11/2026
ZÜRICH

ART CONSULT

THE INTIMACY TRAP



Unbekannter Künstler *Portrait of a Right Eye*, um 1800. Philadelphia Museum of Art (Gemeinfrei).

On looking, being looked at and the art of hiding

Susanna badete, Venus schlief. Die Betrachtung weiblicher Intimität hat in der westlichen Kunstgeschichte eine ebenso lange wie vornehme Tradition. Der Voyeurismus genoss mythologischen Flankenschutz, die Indiskretion biblische Legitimation. Man schaute. Und kultivierte die Schaulust.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert entwickelte die englische Aristokratie eine besonders raffinierte Form des intimen Porträts: das sogenannte Lover's Eye. Ein einzelnes Auge, in Miniatur gemalt, in Gold gefasst und dicht am Körper getragen. In Mode gebracht haben soll es ausgerechnet der Prince of Wales, der spätere George IV. 1785 schickte er der zweifach verwitweten Katholikin Maria Fitzherbert sein Auge, gemalt vom Miniaturisten Richard Cosway. Kurz darauf heirateten die beiden. Heimlich und nach damaligem Recht unzulässig.

Ein öffentlich zur Schau gestelltes Geheimnis. Jeder durfte es sehen, kaum jemand wusste, wer da eigentlich schaute. Nicht das Auge wurde porträtiert, sondern der Blick. Der geliebte Mensch blieb auch in seiner Abwesenheit visuell präsent. Romantisch? Durchaus. Ein wenig unheimlich? Auch das. Somebody is watching you.

«Men look at women. Women watch themselves being looked at», konstatierte John Berger 1972. Die im Mai dieses Jahres verstorbene VALIE EXPORT hatte da mit ihrem *Tapp- und Tastkino* bereits den Voyeur selbst zum Schauspiel gemacht. Carolee Schneemann reklamierte den Körper, Cindy Sherman wenig später die Blickregie. Die Muse wurde zur Regisseurin. Und präsentierte fortan nicht unbedingt das, was man von ihr zu sehen wünschte.

Do Not Disturb

Sophie Calle, Tracey Emin und Issy Wood. Drei Künstlerinnen, drei Generationen, drei höchst eigenwillige Regisseurinnen des Privaten. Calle allein beschäftigt in diesem Jahr gleich drei europäische Museen: Nach dem Louisiana Museum of Modern Art (*Something Missing?*, bis September) widmen ihr nun das MAXXI in Rom

© Copyright Bergos AG. Alle Rechte vorbehalten.

(*Matrimoni, Rotture e Funerali inclusi*, bis 7. Februar 2027) und der Hamburger Bahnhof in Berlin (*Is It Better?*, seit 13. November) grosse Einzelausstellungen.

Venedig, Februar 1981. Sophie Calle lässt sich für drei Wochen als Zimmermädchen in einem Hotel anstellen. Was folgt, ist eine der wunderbarsten Grenzüberschreitungen der jüngeren Kunstgeschichte.

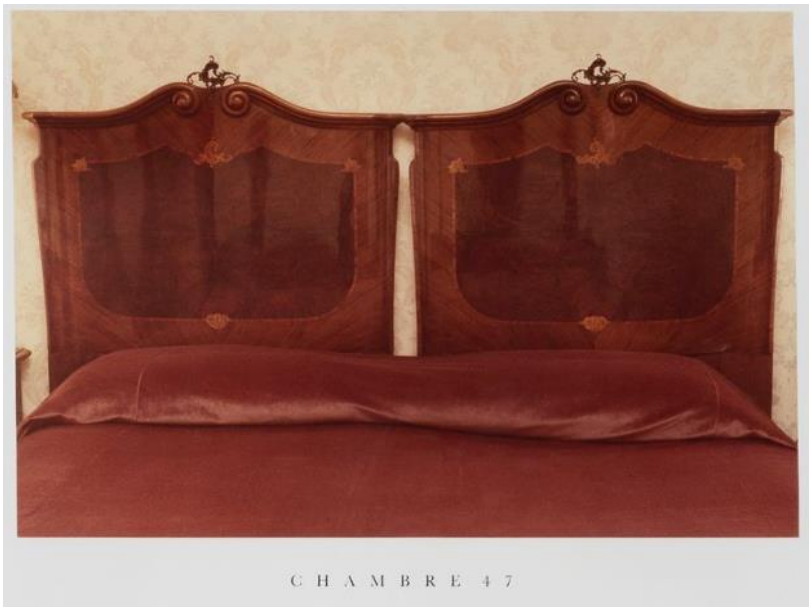
Sie durchsucht Koffer und Manteltaschen, inspiziert Betten, probiert Kosmetika, kostet Pralinen und trinkt aus einem zurückgelassenen Glas Coca-Cola – zumindest suggerieren dies ihre minutiös kommentierten Fotografien. Ein zur Wand gedrehter Nachttisch erweist sich naturgemäss als besonders interessant. Lange vor Airbnb kultiviert Calle den diskreten Reiz, sich vorübergehend in ein fremdes Leben einzubuchen.

Man möchte sich Sophie Calle nicht unbedingt als Zimmermädchen wünschen. Als Künstlerin hingegen ist sie unwiderstehlich.

In *The Hotel* protokolliert sie ihre Indiskretionen mit bürokratischer Akribie. Die Inventarisierung als Rechtfertigung, die Dokumentation als intellektuelles Alibi des Voyeurismus. Lange vor Instagram perfektioniert Calle die Dramaturgie aus Bild und Caption. Ein Foto, ein paar Zeilen. Der Film beginnt in unserem Kopf. Und ehe wir uns versehen, sind wir selbst zu Komplizen geworden. Doch wer ist hier eigentlich Gegenstand der Beobachtung? Je tiefer Calle in die Intimität der Hotelgäste eindringt, desto mehr erfahren wir über ihre eigenen Obsessionen. Die Gäste bleiben anonym. Die Voyeurin entblösst sich.

Noch raffinierter verfährt Calle mit ihrer eigenen Intimität. Als ein Liebhaber die Beziehung per E-Mail beendet und seine Nachricht mit der fürsorglichen Formel «Take care of yourself» beschliesst, nimmt sie ihn beim Wort. 107 Frauen analysieren, sezieren, interpretieren und performen den Trennungsbrief. Aus einer privaten Zurückweisung wird 2007 ein Beitrag zur Biennale von Venedig. Nicht jeder Mann, der eine Beziehung beendet, schreibt damit Kunstgeschichte. Calle institutionalisiert ihre Verletzlichkeit. Ihr ehemaliger Liebhaber mag das Ende der Beziehung bestimmt haben. Die kulturelle Nachgeschichte dieses Endes liegt ganz entschieden nicht mehr in seiner Hand. Ihr Exhibitionismus ist kalkuliert, ihre Verletzlichkeit deshalb keineswegs weniger real. Kontrollverlust als Instrument der Kontrolle.

Breakfast in Bed



Sophie Calle, *Room 47 (February 22nd, 1981)*, 1981 – 1983 (Detail).

Was Sophie Calle in fremden Hotelzimmern zusammensucht, breitet Tracey Emin vor uns aus. Ohne diplomatische Zurückhaltung. Auch im Louisiana hat man inzwischen gewissermassen die Betten gewechselt.

My Bed (1998), in diesem Jahr zunächst in der Tate Modern, nun im Rahmen ihrer grossen Retrospektive *A Second Life* im Louisiana präsentiert (8. Oktober 2026 bis 18. April 2027), ist eines der intimsten Selbstporträts der Gegenwartskunst. Bemerkenswerterweise ohne die Porträtierte. Zerwühlte Laken, benutzte Kondome, schmutzige Unterwäsche, leere Flaschen, Zigarettenstummel. Die Hinterlassenschaften eines emotionalen Ausnahmezustands. Dinge, die man gewöhnlich

© Copyright Bergos AG. Alle Rechte vorbehalten.

beseitigt, bevor Besuch kommt. Emin lädt gleich ein ganzes Museum ein. Erstmals 1998 im Sagacho Exhibition Space in Tokio ausgestellt, provoziert das Bett höchst unterschiedliche Reaktionen: Der japanische Zoll will es vernichten, New York rezipiert es als neofeministisches Statement, London empört sich. Den Turner Prize gewinnt 1999 Steve McQueen. Die öffentliche Debatte dominiert Tracey Emin.



Tracey Emin, *My Bed*, 1998. Installationsansicht: *Tracey Emin: A Second Life*, Tate Modern, London, 2026.

Wir kommen als Kunstbetrachter und gebärden uns als Sittenwächter. Wir urteilen über ihre Sexualität, ihre Hygiene, ihren Alkoholkonsum. Aus dem Interieur wird ein Psychogramm, aus der Kunstbetrachtung eine moralische Begutachtung. Noch 2011, anlässlich von Emins Retrospektive in der Hayward Gallery, machte Brian Sewell im Evening Standard ihren Alkoholkonsum und ihre Sexualität zum Gegenstand seiner Kritik.

Heute dürfte Sewells öffentliches Urteil über Emin mehr Anstoss erregen als das Bett selbst. Auch darin zeigt sich, wie sehr die Reaktion auf ein Kunstwerk zur Selbstdarstellung werden kann. Wer sich empört, zeigt, was er für anständig hält. Wer bewundert, zeigt, wofür er offen sein möchte.

Emin selbst vergleicht ihr Bett in einem jüngst erschienenen Interview mit Thomas Bärnthaler im SZ-Magazin mit dem Turiner Grabtuch. Von der Schmuddelkunst zur Reliquie. Das Bett als Abdruck einer existenziellen Erfahrung. «Ich bin fast in diesem Bett gestorben. Deshalb habe ich es zu einem Kunstwerk erklärt. Es hat mich gerettet.»

Der Markt hatte die Heiligsprechung da längst vollzogen. Im Juli 2014 kam das Bett bei Christie's in London unter den Hammer und erzielte gut 2,5 Millionen Pfund, mehr als das Doppelte der oberen Schätzung und ein Vielfaches von Emins bisherigem Auktionsrekord. Die Künstlerin sass im Saal und jubelte. Käufer war der deutsche Sammler Christian Duerckheim, der das Werk der Tate als Leihgabe überliess. Der emotionale Ausnahmezustand von 1998 war zum Blue Chip geworden.

Auch ihr berühmtes Zelt *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* bedient zunächst unsere Neugier. Der Titel verspricht ein erotisches Inventar. Unter den Namen finden sich jedoch neben Liebhabern auch Freunde und Familienmitglieder. Eine Topografie menschlicher Nähe.

Die Obszönität lag womöglich weniger im Werk als in unserer Erwartung an das Werk.

Confessional Art (Geständniskunst) nennt man das Genre, dem neben Emin auch Nan Goldin und Sophie Calle zugerechnet werden. Eine erstaunlich moralisch aufgeladene Kategorie. Was genau gilt es hier eigentlich zu gestehen? Weibliche Sexualität? Weibliches Scheitern? Weibliche Existenz?

«Aber ich bekenne nichts. Das bin ich», entgegnet Emin im SZ-Magazin. Und auf die Frage, was bei ihr noch privat bleibe: «Oh, sehr viel bleibt privat. Ich bin Künstlerin, ich wähle aus.» Wer so viel von sich preisgibt, steht offenbar kaum noch im Verdacht, etwas zu verbergen.

© Copyright Bergos AG. Alle Rechte vorbehalten.

In Your Face

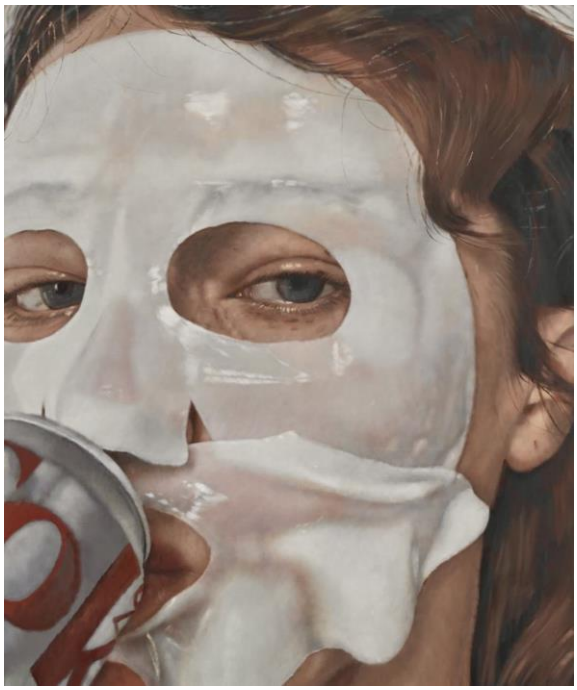
Eine Gesichtsmaske. Eine Dose Coca-Cola. Issy Wood.

Ausgerechnet die 1993 geborene britisch-amerikanische Künstlerin, die sich ausgesprochen ungern fotografieren lässt, hat innerhalb von fünf Jahren mehr als 80 Selbstporträts gemalt. Elf davon sind derzeit in der Londoner National Portrait Gallery zu sehen (bis 28. Februar 2027). Die Serie verdankt ihre Entstehung ursprünglich dem Versuch, einem Fototermin für ein Magazin zu entgehen.

Ihre Gemälde zeigen Luxusautomobile, Möbel, Getränkedosen, Hautpartien und Gesichter in irritierend nahen Ausschnitten. Dinge, die uns vertraut sind und uns dennoch auf eigentümliche Weise fremd werden. Eine Welt zwischen Konsumfetischismus, Selbstbeobachtung, Begehren und latentem Unbehagen.

In *Self portrait 71* (2025) kommt uns Wood besonders nahe. Ein Gesicht unter einer abziehbaren Kosmetikmaske, eine Coca-Cola-Dose am Mund. Eine geradezu lächerlich banale Situation. Und doch besitzt das Gemälde eine verstörende Intimität.

Wood beherrscht die Kunst der demonstrativen Bagatellisierung des Abgründigen. Sie überdimensioniert die Verletzlichkeit und spielt gleichzeitig deren Bedeutung herunter. Als wäre ihr etwas versehentlich herausgerutscht, das sie im nächsten Moment mit einem beiläufigen Schulterzucken quittiert.



Issy Wood, *Self portrait 71*, 2025

Während Emin darauf besteht, dass wir den Ernst ihrer Erfahrung anerkennen, scheint Wood sich bereits gegen den Verdacht abgesichert zu haben, dass ihr irgendetwas zu ernst sein könnte. Emotionales Understatement.

Im Gespräch mit Louisa Buck für The Art Newspaper spricht Wood von «faking candour» und davon, dass man «explosively revealing in one area» sein könne, um von womöglich wesentlich aufschlussreicheren Aspekten der eigenen Persönlichkeit abzulenken. Exhibitionismus als Camouflage.

Ein Selfie entsteht in Sekunden. Wood zerlegt diese Sekunden in unzählige malerische Entscheidungen. Was spontan, beiläufig, mitunter unvorteilhaft anmutet, ist das Resultat eines tagelangen Prozesses. Wie viel Eitelkeit steckt möglicherweise in der demonstrativen Überwindung der Eitelkeit?

Auch Woods publizierte Tagebuchaufzeichnungen folgen dieser eigentümlichen Choreografie. Sie gewährt Einblicke in Beziehungen, Befindlichkeiten und emotionale Verstrickungen, während die Namen der Beteiligten auf Initialen reduziert bleiben. Wir dürfen erstaunlich viel wissen, ohne wirklich eingeweiht zu sein. Calle offenbart sich, indem sie andere beobachtet. Emin entblösst sich, ohne sich zu zeigen. Wood zeigt sich, um sich nicht vollständig entblössen zu müssen.

Die scheinbare Intimität eines Bildes ist fast nie eine Garantie für die Intimität der Begegnung.

© Copyright Bergos AG. Alle Rechte vorbehalten.

The Permanent Gaze

Noch bevor wir morgens das Bett verlassen, haben wir die halbe Welt hineingelassen. Wir scrollen durch fremde Schlafzimmer, Badezimmer, Beziehungen und Befindlichkeiten. Wir betrachten das Frühstück von Menschen, die wir nicht kennen, und die emotionalen Ausnahmezustände von Menschen, deren Nachnamen wir nicht einmal wissen.

Sophie Calle musste sich für ihre Indiskretionen noch als Zimmermädchen verdingen.

Exhibitionismus und Voyeurismus haben eine beachtliche gesellschaftliche Rehabilitation erfahren. Sie heissen heute Content und Engagement.

Dabei haben Calle und Emin wesentliche ästhetische und narrative Strategien unserer digitalen Gegenwart bereits Jahrzehnte zuvor entwickelt. Calle perfektionierte das autobiografische Storytelling und das Changieren zwischen Fakt und Fiktion. Emin etablierte eine Ästhetik des vermeintlich Ungeschönten, des Unvorteilhaften, der radikalen Authentizität.

Was bei Calle und Emin noch künstlerische Grenzüberschreitung war, gehört für Issy Woods Generation längst zum visuellen Repertoire des Alltags.

Authenticity has a look.

Das Ungeschminkte, das Unaufgeräumte, das Ungefilterte. Die Tränen vor laufender Kamera. Das demonstrativ unvorteilhafte Selfie. Der öffentliche Bericht über die private Krise. Die Avantgarde von gestern ist zur Gebrauchsästhetik von heute geworden.

Wir alle spielen Theater, konstatierte der Soziologe Erving Goffman bereits 1959. Das gesellschaftliche Leben als dramaturgisches Geschehen, mit Vorderbühne und Hinterbühne, mit Publikum und Rückzugsraum.

Inzwischen ist die Hinterbühne selbst zur Attraktion geworden. Und das Theater hat einen neuen, unsichtbaren Regisseur: den Algorithmus. Er verteilt nicht nur die Eintrittskarten. Er beeinflusst zunehmend das Stück, das gespielt wird. Paradoxerweise bedarf es mitunter einer beträchtlichen Inszenierungsleistung, um uninszeniert zu erscheinen.

Vulnerability is the new luxury?

Die Soziologin Eva Illouz spricht von emotionalem Kapitalismus. In den sozialen Netzwerken hat er buchhalterische Präzision erreicht: Likes, Views, Shares. Selbst die Resonanz auf unsere Verletzlichkeit lässt sich beziffern.

Das Geständnis wird zum Genre, der Kontrollverlust zur Komposition, die persönliche Krise zum begehrten Sammlungsobjekt oder zum viralen Content.

Das macht die Verletzlichkeit nicht zwangsläufig weniger real. Die Tränen können durchaus echt sein, auch wenn der Bildausschnitt sorgfältig gewählt wurde.

Auffällig ist vielmehr, wie sehr wir den Blick der anderen inzwischen antizipieren. Wir erleben Momente und beurteilen gleichzeitig ihre visuelle Verwertbarkeit. Wir betrachten uns selbst mit den Augen eines potenziellen Publikums, dessen Zusammensetzung wir nicht einmal mehr genau kennen.

Wir müssen nicht mehr betrachtet werden, um uns betrachtet zu fühlen.

© Copyright Bergos AG. Alle Rechte vorbehalten.

Wir alle spielen Theater. Nur der Vorhang fällt nicht mehr.

For Your Eyes Only

Vielleicht liegt die grösste Raffinesse der Werke von Calle, Emin und Wood darin, dass sie uns in dem Glauben lassen, wir seien diejenigen, die beobachten.

Wir analysieren die Künstlerinnen, spekulieren über ihre Motive, diagnostizieren ihre Verletzungen und erfreuen uns an unserer vermeintlichen Menschenkenntnis.

Dabei haben sie längst etwas sehr Persönliches über uns in Erfahrung gebracht: unsere Lust an der Indiskretion, unsere Sehnsucht nach Authentizität, unsere Bereitschaft, fremde Verletzlichkeit zu konsumieren, und unsere erstaunliche Neigung, aus einem Einblick einen Anspruch abzuleiten.

Wir sind gekommen, um etwas über drei Künstlerinnen zu erfahren. Am Ende haben wir vor allem etwas von uns selbst preisgegeben.

Ausgerechnet bei einer Generation, die mit den sozialen Netzwerken aufgewachsen ist, scheint sich eine gewisse Ermüdung gegenüber der permanenten öffentlichen Selbstdarstellung abzuzeichnen. Private Accounts, Close Friends, verschwindende Nachrichten. Die Wiederentdeckung des exklusiven Publikums.

Und damit zurück zum Lover's Eye.

Ein einzelnes Auge. Öffentlich sichtbar, privat lesbar. Ein Bild, dessen eigentliche Bedeutung nur einem kleinen Kreis, womöglich nur einem einzigen Menschen zugänglich war. Close Friends, circa 1785.

In einer Ökonomie der Aufmerksamkeit, in der Sichtbarkeit als Privileg gehandelt wird, könnte ausgerechnet die Diskretion zur eigentlichen Distinktion werden.

Vielleicht besteht der wahre Luxus unserer Gegenwart nicht mehr darin, gesehen zu werden. Sondern darin, selbst entscheiden zu können, von wem.

Marie-Kathrin Krimphoff und Carolyn Stocker-Seiler

Diese Publikation dient ausschliesslich zu Informations- und Marketingzwecken. Die bereitgestellten Informationen sind nicht rechtsverbindlich und stellen weder Finanzanalysen noch einen Verkaufsprospekt, ein Angebot für Investmenttransaktionen, eine Vermögensverwaltung oder eine Anlageberatung dar und ersetzen keine rechtliche, steuerliche oder finanzielle Beratung.

© Copyright Bergos AG. Alle Rechte vorbehalten.

BERGOS AG

Kreuzstrasse 5
8008 Zürich – Schweiz

+41 44 284 20 20

artconsult@bergos.ch
www.bergos.ch