressor und Unterdrücker angesehen wurde. Meine Einstellung dazu war ambivalent. Aggressive Qualitäten einzuholen, die immer schon dem Mann zugeordnet wurden, war notwendig, aber im Sinn einer kommunikativen Selbstbehauptung. Mir war bewusst, wie es in unserem Gesellschaftssystem aussieht, dass laufend Frauen

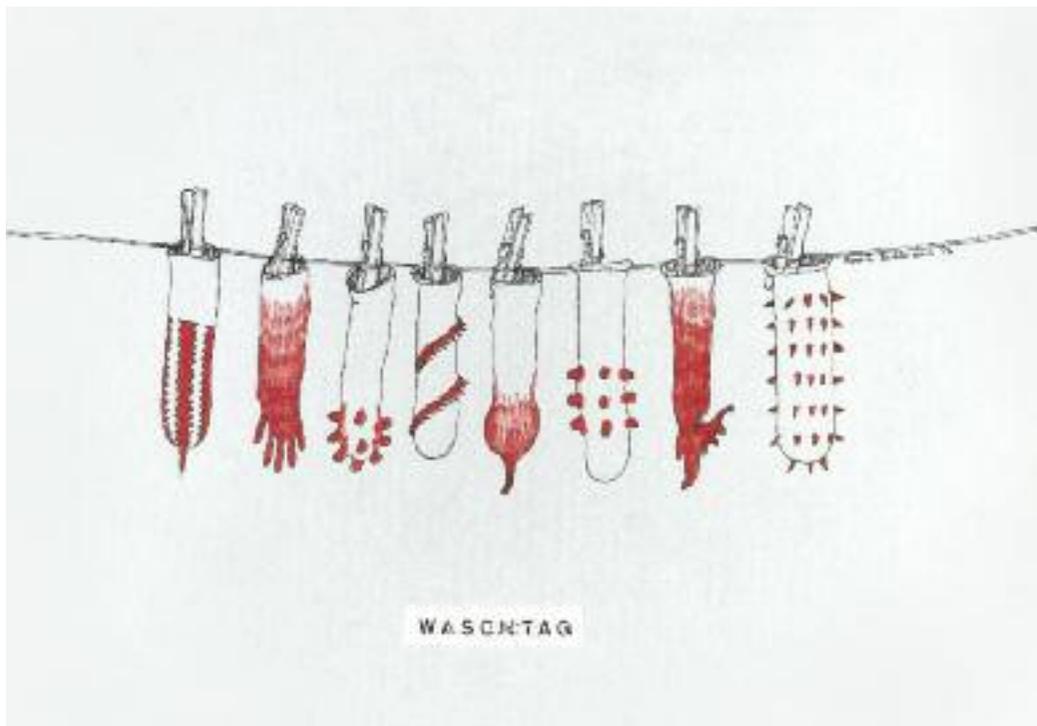
Body, mind and spirit are elements of equal value, pervading each other and forming an inseparable whole. And that enables a holistic experience of being and the world.

GS: Your *AMO ERGO SUM* consists of three categories: *Pornography*, *Irony* and *Utopia*. How did these three come about?

RB: It was intuitive. *Pornography* addresses the “war of the sexes,” with its “victims and perpetrators.” *Irony* traces longings and aggressions back to their roots in childhood, and tries to come to terms with the sensations of pleasure and disgust that emerge. *Utopia* is not about visions of the future. Instead, it confronts the unknown, with asceticism, denial and practices of death.

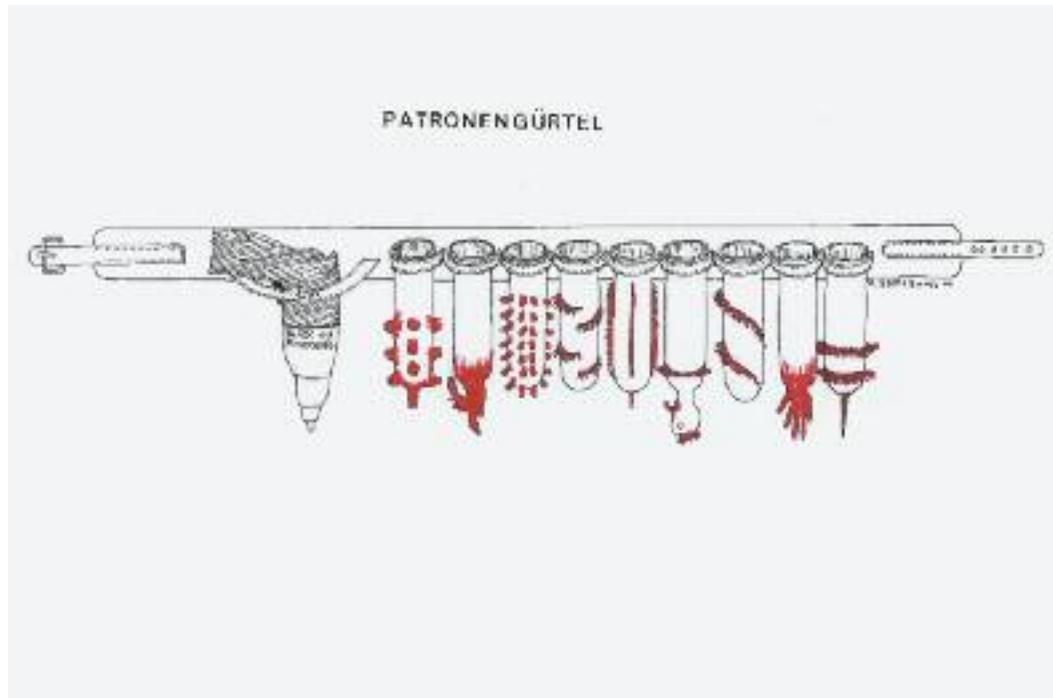
GS: What would be a typical work in each of those areas?

RB: In the category *Pornography*, I would put phallus-objects like *Der Erstgeborene* [The Firstborn] (p. 39), the *14-Linge* [14-Lets] from 1980 (p. 193) or the *Farphalle Impudiche* [Shameless Butterflies, p. 185] from 1985. My protest-objects like *Messer-Schnuller-Hände* [Knife-Pacifier-Hands] (p. 99), *Bru(s)tkasten* [Breast Incubator] (p. 101) from 1981 and *Streicheleinheiten* [Caresse] from 1982 belong to *Irony*. In *Utopia* would be works like the tombstone *Hier ruht meine Zärtlichkeit* [Here Rests My Tenderness] from 1976 (p. 119) and the altar *Wann werden uns die Theologen endlich etwas von Zärtlichkeit erzählen* (pp. 74–75) [When Will Theologians Finally Tell Us Something About Tenderness] from 1980.



Waschtag | Washing Day 1976

Bleistift, Tusche und Filzstift auf Papier | Pencil, ink and felt pen on paper
21 x 29,6 cm
Privatsammlung, Wien | Private Collection, Vienna



Der Patronengürtel | The Ammunition Belt 1976

Bleistift, Tusche und Filzstift auf Papier | pencil, ink and felt pen on paper
21 x 29,6 cm

SAMMLUNG VERBUND, Wien | The SAMMLUNG VERBUND, Vienna

vergewaltigt werden, trotzdem habe ich keinen Phallus- oder Männerhass entwickelt. Vielleicht auch deshalb, weil ich persönlich meine Partnerschaft immer als Kraft-Pool erfahren habe. In den frühen, radikal feministischen Gruppierungen hat das allerdings eher Befremdung ausgelöst, auch deshalb, weil sich mein Mann immer auch als Feminist deklariert hat. Das war irgendwie suspekt.

GS: Manche Feministinnen meinen, eine Frauenausstellung sei eine Art ‚Ghettoisierung‘. Wie stehst du dazu?

RB: Damals war es sehr wichtig, Frauenausstellungen zu organisieren, weil Künstlerinnen überhaupt keine Möglichkeit hatten, im Galeriebetrieb und in internationalen Museen auszustellen. Wir mussten uns selbst entdecken, selbst organisieren und selbst Ausstellungen machen. Ich habe das nie als Ghettoisierung empfunden, sondern als lebensnotwendig. Bis heute finden immer wieder Ausstellungen statt, an denen nur eine oder gar keine Künstlerin beteiligt ist. Ist das eine Ghetto-Ausstellung? Als ironischen Kommentar dazu habe ich 1995 die Ausstellung *fem.art* – fotografische Obsessionen* kuratiert und dazu einen einzigen „Alibi“-Künstler eingeladen.

GS: Bei dir sind Kunst und Leben eng miteinander verwoben. Wie drückt sich die Spiritualität, die Vereinigung von Körper, Geist und Seele in deiner Kunst aus?

GS: The three areas overlap. What are the points of connection between them?

RB: The division into the three categories of *Pornography*, *Irony*, and *Utopia* came about spontaneously. It made it possible for me to organize the images for the planned publication of the trilogy. But I was often unsure which work should be put in which section, since everything was somehow interwoven. So I can say that *Pornography* is ironic and utopian, *Irony* is pornographic and utopian, and *Utopia* is pornographic and ironic. So even today, I still have difficulties when I'm looking for an image in those three volumes.

GS: In your art you allow opposed feelings to collide. What do you want to express with that?

RB: Feelings of ambivalence are strongly expressed in my works. It is about attraction and repulsion, acceptance and protest, anger and tenderness. About finding forms of non-destructive female aggression. I also didn't want to be restricted to a kind of gentleness—that's why protest-objects are an inherent part of AMO ERGO SUM. The object *Messerbrüste* [Knifebreasts] (p. 12), for example, caused strong reactions in men, but above all in women. Men felt threatened and women called the work anti-feminist, because it was masochistic and self-destructive. They could not understand the aesthetic idea of putting a knife in the breast, in order to refuse the status of the breast as a fetish object and object of desire.



Trilogische Schneekugeln | Trilogic Snow Globes 1989

Schneekugel, Siebdruck auf Leuchtfolien, Wasser und Schnee |
 Snow globe, silkscreen on luminiscent film, water and snow
 Je | Each 11 x 7 cm

RB: Ich habe immer alles absolut und obsessiv gemacht. Ich habe mich in die feministische Bewegung gestürzt und in Form von Kunstwerken gesellschaftspolitische Anliegen transportiert. Ich habe mich als Künstlerin verstanden, die hier und jetzt im Leben steht und mit den Mitteln der Kunst das verarbeitet, was ihr wichtig erscheint. Aber es ging mir von Anfang an nicht nur um Aktion im Außen, sondern immer wieder um Selbstreflexion und temporären Rückzug. Es ist daher kein Zufall, dass sich im Jahr 1978 das Credo AMO ERGO SUM [Ich liebe, daher bin ich] als Zusammenfassung meines Lebens und meiner Arbeit wie von selbst formuliert hat. Wobei ich AMO nicht als Gefühlsäußerung verstehe, sondern als ganzheitliche Seinserfahrung.

GS: Dein AMO ERGO SUM hast du als Gegenentwurf zu Descartes' Cogito Ergo Sum entworfen. Er hat an der Schwelle vom mythologisch geprägten Mittelalter zur Neuzeit das Denken als letzte individuelle Selbstvergewisserung aufgefasst: ‚Indem *ich* es bin, der denkt, weiß ich, dass ich existiere.‘ Wäre bei dir demnach die höchste Selbstvergewisserung, dass ein Mensch lebt bzw. sich lebendig fühlt, seine Erfahrung der Liebe?

RB: Ja. Die Kirche exkludiert den Körper, die Pornografie missbraucht den Körper und der Intellekt unterdrückt die Sinne. Das Cogito Ergo Sum stellt das Denken über alle anderen Erfahrungen. Aber diese Erfahrung des „ich existiere“ ist für mich keine ganzheitliche, sondern eben „nur“ eine intellektuelle Selbstvergewisserung. AMO ERGO SUM ist für mich die Utopie eines ganzen Menschen. Körper,

GS: In 1973, you made drawings for Bertolt Brecht's *Die Kleinbürgerhochzeit* [A Respectable Wedding] (pp. 142–146) and for Thomas Bernhard's *Ein Fest für Boris* [A Party for Boris] (pp. 143, 147). Why these two plays? Is an engagement with literature particularly important for your art?

RB: I went to the theatre a lot and those two plays were particularly inspirational to me: *A Respectable Wedding* by Bertolt Brecht and *A Party for Boris* by Thomas Bernhard. *A Respectable Wedding* shows a wedding celebration ending in destruction and drunkenness, with a pregnant bride and a coarse husband at the center of it all. That was the starting point for my theme “pregnant bride,” which I keep returning to, even today. *A Party for Boris* takes place in an “asylum for cripples”, where all the residents have no legs. They sit in wheelchairs and humiliate each other, trying to psychologically destroy each other. I found that very moving and it inspired my first wheelchair drawings. A drawing of a transparent wheelchair ultimately led to the birth of my plexiglass wheelchair in fluorescent red and green, with black and white for the bride and bridegroom.

GS: In 1978, you borrowed the wheelchair for *Die schwangere Braut im Rollstuhl* [The Pregnant Bride in the Wheelchair] (pp. 232–233). In this performance, you address the incommensurability of being an artist and a mother within a restrictive social order. The bride gives birth to her baby, but leaves it behind her. Quite radical. What was the reaction of the audience?

Seele und Geist sind gleichwertige Elemente, die sich durchdringen und ein unteilbares Ganzes bilden. Und das ermöglicht auch ganzheitliche Welt- und Seinserfahrung.

GS: Dein AMO ERGO SUM hat die drei Bereiche *Pornografie*, *Ironie* und *Utopie*. Wie haben sich diese ergeben?

RB: Intuitiv. Die *Pornografie* befasst sich mit dem ‚Krieg der Geschlechter‘, mit ‚Täter und Opfer‘. Die *Ironie* spürt den in der Kindheit verwurzelten Sehnsüchten und Aggressionen nach und versucht mit den dabei aufkommenden Lust- und Ekelgefühlen fertigzuwerden. Und die *Utopie* thematisiert keine Zukunftsvisionen, sondern konfrontiert sich mit dem Ungewissen, mit Askese, Versagung und Übungen im Sterben.

GS: Kannst du eine typische Arbeit für jeden Bereich nennen?

RB: Meine Phallus-Objekte wie *Der Erstgeborene* (S. 39) und *14-Linge* von 1980 (S. 193) und die *Farphalle Impudiche* [Unverschämte Schmetterlinge, S. 185] von 1985 zähle ich zum Bereich *Pornografie*. Meine Protest-Objekte wie *Messer-Schnuller-Hände* (S. 99) von 1981 und *Bru(s)tkasten* (S. 101) von 1984 und die *Streicheleinheiten* von 1982 gehören zur *Ironie*. Das Grab *Hier ruht meine Zärtlichkeit* von 1976 (S. 119) und der Altar *Wann werden uns die Theologen endlich etwas von Zärtlichkeit erzählen* von 1980 (S. 74–75) ordne ich der *Utopie* zu.

GS: Die drei Bereiche greifen aber ineinander. Wo siehst du Berührungspunkte?

RB: Die Dreiteilung in *Pornografie*, *Ironie* und *Utopie* hat sich spontan ergeben und das Ordnen des Bildmaterials für die geplante Publikation der Trilogie erst möglich gemacht. Trotzdem war ich oft unschlüssig, welche Arbeit ich welchem Teil zuordnen sollte, denn irgendwie war alles miteinander verflochten. Daher kann ich sagen, dass die *Pornografie* ironisch und utopisch ist, die *Ironie* pornografisch und utopisch und die *Utopie* pornografisch und ironisch. Da bereitet mir das Suchen einer Werkabbildung in den drei Bänden bis heute immer wieder Schwierigkeiten.

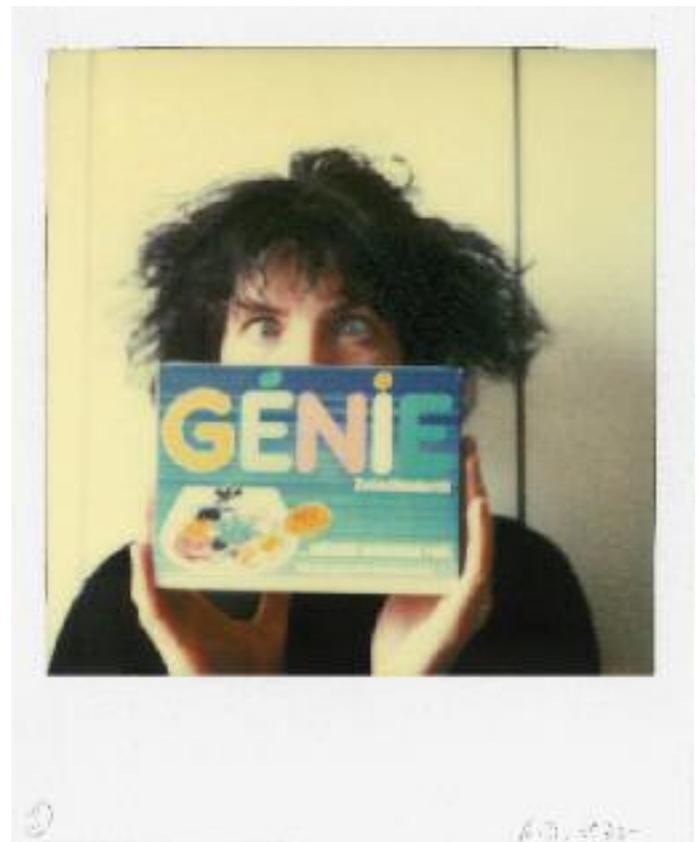
GS: In deiner Kunst lässt du gegensätzliche Gefühle aufeinanderprallen. Was willst du damit ausdrücken?

RB: Eine Ambivalenz der Gefühle kommt in meinen Arbeiten stark zum Ausdruck. Es geht um Anziehung und Abstoßung, um Akzeptanz und Protest, um Zorn und Zärtlichkeit. Und um das Einholen einer weiblichen Aggression, die nicht zerstörerisch ist. Ich wollte mich auch nicht auf den Charakter der Sanftmut festlegen lassen, daher sind die Protest-Objekte ein immanenter Teil von AMO ERGO SUM. Das Objekt *Messerbrüste* (S. 12) zum Beispiel hat heftige Reaktionen hervorgerufen, bei Männern, aber insbesondere auch bei Frauen. Die Männer fühlten sich bedroht und die Frauen bezeichneten die Arbeit als antifeministisch, weil masochistisch und selbstzerstörerisch. Dass es die ästhetische Konstruktion verlangt, ein Messer in die Brust einzusetzen, um die Brust als Fetisch und Lustobjekt zu verweigern, war ihnen nicht einsichtig.

RB: Feminist themes run through all of my performances, like self-actualization, motherhood, sexuality, and communication (p. 26). The relation with the audience became more and more intense from one performance to the next, not least because the action was meant to develop interactively, with audience intervention. My uncompromising physical and emotional engagement created a really intense atmosphere, which allowed the audience to overcome its inhibitions and enter into the events of the performance. *The Pregnant Bride in the Wheelchair* affected the audience profoundly when I left the room after a symbolic birth, leaving the newborn behind.

GS: For you, the wheelchair is a metaphor for transience, fragility, helplessness, vulnerability, and human limitations. But the colors—sort of pop, sort of kitsch—contradict the content. Why?

RB: They are embarrassing colors. It looks as if I am making fun of disability. I see these colors as approximating the feelings of embarrassment and awkwardness we have when we meet a person in a wheelchair. If someone comes toward us in a wheelchair, we don't look them in the eye. If we have to lean down slightly to shake hands, we often have a feeling of a kind of embarrassed and helpless shame. Disability puzzles and shocks us.



Génie [Genie] | Genius 1977
Polaroid
11 x 9 cm



Rimma u. Renate – Communication – Leporello mit 14 Fotos | Rimma a. Renate – Communication – Leporello with 14 Photographs 1977

Stoff, Karton, S/W-Fotografien, Schreibmaschinenschrift auf Papier | Fabric, cardboard, B/W-photographs, typewriter lettering on paper
24,5 x 29,5 x 6,5 cm

GS: 1973 entstehen Zeichnungen zu Bertolt Brechts *Die Kleinbürgerhochzeit* (S. 142–146) und zu Thomas Bernhards *Ein Fest für Boris* (S. 143, 147) Warum gerade diese beiden Stücke? Ist die Auseinandersetzung mit der Literatur für deine Kunst von besonderer Bedeutung?

RB: Ich bin viel ins Theater gegangen, und zwei Stücke haben mich besonders inspiriert: *Die Kleinbürgerhochzeit* von Bertolt Brecht und *Ein Fest für Boris* von Thomas Bernhard. In der *Kleinbürgerhochzeit* geht es um ein Hochzeitsfest, das in Zerstörung und Besäufnis endet, in der Mitte die schwangere Braut und der derbe Bräutigam. Das wurde zur Initialzündung für mein Thema „schwangere Braut“, das ich bis heute immer wieder aufgreife. Das Stück *Ein Fest für Boris* spielt in einem „Krüppel-Asyl“, in dem alle Insassen in Rollstühlen sitzen, alle beinlos sind und sich gegenseitig psychisch kaputt machen und erniedrigen. Das hat mich sehr berührt und mich zu meinen ersten Rollstuhlzeichnungen inspiriert. Die Zeichnung eines transparenten Rollstuhls führte schließlich zur Geburt meiner Plexiglasrollstühle in den fluoreszierenden Farben Rot und Grün sowie Schwarz und Weiß für Braut und Bräutigam.

GS: 1978 hast du dir den Rollstuhl für *Die schwangere Braut im Rollstuhl* (S. 232–233) ausgeborgt. Bei dieser Performance thematisierst du die Unvereinbarkeit, innerhalb einer restriktiven Gesellschaftsordnung Künstlerin und Mutter zugleich zu sein. Die Braut gebiert ihr Baby, lässt es aber allein zurück. Ziemlich radikal. Wie war die Reaktion des Publikums?

GS: You gave colors to your trilogy: pink for *Pornography*, yellow for *Irony* and light blue for *Utopia*. Do these colors mean something specific?

RB: I instinctively let myself be inspired by the content of the trilogy. Red is the color of love and passion. Yellow stands for openness, but also jealousy. Blue is the color of longing and spiritual alertness. Of course, there are many other color-psychological properties which could be mentioned.

GS: Humor and irony are a constant in your work. Are they a kind of rebellious provocation for you? In the 1970s, irony and self-irony were crucial instruments for the women’s movement in order to gain distance from certain social phenomena. What does irony mean to you?

RB: For me, irony is a distanciation device which lets me take a confident and fearless approach to intimate organs such as the phallus, vulva, and skin. For the audience, irony is also easier to consume than absolute seriousness, although of course irony is easily misunderstood. Irony is a subversive instrument with many faces.

GS: In 1975, you took part in the legendary exhibition *MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität* [MAGNA. Feminism: Art and Creativity], curated by VALIE EXPORT. EXPORT and you chose certain works of yours but you weren’t able to show them in the exhibition. Why was that?

RB: In meinen Performances flossen virulente Themen des Feminismus ein, wie Selbstverwirklichung, Mutterschaft, Sexualität und Kommunikation (S. 26). Der Kontakt mit dem Publikum wurde von Performance zu Performance intensiver, nicht zuletzt, weil ich den Handlungsablauf interaktiv konzipierte, sodass das Publikum eingreifen konnte. Mein kompromissloser körperlicher und emotionaler Einsatz ließ eine dichte Atmosphäre entstehen, die es dem Publikum ermöglichte, die anfängliche Befangenheit und Scheu zu überwinden und in das Geschehen einzutreten. *Die schwangere Braut im Rollstuhl* machte das Publikum sehr betroffen, als ich nach einer symbolischen Geburt den Raum verließ, das Neugeborene zurücklassend.

GS: Der Rollstuhl ist für dich eine Metapher für Vergänglichkeit, Zerbrechlichkeit, Hilflosigkeit, Verwundbarkeit und die Beschränkungen des Menschen. Die poppigen bis kitschigen Farben stehen im Widerspruch zum Inhalt. Warum?

RB: Es sind peinliche Farben. Es sieht so aus, als würde ich mich über Behinderung lustig machen. Diese Farben empfinde ich aber als Annäherung an das Gefühl der Peinlichkeit, wenn wir Menschen in Rollstühlen begegnen. Wenn jemand im Rollstuhl auf uns zukommt, schauen wir ihm nicht in die Augen. Wenn wir uns etwas herunterbeugen müssen, um die Hand zu geben, haben wir oft ein Gefühl einer verlegenen, peinlich berührten Hilflosigkeit. Behinderung macht uns ratlos und betroffen.

RB: VALIE EXPORT invited me, which I was very happy about, since I didn't know she even knew of me or my work. She came to my studio and chose some works: the object *Le charme indiscret de la bourgeoise* (p. 47), *Vertreibung aus dem Paradies* [Expulsion from Paradise] and the *Exhibitionism* series (pp. 48–49). *Exhibitionism* didn't even have a title at that point. As the director of the Galerie nächst St. Stephan, Oswald Oberhuber had the final word on the exhibition. Supposedly when he saw my work, he was outraged and announced that the *Untitled* series couldn't be shown, since it would make him feel like he was "exposing himself" [exhibitioniert]. I liked that so much I decided to name the series *Exhibitionism*. On the one hand, he gave me that lovely title, but on the other hand, his reaction was revealing since he did in fact accept the vaginal object *Le charme indiscret de la bourgeoise* for the exhibition. The male sex organs are taboo and cannot be the subject of art.

GS: Oberhuber's reaction could be seen as a typical male attitude of the time. Did you experience similar refusals elsewhere in the art world?

RB: Back then there were hardly any women in leading positions in museums. When my trilogy came out in 1989, I showed it to a number of museum directors, but they all refused it. It would have taken courage back then to exhibit feminist art expressing female aggression —and these gentlemen obviously didn't have the courage. That



Rimma u. Renate – Schachmatt 1 | Rimma a. Renate – Checkmate 1 1977
S/W-Fotografie | B/W-Photograph
10 x 15 cm



Louise Bourgeois, Fillette (Sweeter Version) [Kleines Mädchen (Herzigere Fassung)] | Little Girl, 1968–1999
© Louise Bourgeois Trust/The Easton Foundation/Bildrecht, Wien, 2016



Shelley Lowell, Homage to Oldenburg – Soft Penis [Hommage an Oldenburg – Weicher Penis], 1973
© Shelly Lowell, Danbury, Connecticut

GS: Du hast deiner Trilogie Farben zugeordnet: Pink für Pornografie, Gelb für Ironie und Hellblau für Utopie. Sollen die Farben etwas aussagen?

RB: Ich habe mich instinktiv vom Inhalt der Trilogie inspirieren lassen. Rot ist die Farbe der Liebe und Leidenschaft, Gelb die Farbe der Offenheit, aber auch der Eifersucht, Blau die Farbe der Sehnsucht und der spirituellen Wachheit. Man könnte natürlich noch viele weitere farbpsychologische Eigenschaften angeben.

GS: Humor und Ironie ziehen sich durch dein Werk. Sind sie für dich ein rebellischer Stachel? In den 1970er-Jahren waren Ironie und Selbstironie wesentliche Instrumente für die Frauenbewegung, um Distanz gegenüber bestimmten gesellschaftlichen Phänomenen zu gewinnen. Welchen Stellenwert hat Ironie für dich?

RB: Ironie ist für mich ein Distanzierungsverfahren, das mir einen souveränen und angstfreien Umgang mit intimen Themen wie Phallus und Vulva, Braut und Haut ermöglicht. Ironisches ist auch für den Rezipienten leichter konsumierbar als Tödernes, allerdings ist es auch missverständlicher. Die Ironie ist ein subversives Instrument mit vielen Gesichtern.

GS: 1975 hast du an der legendären Ausstellung MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität teilgenommen, die VALIE EXPORT kuratierte. EXPORT und du habt bestimmte Werke von dir ausgesucht, die du aber nicht zeigen konntest. Warum?

RB: VALIE EXPORT hat mich eingeladen, das hat mich sehr gefreut, denn ich wusste nicht, dass sie mich überhaupt kennt. Sie kam ins Atelier und suchte sich mehrere Arbeiten aus, nämlich das Objekt *Le charme indiscret de la bourgeoise* (S. 47), die *Vertreibung aus dem*

happened to me often. For example, there was the exhibition *Museum des Geldes* [Museum of Money] in the Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf, where I produced the installation *Wurfmesserbraut* [Knife-Throwing- Bride] (p. 139) and the *Reliquie des Hl. Erectus* [Reliquary of St. Erectus] (p. 19), for which I collected money during the performance *Die schwangere Braut mit dem Klingelbeutel* [The Pregnant Bride with the Collection Bag] (p. 235). The collection bag took the form of an outsized condom, which obviously caused some confusion and disapproval. The exhibition was a large-scale one: it was supposed to travel on to two further locations. But both the Centre Pompidou in Paris and the Van Abbemuseum in Eindhoven refused to accept it.

GS: In the USA, artists like Lynda Benglis (p. 29), Judith Bernstein (p. 181), and Anita Steckel (p. 29) were also working with the phallus. Did you know their work?

RB: At that point in the early 1970s, I only knew Natalia LL and Lynda Benglis. I knew Natalia LL's photo series with the banana used as a substitute phallus and her blow job photo series. Later, I saw the advertisement that Lynda Benglis made for her own work, where she is naked holding a massive dildo. But I only discovered Anita Steckel much later.

GS: Then it was quite brave of you to deal with the theme in Vienna all on your own.

RB: It probably was, but I've never felt myself to be particularly brave. When my exhibition opened in the Kunsthalle Exnergasse in Vienna in 1993, the German art historian Helga Kämpf-Jansen studied my work. She said in a discussion that she never met



Anita Steckel, New York Skyline series, 1970–1980
© Courtesy Anita Steckel Estate



Lynda Benglis, Annonce im Artforum | Advertisement in Artforum, 1974
© Lynda Benglis / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien

Paradies und die *Exhibitionismus*-Serie (S. 48–49). Letztere hatte damals allerdings noch keinen Titel. Als Leiter der Galerie nächst St. Stephan hatte Oswald Oberhuber das letzte Wort. Angeblich war er entsetzt und erklärte, die *Ohne Titel*-Serie könne nicht gezeigt werden, weil er sich „exhibitioniert“ fühle. Das hat mir so gut gefallen, dass ich die Serie *Exhibitionismus* nannte. Einerseits hat er mir einen schönen Titel geschenkt, andererseits war seine Reaktion entlarvend, denn das vaginale Objekt *Le charme indiscret de la bourgeoisie* akzeptierte er für die Ausstellung. So wurde meine Arbeit über Jahrzehnte hinweg von Männern im Kunstbetrieb rezipiert. Das männliche Geschlecht ist tabu und darf nicht Gegenstand der Kunst werden.

GS: Oberhubers Reaktion kann damals als typische Haltung von Männern gesehen werden. Bist du noch einmal auf Ablehnung im Kunstbetrieb gestoßen?

RB: Früher haben kaum Frauen in leitenden Positionen in Museen gearbeitet. Als meine Trilogie 1989 erschien, legte ich sie einigen Museumsdirektoren vor, doch sie wurde von allen abgelehnt. Feministische Kunst gepaart mit weiblichen Aggressionen auszustellen, das hätte damals bedeutet, Mut zu zeigen. Und den hatten diese Herren offensichtlich nicht. Das ist mir oft passiert. Zum Beispiel in der Ausstellung *Museum des Geldes* in der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf, wo ich die Installation *Wurfmesserbraut* (S. 139) gezeigt habe und die *Reliquie des Hl. Erectus* (S. 19), für die ich während meiner Performance *Die schwangere Braut mit dem Klingelbeutel* (S. 235) Geld eingesammelt habe. Der Klingelbeutel hatte die Form eines überdimensionalen Präservativs, was natürlich für einige Irritationen sorgte. Für diese Ausstellung waren noch zwei

anyone who was so excessively concerned with the phallus. She asked why that was. I could only give a single phrase as an answer: fear of the penis as a weapon.

GS: In your *AUF* article, you wrote that you were enraged when you saw misogynist versions of condoms in sex shops. These condoms had extra nubs on them, made from blood red latex, and whole rows of prongs, and red rooster heads on top, tapering to a sharp beak. You wrote that these were not ordinary contraceptives, but rather the “incarnation of cunt hatred.”

RB: For me, these kinds of condoms were a reflection of destructive male fantasies. I wanted to use irony to undermine and deconstruct this kind of violent aggression. I made a lot of phallic objects, which integrated these condoms as readymades. The art historian Peter Gorsen called them phallic caricatures and said I was the first woman who had expanded the territory of female humor and dirty jokes. That was important backing for me against some accusations from the feminist camp that called me phallus-addicted. Those accusations were very disappointing to me. Ernest Bornemann, the sexual researcher, also defended the phallic works. In 1982, he invited me to give a visual presentation of my work at the symposium *Kunst und Sexualität* [Art and Sexuality]. In the discussion afterwards, a furious man said I was perverse and mentally ill. Bornemann said to him: “I would be happy to be in such good mental health as this woman and be able to speak with such pointed irony about these difficult themes.”

GS: It is interesting that on the one hand you rightly refuse commercial pornography and misogynist forms of the condom, but at the same time condoms and penises have a certain levity in

weitere Stationen geplant. Doch die großräumige Installation wurde weder vom Centre Pompidou in Paris noch vom Van Abbemuseum in Eindhoven übernommen.

GS: In den USA haben Künstlerinnen wie Lynda Benglis (S. 29), Judith Bernstein (S. 181) oder Anita Steckel (S. 29) mit dem Phallus gearbeitet. Waren dir diese Künstlerinnen bekannt?

RB: In den frühen 1970er-Jahren waren mir nur Natalia LL und Lynda Benglis bekannt. Natalia LL durch ihre Fotoserie mit Banane als Phallusersatz und ihre Blowjob-Fotoserie, später Lynda Benglis mit ihrer selbst geschalteten Werbeanzeige, in der sie sich nackt einen übergroßen Godemiché hinhält. Anita Steckel habe ich erst viel später entdeckt.

GS: Dann war es ziemlich mutig von dir, diese Thematik in Wien allein aufzugreifen.

RB: Wahrscheinlich war es das, aber ich habe mich nie als sonderlich mutig empfunden. Als sich anlässlich meiner Ausstellung in der Kunsthalle Exnergasse 1993 die deutsche Kunsthistorikerin Helga Kämpf-Jansen mit meiner Arbeit auseinandersetzte, bemerkte sie in einem Gespräch, dass sie noch nie jemanden erlebt habe, der sich so exzessiv mit dem Phallus beschäftigt habe. Warum? Ich konnte es nur mit einem Satz zusammenfassen: Es sei die Angst vor dem Penis als Waffe.

GS: In deinem AUF-Artikel schreibst du, wie entsetzt du warst, als du in den Sexgeschäften die misogynen Formen der Präservative gesehen hast. Sie hatten von blutrotem Latex überzogene Noppen, ganze Zackenreihen, waren mit roten Hahnenköpfen gekrönt und mit spitz zulaufendem Schnabel versehen. Das waren keine herkömmlichen Verhütungsmittel, sondern „Inkarnationen des ‚Fotzenhasses‘“, schreibst du.

RB: Für mich waren diese Formen der Präservative ein Spiegel destruktiver Männerfantasien. Diese Art von Gewalt und Aggression wollte ich mit Ironie unterlaufen und dekonstruieren. Es entstanden viele phallische Objekte, in die ich diese Präservative als Ready-mades integriert habe. Der Kunsthistoriker Peter Gorsen bezeichnete sie als phallische Karikaturen und mich als erste Frau, die dem weiblichen Witz und der Zote ein neues Terrain erobert hat. Das war für mich auch eine wichtige Rückendeckung gegen die Vorwürfe aus den Reihen der Feministinnen, die mich als phallussüchtig bezeichneten, was für mich sehr enttäuschend war. Einen weiteren Verteidiger meiner phallischen Arbeiten fand ich im Sexualforscher Ernest Bornemann. Er lud mich 1982 zum Symposium *Kunst und Sexualität ein*, einen Diavortrag über meine Arbeiten zu halten. In der nachfolgenden Diskussion bezeichnete mich ein aufgebrachter Mann als pervers und psychisch krank. Bornemann konterte: „Wenn ich psychisch so gesund wäre wie diese Frau und so ironisch pointiert über diese heiklen Themen sprechen könnte, wäre ich froh.“

GS: Interessant ist, dass du einerseits die frauenfeindlichen Formen der Präservative und die kommerzielle Pornografie zu Recht ablehnst, gleichzeitig haben Präservative und Penisse in deiner Kunst eine gewisse Leichtigkeit, erhalten poppige Farben und werden mit Ironie inszeniert. Wolltest du diese abstoßende Thematik in eine andere Qualität transformieren?

your art. You give them bright colors and an ironic presentation. Did you want to transform this repulsive theme, to give it a different quality?

RB: Yes, that's right. I didn't want to duplicate the "cunt hatred," and certainly not just incorporate it unchanged. I wanted to create some ironic distance, but without making accusations. I was never an accuser. The levity that you mention is also a strategy that allows me and the audience to deal more easily with this difficult theme.

GS: To put it bluntly: you use the phallus as a weapon against the patriarchy. That sounds paradoxical. What do you say to that?

RB: I would confirm that patriarchy has an enormous phallic arsenal, which is used to safeguard its own existence.

GS: In his 1905 book *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [Jokes and Their Relationship to the Unconscious], Sigmund Freud says that jokes are a safety valve in a cultural system built on the renunciation of pleasure and desire. You mentioned the art theorist Peter Gorsen, who shows how men's jokes are frequently pornographic and instrumentalize women as an object of the sex drive. Gorsen also says that you succeed in turning the patriarchal object-subject relation upside down, enabling female pleasure. I think that is important. However, there is also another crucial level in your art, alluded to in titles like *The First Born* (p. 39), *Diversi Veterani* (7 Soldaten) [Several Veterans (7 Soldiers)] (p. 210) and *Prega per noi* [Bitte für uns] – 7 Kardinäle [Pray for us – 7 Cardinals] from 1980 (p. 211). These include the young boy whose privilege over the girl extends even to killing; war, mostly conducted by men; the church, which aligns itself with patriarchal power. So your art goes further than the battle of the sexes. It is no coincidence that your retrospective in the SAMMLUNG VERBUND in Vienna has the subtitle *A Subversive Political Program*. What do you understand by that term?

RB: I chose the subtitle *A Subversive Political Program* because my maxim AMO ERGO SUM is unrecognized as a potential instrument of positive power. It suggests a utopia where people are whole and equal, and are given the chance to develop their entire life force. Erotically stunted and crooked people cannot make a revolution. This is why I use the concept of a "political program," because this is about real social and political aims. And that is what feminism is about, isn't it?

GS: From 1983 on, kitsch begins to appear in your work. The engagement with kitsch seems to represent a new direction for you, in comparison to your work from the 1970s. Your pieces begin to employ gaudy colors. You use new materials like latex and plexiglass. You open yourself up to a new aesthetic. How did you arrive at this aesthetics of kitsch?

RB: Among other things, my interest in kitsch comes from a decades-long interest in popular religious art. Beginning in the Middle Ages, nuns in convents made so-called "convent works." These are small devotional boxes made with extraordinary dedication, featuring pictures of saints, bone splinters and other relics, and framed with pearls, gold and silver thread and semi-precious stones. These works were only possible thanks to a



Streicheleinheiten im Koffer | Caresses in Suitcase ca. 1990

Latexhäute, Koffer | Latex skins, suitcase
Variable Größe | Variable size

RB: Richtig, ich wollte ja den „Fotzenhass“ nicht kopieren, nicht eins zu eins übernehmen, sondern mich ironisch davon distanzieren. Ohne anzuklagen, ich war nie eine Anklägerin. Diese Leichtigkeit, die du ansprichst, ist auch eine Strategie, die mir und dem Rezipienten den Umgang mit dieser schwierigen Thematik erleichtert.

GS: Pointiert würde ich sagen: Du setzt den Phallus als Waffe gegen das Patriarchat ein. Klingt paradox. Wie siehst du das?

RB: Ich konstatiere, dass sich das Patriarchat ein riesiges phallisches Waffenlager hält, um seinen Bestand zu sichern.

GS: Sigmund Freud erklärt in seiner Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* von 1905, dass der Witz ein Ventil gegen den kulturell herrschenden Lust- und Triebverzicht sei. Du hast den Kunstwissenschaftler Peter Gorsen erwähnt, der in seinem Text zeigt, der oft pornografische Männerwitz instrumentalisiert die Frau als Objekt seines Lusttriebs. Gorsen erklärt auch, dass

profound belief and a form of veneration that no longer exists, so it is easy to dismiss them as kitschy. But I am fascinated by the density of the imagination emanating from these works. They were the inspiration for my *Reliquary of St. Erectus*.

GS: The *Reliquary of St. Erectus* is a large penis, surrounded by pearl embroidery, golden ribbons, and precious stones, which give it a particular aura and style it as an object of prayer. And after this work, your work with kitsch continued in your many representations of brides.

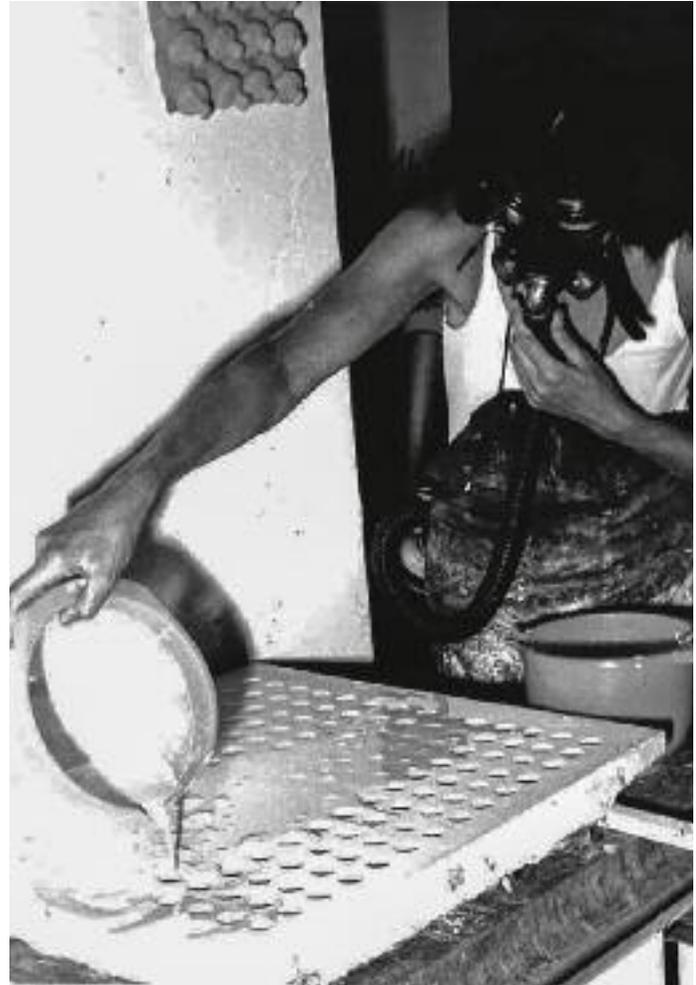
RB: In 1984, I devoted an entire exhibition—*Dem Himmel nahe* [Close to Heaven] at the Apropos Gallery in Lucerne—to the bride as a kitsch figure, with the bridal regalia, the pacifier mask, the bridal bouquet, and a wreath and bouquet also made of pacifiers. Above the bride, there were little angels flying and a glittering rainbow. And in the corner, the kitsch culminates in small altars with illuminated Madonnas, souvenir kitsch from Venice. An orgy of kitsch.



Renate Bertlmann in ihrem Atelier beim Gießen von Latex, 1970er-Jahre |
Renate Bertlmann in her studio pouring latex, 1970s

es dir gelingt, die patriarchale Objekt-Subjekt-Relation aus den Angeln zu heben und den Lustgewinn auf der Seite der Frau zu ermöglichen. Das finde ich wichtig. Es gibt aber darüber hinaus noch eine andere wesentliche Ebene in deiner Kunst, auf die du mithilfe deiner Titel verweist. Diese Ebene spricht politisch prekäre Themen an, wie etwa *Der Erstgeborene* (S. 39), *Diversi Veterani (7 Soldaten)* (S. 210) und *Prega per noi [Bitte für uns] – 7 Kardinäle* von 1980 (S. 211). Der Bub, der gegenüber dem Mädchen bevorzugt wird, bis hin zur Tötung von Mädchen; der mehrheitlich von Männern geführte Krieg; die Kirche, die sich mit dem Machtanspruch solidarisiert. Deine Kunst geht also über den Kampf der Geschlechter hinaus. Nicht umsonst hat deine Retrospektive in der SAMMLUNG VERBUND in Wien den Untertitel *Ein subversives Politprogramm*. Was verstehst du darunter?

RB: Ich habe deshalb den Untertitel *Ein subversives Politprogramm* gewählt, weil AMO ERGO SUM ein ungeahntes, positives Machtpotenzial hat. Es enthält die Utopie eines vollwertigen, gleichberechtigten Menschen, der die Chance erhält, seine volle Lebenskraft



GS: In the Western value system, the avant-garde represents high culture and kitsch represents the people. Is your use of kitsch a consciously anti-hierarchical gesture or strategy?

RB: Kitsch is a question of taste, and for that reason, it is also a means of social exclusion. I have a picture by a famous artist on my wall, you have a gondola from Venice on your sideboard. This hierarchy is legitimized with aesthetic arguments. I admit my bad taste, I love kitsch because it is so dense, dense with feelings and imagination. And then I unexpectedly came across a prototype of souvenir kitsch: the snow globe. The exhibition *Schneegestöber – Flitterstürme* [Snow Flurries – Glitterstorms], held in 1993 at the Kunsthalle Exnergasse in Vienna, was given over completely to the theme of kitsch, with snow-globe objects, snow-globe images, and colorful puzzle toys.

GS: In the 1970s, kitsch had no place in your work. Was it only possible for you to turn to kitsch after you were no longer politically active?



zu entwickeln. Erotisch verkümmerte, verkrümmte Menschen können keine Revolution machen. Darum benutze ich auch den Begriff Politprogramm, weil es um reale, gesellschaftspolitische Ziele geht, und darum geht es ja im Feminismus, oder?

GS: Ab 1983 taucht Kitsch in deiner Kunst auf. Deine Auseinandersetzung mit dem Kitsch wirkt im Vergleich zu deinen 1970er-Arbeiten wie eine Neuorientierung. Deine Werke werden farbenprächtiger, du verwendest neue Materialien wie Latex und Plexiglas. Du öffnest dich einer anderen Ästhetik. Wie bist du auf den Kitsch als ästhetischen Ausdruck gekommen?

RB: Mein Interesse an Kitsch kommt unter anderem von meinem jahrzehntelangen Interesse an religiöser Volkskunst. In Klöstern stellten Nonnen seit dem Mittelalter hingebungsvoll sogenannte Klosterarbeiten her. Das sind kleine Devotionalienkästchen, in denen Heiligenbilder, Knochensplitter oder sonstige Reste eines Heiligen mit Perlen, Gold- und Silberfäden und Halbedelsteinen umrahmt wurden. Die Verehrung und der tiefe Glaube, der diese Arbeiten erst möglich machte, ist nicht mehr präsent und man kann

RB: My interest in kitsch had already started in the 1970s. I was fascinated by the kitschy look of fluorescent plexiglass, the bright pop colors like red, yellow, and green. And I used that for my wheelchairs. And the decorative condoms, which I used to cover various knives, were also very kitschy, colorful and decorative. And as I already mentioned, the *Reliquary of St. Erectus* is an homage to religious kitsch. From the middle of the 1980s and on into the 1990s, there is souvenir kitsch as well as the bride as a kitsch figure.

GS: In his book *Le Moi-Peau* [The Skin Ego] (1974), the French psychoanalyst Didier Anzieu writes that we develop an idea of ourselves as subjects on the basis of our experience of the body's surface. The skin has a protective function as a covering envelope and as a border. You have worked a lot on the subject of skin. What interests you about it?

RB: The skin is the largest human organ. We use it to interact with others in many different ways. It allows us to react to the entire tactile world around us. And we are constantly shedding our skin. The skin's function as a cover or an envelope was what drew my