



RENATE  
BERTLMANN

FRAGILE  
OBSESSIONEN

**Renate Bertlmann  
Fragile Obsessionen**

Renate Bertlmann  
Fragile Obsessions

Verlag der Buchhandlung  
Walther und Franz König,  
Köln / Cologne



von der Sehnsucht,  
der Sucht nach dem Sehnen,

**Renate Bertlmann  
Fragile Obsessionen**

**Renate Bertlmann  
Fragile Obsessions**

süchtig nach Sehnen,  
das Sehnen als Hunger,  
das Sehnen als Antrieb:

*tunc ego sum*

Herausgegeben von / *Edited by*  
Stella Rollig, Luisa Ziaja

Mit Textbeiträgen von / *With contributions by*  
Patricia Allmer, Renate Bertlmann, Ashton Cooper,  
Andrea Kopranovic, Marija Nujic, Rebekka Reuter,  
Stella Rollig, Gabriele Schor, Felicitas Thun-Hohenstein,  
Luisa Ziaja



7	Vorwort	203	Werke / Works
	STELLA ROLLIG		1983–1999
9	Foreword		
11	Fragile Obsessionen Ein retrospektiver Blick in die Gegenwärtigkeit des künstlerischen Schaffens von Renate Bertlmann	245	Dick Kitsch Renate Bertlmanns „geschmacklose“ Transformation des Phallus
	LUISA ZIAJA		ASHTON COOPER
20	Fragile Obsessions A Retrospective Look at the Present of Renate Bertlmann’s Artistic Oeuvre	251	Dick Kitsch Renate Bertlmann’s Chintzy Transformation of the Phallus
27	Werke / Works 1968–1973	257	Werke / Works 2001–2023
41	Renate Bertlmann und der internationale Feminismus	275	A Star Is Born Renate Bertlmann und die Feministische Avantgarde
	PATRICIA ALLMER		GABRIELE SCHOR
51	Renate Bertlmann and International Feminism	281	A Star Is Born Renate Bertlmann and the Feminist Avant-Garde
57	Werke / Works 1972–1977	285	Ausstellungsansichten Exhibition Views
109	TOUCHÉ Fotografische Berührung bei Renate Bertlmann		Anhang Appendix
	REBEKKA REUTER	309	Biografie Biography
114	TOUCHÉ Photographic Touch in the Work of Renate Bertlmann	315	Ausstellungen Exhibitions
119	Werke / Works 1975–1983	321	Bibliografie (Auswahl) Selected Bibliography
197	Ein assoziativer Dialog	324	Liste der ausgestellten Werke List of Exhibited Works
	RENATE BERTELMANN & FELICITAS THUN-HOHENSTEIN	330	Autorinnen Authors
200	An Associative Dialogue	333	Bildnachweis Image Credits
		334	Impressum Colophon



Selbstporträt

*Self-Portrait*

1999



# Dick Kitsch

## Renate Bertlmanns

### ASHTON COOPER „geschmacklose“ Transformation des Phallus

„Kitsch ist eine Frage des Geschmacks und damit ein Mittel einer sozialen Ausgrenzung. [...] Ich bekenne mich zum schlechten Geschmack, ich liebe Kitsch, weil er so dicht ist, dicht an Gefühlen und an Fantasie.“

– Renate Bertlmann<sup>1</sup>

„Sexualität ist eine Domäne der Einschränkungen, der Unterdrückung und der Gefahr, zugleich aber auch eine Domäne der Entdeckungen, der Lust und der Handlungsmacht. Wer sich nur auf Lust und Befriedigung konzentriert, ignoriert die patriarchalen Strukturen, in denen Frauen agieren, doch wer nur von sexualisierter Gewalt und Unterdrückung spricht, ignoriert die Erfahrungen von Frauen mit sexueller Handlungsmacht und Entscheidungsfähigkeit und vermehrt dadurch ungewollt die extreme sexuelle Angst und Verzweiflung, in der Frauen leben.“

– Carole S. Vance<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Renate Bertlmann, „Obsession, Protest, Spiritualität: Interview von Gabriele Schor mit Renate Bertlmann“, in: Gabriele Schor / Jessica Morgan (Hg.), *Renate Bertlmann. Works 1969–2016* (Ausst.-Kat. Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien), München / London / New York 2016, S. 34.

<sup>2</sup> Carole S. Vance, „Pleasure and Danger: Toward a Politics of Sexuality“, in: dies. (Hg.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Boston 1984, S. 1.

Renate Bertlmann schafft 1985 die Skulptur *Farphalla Impudica 4* (→ S. 203), die überdimensionale Darstellung eines Schmetterlings, die in einer demonstrativ mädchenhaften und kitschigen Ästhetik schwelgt. Sie stellt die Flügel und die Fühler dieser Kreatur aus leuchtend pinkfarbenem Plexiglas her, verwendet für die hervortretenden Augen funkelnde gelbe Strasssteine und bedeckt den Körper mit schimmerndem rotem Flitter. Gleichzeitig weist der Schmetterling subtile Implikationen von Gewalt auf. Sein Saugrüssel ist in Bertlmanns Variante ein winziges zusto-

ßendes Messer, sein Torso hat eine stachelige Oberflächenstruktur, und unter all seinen Verzierungen verbirgt sich ein handelsüblicher Dildo, der die Ähnlichkeit des Schmetterlings mit einem riesigen erigierten Penis



unterstreicht.<sup>3</sup> Tatsächlich verändert Bertlmann im Werktitel das italienische Wort für Schmetterling, *farfalla*, zu „farphalla“ – ein subtiles Sprachspiel mit dem Wort Phallus.<sup>4</sup> Die bildhaften Zeichen für Lust und Gefahr sind hier miteinander verknüpft, doch letztlich ist die drohende Gefahr begrenzt. Das Insekt ist in einem Plexiglastasten gefangen und sichtbar an einer Vorrichtung befestigt, die es zur Betrachtung hochhält. Bertlmanns Arbeit ist entschieden albern, kitschig und schön anzusehen. Die Künstlerin hat die metamorphotische Symbolik dieses Insekts ironisch aktualisiert und einen potenziell bedrohlichen übergroßen Ständer in einen schimmernden Schmetterling transformiert. Sie hat aus dem Phallus ein Kitschobjekt gemacht.

Als Huldigung für Bertlmanns frechen Umgang mit patriarchalen Symbolen schlage ich scherzhaft den Begriff „Dick Kitsch“ vor, um ihre Untersuchung der Hierarchien von High und Low zu beschreiben, die Ende der 1970er-Jahre begann und bis heute andauert. „Dick Kitsch“ charakterisiert Bertlmanns Strategie, den Phallus in einen Gegenstand kritischer Untersuchungen zu transformieren, indem sie ihn mit ästhetischen Merkmalen ausstattet, die traditionell als mädchenhaft und kitschig gelten.<sup>5</sup> Den Penis in Kitsch zu verwandeln ist, wie sie formuliert, ein „Störfaktor“, der etablierte binäre Wertvorstellungen der Kunst, aber auch der Sexualität und der Bildsprache des Sexuellen untergräbt.<sup>6</sup> Diese Herangehensweise bezieht Ambivalenzen und die Instabilität von Bedeutungen mit ein. Bertlmanns Praxis rückt die dialektische Spannung zwischen Lust und Gefahr, Humor und Schrecken, Avantgarde und Kitsch in den Vordergrund.

Kitsch ist in der europäisch-amerikanischen Kunstkritik und -geschichte ein befrachteter und überdeterminierter Begriff. Im us-amerikanischen Kontext wurde er mit dem Erscheinen des inzwischen kanonischen Essays im Jahr 1939, in dem Clement Greenberg Avantgarde und Kitsch bekanntlich als binäre Gegensätze zementiert, zu einem zentralen Konzept.<sup>7</sup> Greenberg definiert Kitsch als populäre, kommerzielle Kunst, die mechanisch produziert und als Ware hergestellt wird. In seiner Definition eignet sich der Kitsch „die entwerteten [...] Simulakren der echten Kultur als sein Rohmaterial“ an.<sup>8</sup> Wie der Literaturwissenschaftler Andreas Huyssen 1986 in seinem Aufsatz „Mass Culture as Woman: Modernism's Other“ darlegt, beruhen die vorherrschenden Theorien des Kitschs auf einem Genderstereotyp. Huyssen argumentiert, dass die Massen- oder Kitschkultur weiblich konnotiert ist, wohingegen die Hochkultur als „der privilegierte Bereich männlicher Aktivitäten“ gilt.<sup>9</sup> Zudem ist der Begriff Kitsch zutiefst rassifiziert, wobei „Hochkunst“ ausschließlich als Erzeugnis weißer Produzent\*innen angesehen wird. Die Kunstwissenschaftlerin Amelia Jones, die

<sup>3</sup> In der Liste der verwendeten Materialien ist ein „Godemiché“ aufgeführt; siehe Schor/Morgan 2016 (wie Anm. 1), S. 183.

<sup>4</sup> Renate Bertlmann, E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin, 1.9.2023.

<sup>5</sup> Mehrere Autor\*innen, darunter Jessica Morgan, Abigail Solomon-Godeau und Hélène Cixous, haben Essays über Bertlmanns Auseinandersetzung mit Darstellungen des Phallus geschrieben. Vgl. Jessica Morgan, „Nach Freud: Nur Mit-Glieder“, in: dies./Schor 2016 (wie Anm. 1), S. 43–68; Abigail Solomon-Godeau, „Das Lachen vor dem Gesetz: Renate Bertlmanns Phallus-Theater“, in: ebd., S. 179–218; Hélène Cixous, „Hommage der Medusa an Renate und Co: Das Lachen der Tragödie“, in: Felicitas Thun-Hohenstein (Hg.), *Discordo Ergo Sum. Renate Bertlmann* (Ausst.-Kat. Österreichischer Pavillon, 58. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia), Wien 2019, S. 190–211.

<sup>6</sup> Renate Bertlmann, „MIR-GEGEN-ÜBER oder EIRONEIA, die komische Selbstvernichtung“, in: Thun-Hohenstein 2019 (wie Anm. 5), S. 407.

<sup>7</sup> Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, in: *Partisan Review*, 6. Jg., Nr. 5, 1939, S. 34–49; dt.: „Avantgarde und Kitsch“, übers. von Christoph Hollender, in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden 1997, S. 29–55.

<sup>8</sup> Greenberg 1939 (wie Anm. 7), S. 40.

<sup>9</sup> Andreas Huyssen, „Mass Culture as Woman: Modernism's Other“, in: *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington, IN, 1986, S. 191. Für eine Auseinandersetzung mit Huyssen siehe auch Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge 1994, S. 18f.

1994 eine eigene Genealogie des Kitschs vorlegte, fasst das mit Vorurteilen behaftete symbolische Feld, das der Kitsch in Kunstkritik und -theorie einnahm, lapidar mit wenigen Begriffen zusammen: „Die Zusammenstellung dieser Begriffe erzeugt, trotz ihrer kontinuierlichen Verschiebung und Umformulierung, ein Muster, in dem folgende Elemente immer wieder miteinander verknüpft werden: Weiblichkeit, Homosexualität, Effemination,

Korrumpierung, Kitsch und ‚Verkitschung‘, Verführung, Theatralik, Kunstgriff, Täuschung, Lust und/oder Vergnügungssucht, Publikumserfolg, Vermassung, ‚ästhetische Verfälschung‘.“<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Jones 1994 (wie Anm. 9), S. 23.

<sup>11</sup> Renate Bertlmann, „Warum malt sie keine Blumen?“, in: Thun-Hohenstein 2019 (wie Anm. 5)

<sup>12</sup> Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976, S. 57.

<sup>13</sup> Künstlerinnen wie Lynda Benglis, Louise Bourgeois, Judith Bernstein, Joan Semmel und Anita Steckel, die ebenfalls mit Darstellungen des Phallus arbeiteten, verwendeten keine weiblich codierten, kitschigen Materialien und Ästhetiken.

Ende der 1960er-, Anfang der 1970er-Jahre hatten feministische Künstler\*innen und Kunsthistoriker\*innen in Europa und den USA begonnen, die geschlechtsspezifische Binnenstruktur der Kluft zwischen Avantgarde und Kitsch zu kommentieren und genauer herauszuarbeiten, wie sowohl der Kitsch als auch bestimmte Formen der Kunstwerke von Frauen aus dem Bereich der „schönen Künste“ ausgeschlossen und oft kurzerhand als sentimentaler Kram vom Tisch gewischt wurden. Bertlmann selbst verfasste 1973 den Text „Warum malt sie keine Blumen?“

für ein Flugblatt der feministischen, aktivistischen Gruppe Aktion Unabhängiger Frauen (AUF), der sie Mitte der 1970er-Jahre angehörte. Sie bemerkt: „Zur Mythologie unseres christlichen Abendlandes gehört als geheimes Fundament die infame Gleichsetzung der männlichen und schöpferischen Prinzipien. In der Kunst hat der Mann das Monopol auf die Kreativität, ebenso wie in der Wissenschaft. Die deformierte Weiblichkeit wird auf ihren Platz verwiesen, auf den der Kunstgewerblerin.“<sup>11</sup>

Viele feministische Künstler\*innen analysierten und beanspruchten die angeblich weiblichen Merkmale des Kitschs und des Kunsthandwerks nicht nur explizit in ihren Texten, sondern vor allem in ihren materiellen Praktiken. Dabei führten sie ein ausdrücklich auf Konfrontation angelegtes Arsenal von Merkmalen ein, die üblicherweise als mädchenhaft und gefühlsbetont gelten. Dazu gehören Formen der Handarbeit und des sogenannten Kunstgewerbes, mit Weiblichkeit assoziierte Farben sowie Materialien wie Flitter und Strass. In einem Text aus dem Jahr 1973 denkt die amerikanische Kritikerin und Kuratorin Lucy Lippard über die Tatsache nach, dass in den USA viele Künstlerinnen begonnen hatten, „weibliche Techniken‘ wie Nähen, Weben, Stricken, Keramik, ja sogar den Gebrauch von Pastellfarben (rosa!) und zarten Linien“ auf eine rebellische Art und Weise einzusetzen.<sup>12</sup> Bertlmanns Verwendung von weiblich codierten Kennzeichen des Kitschs – wie Pastellfarben, empfindliche Materialien und Flitter – stand im Einklang mit den Interessen vieler ihrer feministischen Kolleg\*innen. Ein entscheidender Unterschied war jedoch, dass Bertlmann ihre „geschmacklosen“ Materialien zur Verzierung einer großen Vielfalt phallischer Objekte nutzte.<sup>13</sup>

Eines der frühesten Beispiele für diese Herangehensweise ist die Arbeit *Patronengürtel* (1976; → S. 100), ein artifizielles Halfter, das mit neun damals neuartigen Noppenkondomen in Rosa- und Orangetönen

ausgerüstet ist. Im selben Jahr entsteht auch Bertlmanns mit Flitter und Pailletten bedeckte *Schnullermaske* (1976); das humanoide Gesicht, bei dem die Züge einer Frau durch hervortretende Gummischnuller ersetzt sind, führt exemplarisch vor, wie Bertlmann wiederholt die visuellen Entsprechungen zwischen Brustwarze, Brust, Penis, Skrotum nutzt. In dieser Zeit erweckt Bertlmann die *Schnullermaske* in mehreren Fotoserien und Performances zum Leben. So verbindet sie in der Performance *Die schwangere Braut mit dem Klingelbeutel* (→ S. 149), die sie 1978 in der Kunsthalle Düsseldorf aufführt, ihre Interessen am Phallus-Kitsch, an religiöser Ornamentik und an der Figur der Braut. Zusätzlich zur Liveperformance zeigt sie die Skulptur *Reliquie des Hl. Erectus* (1978; → S. 150), eine Orgie aus Modeschmuck, Samt und Gold, die einen großen, fleischigen Dildo in den Mittelpunkt eines katholischen Andachtsbilds für „SAN ERECTUS“ stellt. Ende der 1970er-Jahre produziert und kostümiert Bertlmann ihre übergroßen Latexpenisse in verschiedenen bizarren und manchmal auch bezau-bernden Verkleidungen, etwa als Soldaten, Neugeborene und Kardinäle.<sup>14</sup>

In einem frühen Text über diese Arbeiten charakterisiert Bertlmann sie als Antwort auf den „Fotzenhass“.<sup>15</sup> Im Essay „Kleider machen Leute“, der im Sommer 1976 in der Zeitschrift der AUF erschienen ist, erklärt sie ihre Verachtung angesichts der Entdeckung der knallbunten Kondome, die sie im selben Jahr für die Herstellung von *Patronengürtel* verwendet hat. Sie schreibt: „Statt uns daher von diesen ‚gängigen‘ Präservativen aufspießen zu lassen, werden wir sie zu dicken, großen Luftballons aufblasen, bis sie (und die Männer) voll Protest zerplatzen.“<sup>16</sup> Noch streitbarer äußert sie sich in einem nicht datierten, um 1988 verfassten „Erfundenen Interview“ unter der Überschrift „Welchen Eindruck haben die Sexshopartikel auf mich gemacht“.<sup>17</sup> Darin erklärt sie: „Auch die führenden Köpfe der Pornoindustrie sind Männer [...] – das Formen der Pornoartikel stammt daher aus der männlichen Phantasiewelt und ist somit Ausdruck des phallokratischen Weltregimes, unter dessen Druck die Frau zur Ware wird, zum Gebrauchstück, ihre frauenspezifischen Sehnsüchte werden erst gar nicht hinterfragt.“<sup>18</sup> Um ihre Verwendung von Dingen, die sie aus Sexshops und pornografischen Zusammenhängen appropriiert hat, zu verteidigen, erklärt Bertlmann, dass sie diese durch ihre ironische Dekontextualisierung transformiert hat: „Ich verfremde die Artikel, setzte sie in einen neuen Zusammenhang, ironisiere sie vor allem, wobei die IRONIE überhaupt mein Hauptmittel ist beim Umgang mit all diesen hautnahen Themen.“<sup>19</sup>

In den ersten Jahren ihrer künstlerischen Praxis weist Bertlmann kaum darauf hin, dass sie den Einsatz phallischer Materialien genießt, und sie räumt auch nicht die Möglichkeit von Humor ein. Doch mit Beginn der 1980er-Jahre zeigt und formuliert sie eine differenziertere Herangehensweise an ihren Gegenstand. In den Arbeiten aus dieser Zeit finden sich zahlreiche erigierte Glieder, und Bertlmanns Materialien,

<sup>14</sup> Darunter befinden sich Angehörige des Militärs in *Diversi Veterani – 7 Soldaten* (1980; S. 182), Neugeborene in *14-linge* (1980; S. 181) und Kleriker in *Prega per noi – 7 Kardinäle* (1982; S. 183).

<sup>15</sup> Renate Bertlmann, „Kleider machen Leute“, in: Thun-Hohenstein 2019 (wie Anm. 5), S. 456f.

<sup>16</sup> Bertlmann 2019 (wie Anm. 15).

<sup>17</sup> Dieser Text wurde erstmals 2019 im Ausstellungskatalog zu Bertlmanns Präsentation im Österreichischen Pavillon der Biennale di Venezia veröffentlicht.

<sup>18</sup> Renate Bertlmann, „Welchen Eindruck haben die Sexshopartikel auf mich gemacht“, in: Thun-Hohenstein 2019 (wie Anm. 5), S. 433, 564.

<sup>19</sup> Bertlmann 2019 (wie Anm. 18).

Themen und Farbpaletten werden sprunghaft kitschiger. 1981 und 1985 schafft sie Blumen aus mit Flitter bedeckten Schwänzen, 1983 und 1985 mit Flitter übersäte, freche Schmetterlinge und 1989 eine schimmernde Schneekugel mit einem munteren kleinen Penis darin; in den 1990er-Jahren entstehen Teller, auf denen sie unter die künstlichen Früchte leuchtend pinkfarbene Penisse mischt, und zu Beginn der 2000er-Jahre verkleidet sie Dildos als rüscherverzierte Puppen.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Für Blumen siehe *Fleurs du mal* (1981) und *Fleur du mal* (1985). Für Schmetterlinge siehe *Diverse Farpballe Impudice* (1983) und *Farpballe Impudica 4* (1985). Für Schneekugeln siehe *Frühlingserwachen* (1989; S. 220) und *Pornografische, ironische, utopische Schneekugeln* (1989; S. 226). Für Früchte siehe *Käseglocke / Verbotene Früchte* (1992) und *Verbotene Früchte – Magic Carpet* (1992). Für Puppen siehe *Carmen – enfant terrible* (2001; S. 259), *Die Braut – enfant terrible* (2001; S. 259) und *Innocenz VI – enfant terrible* (2001; S. 257).

<sup>21</sup> Auch dieser Text blieb bis 2019 unveröffentlicht. Renate Bertlmann, „Feministische Meditation Nr. 1“ (1989), in: Thun-Hohenstein 2019 (wie Anm. 5), S. 359.

<sup>22</sup> Bertlmann 2019 (wie Anm. 21).

<sup>23</sup> Vance 1984 (wie Anm. 2), S. 23.

<sup>24</sup> Vance 1984 (wie Anm. 2), S. 1.

In ihrem Text „Feministische Meditation Nr. 1“ (1980) gesteht Bertlmann erstmals ein, dass sie es genießt, Schwänze in Kitsch zu transformieren, sie schreibt: „Wieso fummle ich in meinen künstlerischen Arbeiten mit so großer Ausdauer an den männlichen Geschlechtsteilen herum? [...] Es heißt doch, worüber man sich lustig machen kann, davor hat man keine Angst mehr – und Spaß habe ich wirklich großen bei meiner Arbeit [...] vielleicht begreifen es eines Tages immer mehr betroffene Frauen, dass dies eine Gelegenheit wäre, sich in ‚distanzierendem Kichern‘ vor diesem lächerlich-bedrohlichen hin- und herschwingenden Schmuckstück zu distanzieren.“<sup>21</sup> Dank dieser entscheidenden Strategie des „distanzierenden Kicherns“ scheint Bertlmann Vergnügen daran zu finden, Witze zu machen, mit Materialien zu spielen und sexuelle Bilder zu untersuchen.<sup>22</sup> Ihre einzigartige Spielart feministischer Kunst beruht auf der dialektischen Spannung

zwischen einer phallischen Bildsprache und weiblich codiertem Kitsch, zwischen ästhetischen Merkmalen, die latente Gefahren anzeigen, und solchen, die in albernen Vergnügungen schwelgen. Durch die Strategien des „Dick Kitsch“ und des „distanzierenden Kicherns“ macht sie den Phallus zum Gegenstand der Untersuchung und des Spotts.

Zur selben Zeit, als Bertlmann begann, diese neue Methoden theoretisch zu reflektieren, hinterfragte eine Gruppe „sexradikaler“ Feministinnen in den USA die humorlose Herangehensweise an weibliche Lust, die sich Ende der 1970er-Jahre im Mainstream feministischer Denkschulen verfestigt hatte.<sup>23</sup> Das dominierende Lager der antipornografischen Feministinnen konzentrierte sich auf die repressiven Aspekte der Sexualität, was wenig Raum für komplexe Diskussionen über Sex und Lust ließ. Ein wichtiges Ereignis während der sogenannten Sex Wars zwischen diesen beiden Gruppierungen war eine Tagung am New Yorker Barnard College im Jahr 1982. Dort hielt die Anthropologin Carole S. Vance einen Vortrag, in dem sie argumentierte, dass die weibliche Sexualität durch eine dialektische Spannung zwischen Lust und Gefahr charakterisiert ist. Ihrer Theorie nach sind die Verhandlungen zwischen diesen beiden Polen mal chaotisch, mal befähigend und oft eine Mischung aus beidem.<sup>24</sup>

Vance' Betonung dieser nicht auflösbaren Ambiguität korrespondiert mit Bertlmanns Beschreibung ihrer eigenen künstlerischen Praxis zu jener Zeit. In einem Tagebucheintrag aus dem Jahr 1981 hält Bertlmann fest: „Ich möchte eine heile Welt sehen – und konstruiere be-sessen und genüßlich Rollstühle, Behindertenwerkzeuge und Särge. Ich

hasse die Gewalt und konstruiere ein Folterbett. Ich möchte zärtlich sein und bestücke meine Brüste mit Skalpellmessern. Ich schweige, obwohl ich schreien möchte. Ich fühle mich lebendig begraben – und sehe doch ein Stück vom Himmel. Ich habe unendliche Angst vor der männlichen Gewalt – und kann mich doch gelegentlich darüber lustig machen.“<sup>25</sup> Heute bezieht Bertlmann noch entschiedener Position; so erklärt sie 2016 in einem Interview: „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.“<sup>26</sup>

Vance legt in ihrem Text nahe, dass symbolische Felder der Sexualität wie Pornografie und SM nicht statisch sind, sondern andauernd kontextabhängige Transformationen durchlaufen. In diesem Sinne ist Bertlmanns „Dick Kitsch“-Projekt letztlich ein Experiment mit geschlechtlichen und geschlechtsspezifischen Signifikanten, Symbolen und Witzen – das bis in die Gegenwart reicht. Die neueste Arbeit in dieser Ausstellung ist *Drag Queen* (2023; → S. 274 ), mit der Bertlmann ihre Werkgruppe *enfant terrible* fortsetzt. Für drei Arbeiten dieser Serie aus dem Jahr 2001 nimmt Bertlmann riesige bunte Dildos und verkleidet sie mit luftigen, wogenden Kostümen als Braut, als Opernheldin Carmen und als Papst Innozenz VI. Bertlmanns Einsatz von „Dick Kitsch“ ist ein zwingendes Argument für die Veränderbarkeit bestehender patriarchaler Symboliken und Epistemologien. Während dominierende Wertregimes gewichtig und hartnäckig erscheinen, zeigt uns Bertlmann, dass sie es nicht sind. Durch die Strategie des „Dick Kitsch“ hat sie den Phallus immer wieder kritisiert, befragt und genossen. Sie hat ihn ausgelacht, mit ihm gespielt, ihn in mädchenhafte Gewänder gekleidet, wieder ausgezogen und zur Begutachtung hochgehalten. Sie hat ihn in einen schamlosen kleinen Schmetterling transformiert, der in seiner Plexiglasvitrine für immer zur Schau gestellt ist.

<sup>25</sup> Renate Bertlmann, „21.3.1981“, in: Thun-Hohenstein 2019 (wie Anm. 5), S. 467.

<sup>26</sup> Bertlmann 2016 (wie Anm. 1), S. 25. Bertlmann schreibt auch: „IRONIE [...] narrt den Narrenden, versteht und mißversteht, vereint und entzweit. [...] ein dialektischer Akt, der Getrenntes letztendlich wieder miteinander verbindet.“ Renate Bertlmann, „IRONIE“, 1988, <https://bertlmann.com/index.php?page=texte&lang=de> (zuletzt besucht am 9.9.2023).



# Dick Kitsch

## Renate Bertlmann's

ASHTON COOPER

## Chintzy

## Transformation

## of the Phallus

"Kitsch is a question of taste, and for that reason, it is also a means of social exclusion. I admit my bad taste, I love kitsch because it is so dense, dense with feelings and imagination."<sup>1</sup>  
 – Renate Bertlmann

"Sexuality is simultaneously a domain of restriction, repression, and danger as well as a domain of exploration, pleasure, and agency. To focus only on pleasure and gratification ignores the patriarchal structure in which women act, yet to speak only of sexual violence and oppression ignores women's experience with sexual agency and choice and unwittingly increases the sexual terror and despair in which women live."<sup>2</sup>  
 – Carole S. Vance

<sup>1</sup> Renate Bertlmann, "Obsession, Protest, Spirituality: An Interview with Renate Bertlmann, by Gabriele Schor," in Gabriele Schor and Jessica Morgan, eds., *Renate Bertlmann: Works 1969–2016*, exh. cat. Vertikale Galerie, Sammlung Verbund, Vienna (Munich, London, and New York, 2016), p. 32.

<sup>2</sup> Carol S. Vance, "Pleasure and Danger: Toward a Politics of Sexuality," in *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* (Boston, 1984), p. 1.

<sup>3</sup> "Dildo" is listed in the materials list in Schor/Morgan 2016 (see note 1), p. 183.

<sup>4</sup> Renate Bertlmann, email correspondence with the author, September 1, 2023.

In 1985, Renate Bertlmann made the sculpture *Farphalla Impudica 4* (→ p. 203), an oversized depiction of a butterfly that revels in an ostentatiously girly and kitschy aesthetic. She crafted the creature's wings and antenna from hot pink plexiglass, used reflective yellow rhinestones for its bulbous eyes, and covered its body with shimmering red glitter. At the same time, the butterfly contained subtle implications of violence. Its sucking proboscis mouthpart is, in Bertlmann's rendering, a tiny thrusting knife; a pattern of pronged and pointy textures cover its torso; and underneath all of the embellishment lies a store-bought dildo, heightening the papillon's resemblance to a giant, erect dick.<sup>3</sup> In fact, in the work's title, Bertlmann has changed the Italian word *farfalla*, meaning "butterfly," to *farphalla*—a subtle linguistic reference to the word *phallus*.<sup>4</sup> Here, visual signs of pleasure and

danger are intertwined. Yet, any threat of peril is ultimately contained. The insect is trapped inside a plexiglass box and visibly screwed to a display mechanism that holds it up for inspection. Bertlmann's piece is emphatically silly, kitschy, and pleasurable to observe. She has transformed a potentially menacing and outsized boner into a shimmering butterfly, a tongue-in-cheek update on the insect's metamorphic symbolism. She has transfigured the phallus into a kitsch object.

In homage to Bertlmann's cheeky approach to patriarchal symbolisms, I am playfully proposing the term *dick kitsch* to describe her interrogation of high/low hierarchies, beginning in the late 1970s and continuing through the present. Dick kitsch characterizes Bertlmann's strategy of transforming the phallus into an object of critical examination by adorning it with aesthetic traits traditionally deemed girly and kitschy.<sup>5</sup> Turning the cock into kitsch is "a disruptive factor," as she put it, to entrenched binary standards of value concerning art as well as sexuality and sexual imagery.<sup>6</sup> This approach embraces ambivalence and the instability of meaning. Bertlmann's practice foregrounds the dialectical tension between pleasure and danger, humor and terror, avant-garde and kitsch.

*Kitsch* is a freighted and overdetermined term in Euro-American art criticism and history. It became a central concept in the US context with the printing of Clement Greenberg's now-canonical 1939 essay "Avant-Garde and Kitsch," in which he famously cemented the two terms as binary opposites.<sup>7</sup> Greenberg defined kitsch as popular, commercial art that was produced mechanically and as a commodity. As he described it, kitsch is a "debased [...] simulacra of genuine culture."<sup>8</sup> Dominant theorizations of kitsch are built on a deeply gendered foundation, as scholar Andreas Huyssen made clear in his 1986 article "Mass Culture as Woman: Modernism's Other." Huyssen argued that mass, kitsch culture is gendered feminine while high culture is considered "the privileged realm of male activities."<sup>9</sup> The concept of kitsch is also deeply racialized, with "high art" being seen as exclusively the product of white makers. Writing her own genealogy of kitsch in 1994, scholar Amelia Jones succinctly summarized the biased symbolic field that kitsch occupied in art criticism and theory. She explained, "The alignment of terms, though continually shifted and reformulated, produces a pattern with the following elements repeatedly placed in conjunction: femininity, homosexuality, effeminacy, corruption, kitsch and 'kitschification,' seduction, theatricality, artifice, deception, pleasure and/or pleasure seeking, crowd-pleasing, massified, 'aesthetic falsification.'"<sup>10</sup>

Feminist artists and art historians in both Europe and the US had begun commenting on the gendered infrastructure of the avant-garde/kitsch divide in the late 1960s and early 1970s, elaborating specifically how both kitsch and forms of women's work were excluded from the realm

<sup>5</sup> Several authors, including Jessica Morgan, Abigail Solomon-Godeau, and Hélène Cixous, have written essays on Bertlmann's engagement with phallic imagery. See Jessica Morgan, "After Freud: Members Only," in Schor/Morgan 2016 (see note 1), pp. 43–68; Abigail Solomon-Godeau, "Laughing at the Law: Renate Bertlmann's Theater of the Phallus," in Schor/Morgan 2016 (see note 1), pp. 179–218.; and Hélène Cixous, "Homage of the Medusa to Renate and Company: The Laughter of Tragedy," in Felicitas Thun-Hohenstein, ed., *Discordo Ergo Sum: Renate Bertlmann*, exh. cat. Austrian Pavilion, 58th Venice Biennale (Vienna, 2019), pp. 192–95.

<sup>6</sup> Renate Bertlmann, "OPPOSITE-ME or EIRONEIA, the Peculiar Self-Destruction," in Thun-Hohenstein 2019 (see note 5), p. 406.

<sup>7</sup> Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review* yr. 6, no. 5 (1939), pp. 34–49.

<sup>8</sup> Greenberg 1939 (see note 7), p. 40.

<sup>9</sup> Andreas Huyssen, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other," in *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* (Bloomington, 1986), p. 191. For discussion of Huyssen, see also Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge, 1994), pp. 18–19.

<sup>10</sup> Jones 1994 (see note 9), p. 23.



of “fine art” and frequently collapsed together as sentimental pap. In 1973 Bertlmann herself penned the text “Why Won’t She Paint Flowers?” for a flier distributed by the feminist activist group Aktion Unabhängiger Frauen (Independent Women Action), known as AUF, of which she was a member in the mid-1970s. She wrote, “One of the secret foundations of the mythology of our Christian West is the malicious equation of the male principle with

the creative principle. In the arts, as in the sciences, men have a monopoly on creativity. Deformed femininity is put in its place, namely that of decorative art.”<sup>11</sup>

It was not only through texts, but, crucially, in their material practices that many feminist artists explicitly analyzed and reclaimed the so-called feminine qualities of kitsch and craft, introducing an explicitly confrontational arsenal of features typically coded as girly and sentimental. These included forms of handmaking and the so-called decorative arts; colors associated with femininity; and materials like glitter and rhinestones. Writing in 1973, American critic and curator Lucy Lippard reflected on the fact that many women artists in the US had rebelliously begun to use “‘female techniques’ like sewing, weaving, knitting, ceramics, even the use of pastel colors (pink!) and delicate lines.”<sup>12</sup> Bertlmann’s use of female-coded kitsch characteristics—including pastels, delicate materials, and glitter—aligned with the interests of many of her femi-

nist artist peers. A key difference, however, was that Bertlmann used her chintzy materials as the decoration on a wide variety of phallic objects.<sup>13</sup>

One of the earliest examples of this approach is the 1976 work *Patronengürtel* (→ p. 100), a faux holster outfitted with nine spiky novelty condoms decorated with pink and orange hues. That year Bertlmann also made the glitter and sequin-covered *Schnullermaske*, a humanoid visage on which a woman’s facial features are replaced by protruding rubber pacifiers that demonstrate the artist’s frequent mining of the visual slippages between nipple-breast-penis-scrotum. Bertlmann brought the *Schnullermaske* to life in several photo series and performances during this period. In the performance *Die schwangere Braut mit dem Klingelbeutel* (→ p. 149), staged at the Kunsthalle Düsseldorf in 1978, Bertlmann joined her interests in the kitschiness of the male member, religious ornament, and the figure of the bride. In addition to the live piece, Bertlmann showed the sculpture *Reliquie des Hl. Erectus* (→ p. 150), an orgy of costume jewelry, velvet, and gold that placed a large pink and fleshy dildo at the center of a Catholic devotional image to “SAN ERECTUS.” In the late 1970s, Bertlmann produced and costumed her own oversized latex peckers in a series of bizarre, and sometimes bedazzled, guises that included soldiers, newborns, and cardinals.<sup>14</sup>

In an early essay on this work, Bertlmann framed these works as a riposte to “cunt hatred.”<sup>15</sup> In the text “Clothes Make the Man,” published in the AUF newspaper in the summer of 1976, she explained the disgust she felt when encountering the garish condoms that she used that

<sup>11</sup> Renate Bertlmann, “Why Won’t She Paint Flowers?” in Thun-Hohenstein 2019 (see note 5), pp. 352–53.

<sup>12</sup> Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art* (New York, 1976), p. 57.

<sup>13</sup> Artists who were using phallic imagery—such as Lynda Benglis, Louise Bourgeois, Judith Bernstein, Joan Semmel, and Anita Steckel—were not employing feminine kitsch materials and aesthetics.

<sup>14</sup> These include military men in *Diversi Veterani – 7 Soldaten* (1980; p. 182); newborns in *14-linge* (1980; p. 181); and clergymen in *Prega per noi – 7 Kardinäle* (1982; p. 183).

<sup>15</sup> Renate Bertlmann, “Clothes Make the Man,” in Thun-Hohenstein 2019 (see note 5), p. 458.

same year to make *Patronengürtel*. She wrote, “Instead of letting ourselves be impaled by these ‘popular’ condoms, let us therefore blow them up to big huge balloons until they (and men) burst under protest.”<sup>16</sup> Writing in an undated “fake interview,” around 1988, she was even more strident in an essay titled “What Impression Did the Sex Shop Items Make on Me.”<sup>17</sup> She declared, “the leading heads of the porn industry are men [...] pornographic devices therefore spring from a male phantasy world and are thus an expression of the global phallocratic regime under whose pressure women become commodities, objects of use, and their specifically feminine desires are not even addressed in the first place.”<sup>18</sup> Defending her use of objects appropriated from sex shops and porn contexts, Bertlmann explained that she had transformed them via ironic decontextualization:

“I alienate the items, put them in a new context, ironize them first and foremost—IRONY being my main means of dealing with all these close-to-the-skin topics.”<sup>19</sup>

In the early years of her practice, Bertlmann made little reference to taking pleasure in her phallic materials nor did she acknowledge the possibility of humor. At the start of the 1980s, however, Bertlmann began to enact and articulate a more nuanced approach to her subject matter. In these years, erect members made frequent appearances as her materials, subjects, and color palettes became exponentially kitschier. She made tinsel-clad pricks as flowers in 1981 and 1985; clinquant, cocky butterflies in 1983 and 1985; a shimmering snow globe enclosing a jaunty little penis in 1989; plates of fake fruit interspersed with shiny pink peckers in the 1990s; and dildos dressed up as frilly dolls in the early 2000s.<sup>20</sup>

In her text “Feminist Meditation No. 1, 1980,” Bertlmann began to acknowledge the pleasure she took in transforming dicks into kitsch. She wrote, “Why do I keep twiddling with male sexual organs with such stamina in my artistic work? [...] Doesn’t the saying go: What you can make fun of doesn’t scare you anymore?—and I really have a lot of fun in my work. [...] Perhaps one day more and more affected women will understand that they have an opportunity to distance themselves with ‘distancing giggles’ from this ridiculously threatening swinging jewel.”<sup>21</sup> Using this key strategy of “distancing giggles,” Bertlmann seems to find pleasure in making jokes, playing with materials, and investigating sexual imagery.<sup>22</sup> Her unique articulation of feminist art is built on the dialectical tension between phallic imagery and feminine-coded kitsch, between aesthetic qualities that signal latent dangers and those that indulge goofy pleasures. Using a strategy of dick kitsch and “distancing giggles,” she transforms the phallus into the subject of both examination and ridicule.

In the same moment that Bertlmann was beginning to theorize these new methods, a sector of “sex radical” feminists in the US were

<sup>16</sup> Bertlmann, “Clothes Make the Man,” in Thun-Hohenstein 2019 (see note 5), p. 458.

<sup>17</sup> This text was not published until 2019 when it appeared in the catalog for Bertlmann’s Venice Biennale presentation.

<sup>18</sup> Renate Bertlmann, “What Impression Did the Sex Shop Items Make on Me,” in Thun-Hohenstein 2019 (see note 5), pp. 432, 564.

<sup>19</sup> Bertlmann, “What Impression Did the Sex Shop Items Make on Me,” in Thun-Hohenstein 2019 (see note 5), pp. 432, 564.

<sup>20</sup> For flowers, see *Fleurs du mal* (1981) and *Fleur du mal* (1985). For butterflies, see *Diverse Farpballe Impudiche* (1983) and *Farpballe Impudica 4* (1985). For snow globes see *Frühlingserwachen* (1989; p. 220) and *Pornografische, ironische, utopische Schneekugeln* (1989; p. 226). For fruit, see *Käseglocke / Verbotene Früchte* (1992) and *Verbotene Früchte – Magic Carpet* (1992). For dolls, see *Carmen – enfant terrible* (2001; p. 259), *Die Braut – enfant terrible* (2001; p. 259), and *Innocenz VI – enfant terrible* (2001; p. 257).

<sup>21</sup> This text was also unpublished until 2019. Renate Bertlmann, “Feministische Meditation Nr. 1 / Feminist Meditation No. 1, 1980” in Thun-Hohenstein 2019 (see note 5), p. 358.

<sup>22</sup> Bertlmann, “Feministische Meditation Nr. 1 / Feminist Meditation No. 1, 1980,” in Thun-Hohenstein 2019 (see note 5), p. 358.

challenging the humorless approach to women's pleasure that had crystallized in mainstream feminist thought at the end of the 1970s.<sup>23</sup> The dominant camp of anti-porn feminists focused on the oppressive elements of

sex, leaving little room for complex discussions of sexuality and pleasure. A major event in the so-called sex wars between these two groups was a 1982 conference at Barnard College in New York. There, scholar Carol S. Vance presented a paper in which she argued that female sexuality is characterized by a dialectical tension between pleasure and danger. She theorized that the negotiation between these terms was sometimes messy, sometimes empowering, but often a mix of the two.<sup>24</sup>

Vance's emphasis on irresolvable ambiguity mirrors Bertlmann's own description of her practice in these years. In a journal entry from 1981, she wrote, "I want to see an idyllic world—and obsess about and take pleasure in constructing wheelchairs, disability aids, and coffins. I hate violence and construct a torture rack. I want to be tender and adorn my breasts with scalpels. I keep silent although I want to scream. I feel buried alive—yet I see a piece of heaven. I am infinitely afraid of male violence—and can still poke fun at it from time to time."<sup>25</sup> Bertlmann is now even more resolutely committed to this stance, explaining in a 2016 interview, "Feelings of ambivalence are strongly expressed in my works. It's about attraction and repulsion, acceptance and protest, anger and tenderness."<sup>26</sup>

In her text, Vance proposed that sexual symbolic fields such as porn and S&M are not static, but constantly undergo contextual transformations. Along these lines, Bertlmann's project of dick kitsch is ultimately an experiment with sexed and gendered signifiers, symbols, and jokes—and her project continues into the present. The most recent work on view in this exhibition is *Drag Queen* (2023; → p. 274 ), a new addition to Bertlmann's *enfant terrible* series. In three *enfant terrible* works from 2001, Bertlmann took giant, colorful dildos and dressed them up in the frothy, billowing costumes of a bride, the opera heroine Carmen, and Pope Innocent VI. Bertlmann's use of dick kitsch is a compelling argument for the malleability of existing patriarchal symbologies and epistemologies. Even as dominant regimes of value seem weighty and intractable, Bertlmann shows us that they're not. With the strategy of dick kitsch, she has repeatedly criticized, interrogated, and found pleasure in the phallus. She has laughed at it, played with it, dressed it up in girly ensembles, stripped it down, and held it up for examination. She has transformed it into an impertinent little butterfly, forever on display in its plexiglass vitrine.

<sup>23</sup> Vance 1984 (see note 2), p. 23.

<sup>24</sup> Vance 1984 (see note 2), p. 1.

<sup>25</sup> Renate Bertlmann, "3/21/1981" in Thun-Hohenstein 2019 (see note 5), p. 467.

<sup>26</sup> Bertlmann, "Obsession, Protest, Spirituality," in Schor/Morgan 2016 (see note 1), p. 23. Bertlmann also wrote: "IRONY [...] makes a fool of the fooler, understands and misunderstands, unifies and divides. [...] a dialectic act which ultimately joins together what has been separated. Renate Bertlmann, "Irony [1988]," <https://bertlmann.com/index.php?page=texte&lang=en> (accessed on September 5, 2023).



## AUTORINNEN AUTHORS

### PATRICIA ALLMER

Patricia Allmer ist Professorin für moderne und zeitgenössische Kunstgeschichte an der Universität von Edinburgh. Sie ist eine führende Wissenschaftlerin und Kuratorin für Surrealismus sowie für moderne und zeitgenössische Künstlerinnen. Zu ihren zahlreichen Büchern und Ausstellungen gehören: *The Traumatic Surreal: Germanophone Women Artists and Surrealism after the Second World War* (2022); *Lee Miller: Photography, Surrealism, and Beyond* (2016); der Sammelband *Intersections: Women Artists/Surrealism/Modernism* (2016); und die richtungsweisende Ausstellung *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism* (Manchester Art Gallery 2009).

Patricia Allmer is a professor of modern and contemporary art history at the University of Edinburgh. She is a leading scholar and curator of Surrealism and modern and contemporary women artists. Her many books and exhibitions include *The Traumatic Surreal: Germanophone Women Artists and Surrealism after the Second World War* (2022), *Lee Miller: Photography, Surrealism, and Beyond* (2016), the edited collection *Intersections: Women Artists/Surrealism/Modernism* (2016), and the groundbreaking exhibition *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism* (Manchester Art Gallery, 2009).

### ASHTON COOPER

Ashton Cooper ist Curatorial Fellow am Hammer Museum in Los Angeles. Sie hat Ausstellungen im Leslie-Lohman Museum of Art, in den Galerien Maccarone, Jack Hanley, Nicelle Beauchene und Larrie sowie im Knockdown Center (alle in New York), bei Cooper Cole in Toronto und bei Wonnerth Dejaco in Wien kuratiert. Ihre Textbeiträge erscheinen unter anderem in *Artforum*, *ArtReview*, *Mousse* und *Contemporary Art Review LA*. Cooper ist PhD der Kunstgeschichte von der University of Southern California in Los Angeles.

Ashton Cooper is a curatorial fellow at the Hammer Museum in Los Angeles. She has organized exhibitions at the Leslie-Lohman Museum of Art, Maccarone, Jack Hanley Gallery, Nicelle Beauchene Gallery, Larrie, and the Knockdown Center, all in New York; Cooper Cole in Toronto; and Wonnerth Dejaco in Vienna. Her writing has appeared in *Artforum*, *ArtReview*, *Mousse*, *Contemporary Art Review LA*, and others. She has a PhD in art history from the University of Southern California in Los Angeles.

### ANDREA KOPRANOVIC (AK)

Andrea Kopranovic studierte Kunstgeschichte sowie Anglistik und Amerikanistik an der Paris Lodron Universität Salzburg und Architekturtheorie und Technikphilosophie an der Technischen Universität Wien. Seit 2022 ist sie als Assistentzkuratorin für zeitgenössische Kunst im Belvedere tätig. Von 2015 bis 2021 war sie Associate Director der Christine König Galerie, Wien. Sie unterrichtete als Co-Lehrende für Schreiben über Kunst an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg und als Lektorin an der Technischen Universität Wien. Neben ihrer kuratorischen Tätigkeit schreibt sie Texte für lokale wie internationale Künstler\*innen.

Andrea Kopranovic studied art history, English and American studies at Paris Lodron University Salzburg, and architecture theory and philosophy of technics at the Technical University of Vienna. Since 2022 she has been assistant curator of contemporary art at the Belvedere. From 2015 to 2021 she was associate director of Christine König Galerie in Vienna. She has taught classes on writing about art at the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts and was a lecturer at the Technical University of Vienna. In addition to her curatorial work, she writes texts for local and international artists.

### MARIJA NUJIC (MN)

Marija Nujic ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin mit Schwerpunkt auf Performancetheorie und Gender-Studien. Neben der kuratorischen Assistenz für den Österreichischen Pavillon bei der Biennale di Venezia 2019 setzt sich Nujic für Kunst- und Kulturprojekte mit Fokus auf verschiedenen Aspekten von Nachhaltigkeit ein. Die Kunsträume mit ihren architektonischen, historischen und kultursoziologischen Charakteristika stehen dabei im Zentrum einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit der künstlerischen Praxis, subversiven und soziopolitischen Sujets und kunst- und kulturtheoretischen Ansätzen.

Marija Nujic is an art historian and cultural scholar with a focus on performance theory and gender studies. Since working as a curatorial assistant for the Austrian Pavilion at the 2019 Venice Biennale, Nujic has focused on art and cultural projects that explore various aspects of sustainability. Art spaces, with their architectural, historical, and cultural characteristics, are at the center of her in-depth investigation of artistic practice, subversive and sociopolitical subjects, and cultural theoretical approaches.

## REBEKKA REUTER

Rebekka Reuter ist Kulturwissenschaftlerin mit Schwerpunkt Fotografie. 2006/07 war sie Stipendiatin im Programm „Museumskurator:innen für Fotografie“ der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung am Museum Folkwang, Essen, am Münchner Stadtmuseum (Sammlung Fotografie) und im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden, darauf folgte eine kuratorische Assistenz bei Camera Austria in Graz. Seit 2009 ist sie Chefkuratorin von WestLicht. Schauplatz für Fotografie in Wien. Aktuell genießt sie im Rahmen einer Bildungskarenz ein Doktoratsstudium der Philosophie an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Rebekka Reuter is a cultural scholar specializing in photography. In 2006–07 she was a fellow in the “Museumskurator:innen für Fotografie” program of the Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Foundation at the Museum Folkwang in Essen, the photography collection of the Münchner Stadtmuseum in Munich, and the Kupferstich-Kabinett of the Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, followed by a curatorial assistantship at *Camera Austria* in Graz. Since 2009 she has been head curator of WestLicht: Museum for Photography in Vienna. She is currently on sabbatical working on her doctoral degree in philosophy at the Academy of Fine Arts Vienna.

## STELLA ROLLIG

Stella Rollig ist seit Jänner 2017 Generaldirektorin und wissenschaftliche Geschäftsführerin des Belvedere. Sie studierte Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Wien und war als Kunstpublizistin tätig (unter anderem ORF, *Der Standard*). Von 1994 bis 1996 war Stella Rollig österreichische Bundeskuratorin für bildende Kunst, in dieser Zeit gründete sie auch *Depot. Kunst und Diskussion* im Museumsquartier Wien. Von 2004 bis 2016 leitete die Ausstellungsmacherin das Lentos Kunstmuseum Linz, ab 2011 zusätzlich das Nordico Stadtmuseum Linz. Neben ihrer kuratorischen Tätigkeit lehrte Stella Rollig an zahlreichen Instituten.

Stella Rollig has been CEO and artistic director of the Belvedere since January 2017. She studied German and art history at the University of Vienna and later worked as an arts journalist (for ORF, *Der Standard*, and others). From 1994 to 1996 she was the Austrian Federal Curator for the Fine Arts; during this period she also founded the discussion platform “Depot, Kunst und Diskussion” at MuseumsQuartier Wien. From 2004 to 2016 she was artistic director of the Lentos Kunstmuseum in Linz, and from 2011 also director of Nordico Stadtmuseum Linz. In addition to her curatorial roles, she has taught at numerous institutions.

## GABRIELE SCHOR

Gabriele Schor war sieben Jahre Korrespondentin der *Neuen Zürcher Zeitung* und lehrte an Universitäten Theorie & Praxis der Kunstkritik. Seit 2004 leitet sie die SAMMLUNG VERBUND in Wien, die sie von Beginn an kuratorisch aufgebaut hat. Ihre Monografien sind: *Birgit Jürgenssen* (mit Abigail Solomon-Godeau, 2009); Werkverzeichnis *Cindy Sherman. Das Frühwerk von 1975–77* (2012); *Francesca Woodman* (mit Elisabeth Bronfen, 2014); *Renate Bertlmann* (mit Jessica Morgan, 2016); *Louise Lawler* (2018); und *ORLAN* (mit Catherine Morris, 2023). Die von Schor initiierte Ausstellung *Feministische Avantgarde – der Begriff* wurde von ihr geprägt, um die Pionierleistungen der Künstlerinnen seit den 1970er-Jahren hervorzuheben – tourt seit 2010 durch Europa. 2015 erschien dazu die erste Publikation.

Gabriele Schor was a correspondent for the *Neue Zürcher Zeitung* for seven years and taught the theory and practice of art criticism at various universities. She is the director of the VERBUND COLLECTION, Vienna, which she established in 2004. Her monographs are *Birgit Jürgenssen* (with Abigail Solomon-Godeau, 2009), *Cindy Sherman: The Early Works 1975–1977: Catalogue Raisonné* (2012), *Francesca Woodman* (with Elisabeth Bronfen, 2014), *Renate Bertlmann* (with Jessica Morgan, 2016), *Louise Lawler* (2018), and *ORLAN* (with Catherine Morris, 2023). The exhibition *Feminist Avant-Garde*—initiated by Schor, who coined the term to highlight lesser-known feminist artists of the 1970s—has been touring Europe since 2010. The first publication on the exhibition was released in 2015.

## FELICITAS THUN-HOHENSTEIN

Felicitas Thun-Hohenstein ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Professorin am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Akademie der bildenden Künste Wien. Gemeinsam mit Michael Koschier gründete sie 2020 die Initiative Vendome Projects (<https://vendomeprojects.art>). Seit 2015 ist sie Leiterin des Cathrin Pichler Archivs für Kunst und Wissenschaften an der Akademie der bildenden Künste Wien, seit 2020 künstlerische Leiterin des Mahler Forums für Musik und Gesellschaft (<https://www.mahler-forum.org>) und seit 2022 Kuratoriumsvorsitzende im mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Sie war Kuratorin des Beitrags von Renate Bertlmann für den Österreichischen Pavillon bei der 58. Biennale di Venezia, 2019. Publikationen umfassen unter anderem: *Renate Bertlmann. Discordo Ergo Sum* (Hg., 2019); *Self-Timer Stories* (2015); *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts* (Hg. gemeinsam mit Carola Dertnig, 2014).

Felicitas Thun-Hohenstein is an art historian, curator, and professor at the Institute for Art Theory and Cultural Studies at the Academy of Fine Arts Vienna. In 2020 she cofounded the Vendome Projects initiative (<https://vendomeprojects.art>) with Michael Koschier. She has been director of the Cathrin Pichler Archive for Art and Sciences at the Academy of Fine Arts Vienna since 2022, artistic director of the Mahler Forum for Music and Society since 2020 (<https://www.mahler-forum.org>), and chair of the board of trustees at mumok—Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien in Vienna since 2022. She curated Renate Bertlmann’s contribution to the Austrian Pavilion at the



fifty-eight Venice Biennale in 2019. Her publications include *Renate Bertlmann: Discordo Ergo Sum* (ed., 2019), *Self-Timer Stories* (2015), and *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts* (coedited with Carola Dertnig, 2014).

### LUISA ZIAJA (LZ)

Luisa Ziaja ist Kunsthistorikerin, Kuratorin, Universitätslektorin und Autorin. Sie ist seit Dezember 2022 Chefkuratorin im Belvedere, wo sie seit 2013 als Kuratorin für zeitgenössische Kunst tätig war. Zudem ist sie seit 2006 Co-Leiterin des postgradualen Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis /ecm – educating, curating, managing an der Universität für angewandte Kunst Wien. In ihrer kuratorischen und diskursiven Arbeit beschäftigt sie sich unter anderem mit dem Verhältnis von Gegenwartskunst, Gesellschaft und (Geschichts-)Politik sowie mit der Geschichte und Theorien des Ausstellens. Luisa Ziaja ist Autorin und Mitherausgeberin zahlreicher Ausstellungskataloge und Sammelbände zu zeitgenössischer künstlerischer und kuratorischer Praxis, Kunst- und Ausstellungstheorie, darunter die Publikationsreihe *curating. ausstellungstheorie & praxis* in der Edition Angewandte.

Luisa Ziaja is an art historian, curator, university lecturer, and writer. Since December 2022 she has been chief curator at the Belvedere in Vienna, where she had previously been a curator of contemporary art since 2013. She has also been codirector of the postgraduate program in exhibition theory and practice / ecm—educating, curating, managing at the University of Applied Arts Vienna since 2006. In her curatorial and discursive practice, she deals with the relationship between contemporary art, society, and politics (of history), as well as with the history and theory of exhibitions. She is author and coeditor of numerous exhibition catalogs and anthologies on contemporary art, curatorial practice, and art and exhibition theory, including the series *curating: ausstellungstheorie & praxis* published by Edition Angewandte.



## BILDNACHWEIS IMAGE CREDITS

- Falls nicht anders angegeben, alle Fotos: Johannes Stoll / Belvedere, Wien  
If not stated otherwise, all photos by Johannes Stoll / Belvedere, Vienna
- Renate Bertlmann:**  
S. / pp. Cover, 3, 29, 90–93, 105–107, 123, 135, 185–189, 208–209, 216, 224–225, 228–229, 236–237, 260–266, 268–270, 307, 336;
- Pixelstorm, Wien / Vienna:**  
S. / pp. 27, 34, 35, 58, 59, 60, 69, 70–71, 73, 76 unten / below, 77, 84–87, 100, 101, 102, 103, 105–107, 150, 207, 238, 257, 271;
- Sophie Thun:**  
S. / p. 49;
- Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, <https://utw10658.utweb.utexas.edu/items/show/2854>:**  
S. / p. 50 oben / top;
- Lee Miller Archives, England, leemiller.co.uk:**  
S. / p. 50 unten / below
- Courtesy Richard Saltoun Gallery London and Rome:**  
S. / pp. 62, 68, 81, 223;
- Reinhold Bertlmann:**  
S. / pp. 95, 124, 149, 175, 279 oben / top;
- Mario Carbone:**  
S. / p. 131;
- Otto Eder und Peter Kronlechner:**  
S. / p. 139;
- Claudia Rohrauer:**  
S. / pp. 190–191;
- Landessammlungen NÖ:**  
S. / p. 239;
- Anja Manfredi:**  
S. / p. 267;
- Didi Sattmann / brandstaetter images / picturedesk.com:**  
S. / p. 279 unten / below;
- Christian Redtenbacher, Wien / Vienna:**  
S. / p. 280 oben / top;
- Hans Punz / APA / picturedesk.com:**  
S. / p. 280 unten / below;
- © Bildrecht, Wien / Vienna 2023 für / for Renate Bertlmann  
© Lee Miller Archives, England 2023. All rights reserved. leemiller.co.uk
- Cover:**  
Renate Bertlmann, *Zärtliche Berührungen – Tableau (Tender Touches – Tableau)*, 1976/2009, Detail, Courtesy Richard Saltoun Gallery London und Rom / and Rome

# IMPRESSUM COLOPHON

Dieser Katalog erscheint  
anlässlich der Ausstellung  
*Renate Bertlmann.*  
*Fragile Obsessionen*  
im Belvedere 21, Wien,  
vom 29. September 2023 bis  
3. März 2024.

This catalog is published on  
the occasion of the exhibition  
*Renate Bertlmann:*  
*Fragile Obsessions,*  
at Belvedere 21, Vienna,  
from September 29, 2023,  
to March 3, 2024.

Kuratorin / Curator: Luisa Ziaja

Assistenzkuratorin / Assistant  
Curator: Andrea Kopranovic

Generaldirektorin, wissen-  
schaftliche Geschäftsführerin /  
General and Artistic Director:  
Stella Rollig

Wirtschaftlicher Geschäftsführer /  
CFO: Wolfgang Bergmann

Ausstellungsmanagement und  
Sammlungsverwaltung /  
Exhibition Management and  
Loans: Stephan Pumberger

Ausstellungsproduktion /  
Exhibition Production:  
Sarah Kronschläger

Ausstellungsarchitektur /  
Exhibition Design: studio-itzo,  
Wien / Vienna

Chefkuratorin / Chief Curator:  
Luisa Ziaja

Kunstvermittlung / Education:  
Michaela Höß

Kommunikation & Marketing /  
Communications & Marketing:  
Lisa Stadler

Besucher\*innenservice / Visitor  
Services: Margarete Stechl

Research Center:  
Christian Huemer

Restaurierung / Conservation  
Department: Stefanie Jahn

Belvedere  
Prinz Eugen-Straße 27  
1030 Wien / Vienna  
Österreich / Austria  
www.belvedere.at

## PUBLIKATION / PUBLICATION

Herausgeberinnen / Editors:  
Stella Rollig, Luisa Ziaja

Autorinnen / Authors:  
Patricia Allmer, Renate Bertl-  
mann, Ashton Cooper, Andrea  
Kopranovic (AK), Marija Nujic  
(MN), Rebekka Reuter, Stella  
Rollig, Gabriele Schor, Felicitas  
Thun-Hohenstein, Luisa Ziaja (LZ)

Grafikdesign / Graphic Design:  
Ivonne Stark

Lektorat (Deutsch) / Copyediting  
(German): Katharina Sacken

Lektorat (Englisch) / Copyediting  
(English): Tas Skorupa

Übersetzung (Englisch – Deutsch) /  
Translation (English – German):  
Barbara Hess (Cooper), Clemens  
Krümmel (Allmer)

Übersetzung (Deutsch – Englisch) /  
Translation (German – English):  
Michaela Alex (Biografie), Jeremy  
Gaines (Rollig, Reuter, Dialog,  
Schor, Werktexte), Good & Cheap  
Translators, Berlin (Ziaja)

Publikationsmanagement /  
**Publication Management:**  
 Eva Lahnsteiner, Stefanie  
 Hasenauer

Bildbearbeitung / **Image Editing:**  
 Pixelstorm, Wien / Vienna

Druck und Bindung / **Printing  
 and Binding:** Gerin Druck GmbH,  
 Wolkersdorf

Papier / **Paper:**  
 GardaPat 11, 135 g/m<sup>2</sup>

Schrift / **Typefaces:**  
 GZA, Sofia Pro

Alle Rechte vorbehalten /  
**All rights reserved**

Printed in Austria

Bibliografische Information der  
 Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek  
 verzeichnet diese Publikation in  
 der Deutschen Nationalbiblio-  
 grafie; detaillierte bibliografische  
 Daten sind im Internet über  
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

**Bibliographic information pub-  
 lished by the Deutsche National-  
 bibliothek:**

The Deutsche Nationalbibliothek  
 lists this publication in the  
 Deutsche Nationalbibliografie;  
 detailed bibliographic data are  
 available on the Internet at  
<http://dnb.dnb.de>.

ISBN 978-3-7533-0558-5

© 2023 Belvedere, Wien;  
 Verlag der Buchhandlung  
 Walther und Franz König,  
 Köln; Künstler\*innen und  
 Autor\*innen

© 2023 Belvedere, Vienna;  
 Verlag der Buchhandlung  
 Walther und Franz König,  
 Cologne; the artists; and  
 the authors

Erschienen bei / **Published by:**  
 Verlag der Buchhandlung  
 Walther und Franz König  
 Ehrenstraße 4  
 50672 Köln, DE / Cologne,  
 Germany

Vertrieb / **Distribution**  
 Buchhandlung Walther König  
 Ehrenstraße 4  
 50672 Köln, DE / Cologne,  
 Germany  
 Tel.: +49 (0) 221 205 9653  
[verlag@buchhandlung-  
 walther-koenig.de](mailto:verlag@buchhandlung-<br/>
  walther-koenig.de)

belvedere  
 21