

*Introspektion, Extrospektion, Prospektion. Über das Flanieren in „Get Intimate“, einer Ausstellung von Margot Pilz zusammen mit Janne Charlotte Schipper und Andreas Sahl Andersen.*

von Anne Faucheret

“The principal horror of any system which defines the good in terms of profit rather than in terms of human need, or which defines human need to the exclusion of the psychic and emotional components of that need. The principal horror of such a system is that it robs our works of its erotic value, its erotic power and life appeal and fulfillment. Such a system reduces work to a travesty of necessities, a duty by which we earn bread or oblivion for ourselves and those we love. But this is tantamount to blinding a painter and then telling her to improve her work, and to enjoy the act of painting, it is not only next to impossible, it is also profoundly cruel.

As women, we need to examine the ways in which our world can be truly different. I am speaking here of the necessity for reassessing the quality of all the aspects of our lives and or our work, and of how we move towards and through them.”

– Audre Lorde, “Uses of the Erotic: The Erotic as Power”, in *Sister Outsider*, 1984

“Die Frau trägt die Gesellschaft, darf sie aber nicht mitgestalten. Der Frau wurde ihre Identität durch jahrtausendelange, patriarchalische Unterdrückungsmechanismen genommen; ihr eigener Anteil an der Kultur verhindert, ihre schöpferische Potenz in Randbereiche abgedrängt.“

– Christia Hauer, Karin Mack, Margot Pilz, Doris Reitter, *Femifest. 2. Klausur der IntAkt im Retz(h)of*, Wien 1978, zitiert von Nina Schedlmayer in *Margot Pilz: Leben. Kunst*, 2021

Der intime Raum ist ein hochgradig politischer Raum. In kapitalistischen Demokratien wurde er der öffentlichen Auseinandersetzung entzogen und bequem dem „rein Privaten“ zugeordnet. Er galt als das a-politische Gegenstück zum öffentlichen Raum, wodurch geschlechtsspezifische Machtverhältnisse, die ihm im Kern innewohnen, unsichtbar gehalten wurden, bis Feministinnen zu Beginn der 1970er-Jahre das Gegenteil argumentierten. Der intime Raum ist tatsächlich genau der Ort, an dem primäre patriarchale Macht hervorgebracht wird und an dem sie folglich angefochten und potenziell aufgelöst werden kann. Sich den Intimitäten – dem Häuslichen, dem Sexuellen, dem Begehren – zuzuwenden, ist daher eine feministische Methode, um die eigene Positionierung in der Gesellschaft zu vermessen, politische Anliegen zum Ausdruck zu bringen und der kapitalistisch-patriarchalen Ordnung entgegenzutreten. Der Titel der Ausstellung, *Get Intimate*, der wie eine freche Aufforderung klingen mag, ist eine freudvolle und zugleich kritische Einladung, dieser und anderen grenzüberschreitenden Methoden zu folgen, die sich durch Margot Pilz' künstlerisches Werk ziehen und in feministischer Dekonstruktion, aktivistischer Konfrontation und medialem Experimentieren verwurzelt sind. Die Ausstellung konzentriert sich auf das Œuvre der österreichisch-niederländischen Fotografin, Performance-, Installations- und Medienkünstlerin und umfasst darüber hinaus, Skulpturen von Janne Charlotte Schipper sowie ein von Andreas Sahl Andersen entwickeltes Display, welches als materielle und semiotische Unterstützung funktioniert.

Die Ausstellung findet anlässlich des 90. Geburtstages der Künstlerin statt. Sie versammelt insbesondere kleinere Arbeiten aus Margots persönlichem Archiv, das sich über ihre 50-jährige künstlerische Praxis erstreckt – von den performativen und erweiterten fotografischen Serien, die sie bekannt machten, über fotografische Arbeiten, die Medienkunst-Skulpturen und Kunst im öffentlichen Raum dokumentieren, bis hin zu ihren jüngeren Fotoinstallationen. Sie spannt einen Bogen zwischen einer introspektiven und einer sich öffnende Bewegung, die ihre Arbeit markieren. Die Selbstreflexion zeichnet sich in Werken in denen die Künstlerin ihr eigenes Bild zwischen zugeschriebenen Normen und Selbstbestimmung sowie ihre eigene Identität zwischen Traumata und Katharsis verhandelt. Die nach außen gerichtete Geste charakterisiert ihre partizipativen, interaktiven und performativen Arbeiten, die kapitalistische Ausbeutung und Kommodifizierung untersuchen, insbesondere durch Technologien und Medien.

Obwohl Margots künstlerische Praxis weit über das fotografische Medium hinausreicht, bilden die Möglichkeiten der technischen Bilderzeugung, und die ihr innewohnende politische Dimension bezüglich (Re-)Präsentation und Dokumentation, ein stetiges Interesse der Künstlerin. Und einen roten Faden in *Get Intimate*. Die Kamera ist niemals ein neutrales Aufzeichnungsgerät, das die Realität wahrheitsgetreu archiviert. Sie ist vielmehr ein sozio-technisches Dispositiv, das durchaus in der Lage ist, Spuren zu bewahren, Handlungen zu dokumentieren und Situationen zu bezeugen – aber sie ist immer situiert, verkörpert und affiziert, immer gerahmt und partiell, immer transitiv, temporär und unfassbar. In diesem Sinne arbeitete Margot – vor allem in den 1970er- und 1980er-Jahren – in Serien und Sequenzen und erprobte so Fragmentierung, zeitliche Zerstreuung, narrative Lücken, Wiederholung und Variation.

Andreas Sahl Andersen hat einige der eingesetzten künstlerischen Strategien räumlich herausgearbeitet und übersetzt, jene Strategien, die mit seiner eigenen Praxis resonieren. Er destilliert und fächert sie im Raum auf, erweist eine Hommage und bietet Margots Arbeiten eine erneuerte Rezeption. Die Ausstellung ist in Konstellationen rund um diese Strategien oder manchmal wiederkehrende Motive organisiert und folgt dabei keiner chronologischen Linie – bleibt jedoch den Zusammenhängen innerhalb der ursprünglichen Serien treu. Der Raum wird durch drei hellgraue Papierbahnen – jene, die üblicherweise als Hintergründe in Fotostudios verwendet werden – rhythmisch gegliedert. Sie hängen von der Decke und sind senkrecht zu den Wänden positioniert – mit Ausnahme einer einzigen. Auf subtile Weise verweisen sie auf den Studio-Papierhintergrund, der in so vielen Fotografien von Margot sichtbar ist, als Ganzes oder ausgeschnitten, Werkzeug der Magie oder diskreter Protagonist. Hier verlassen die Papierhintergründe das Studio, auf das sie gewöhnlich beschränkt sind, und laden sich selbst in den Ausstellungsraum ein. Sie zeigen ihren materiellen, skulpturalen und architektonischen Charakter und sind ebenso eigenständige Kunstwerke wie unterstützende Begleiter.

Die Begegnung zwischen Studio und Ausstellung, zwischen Produktions- und Präsentationsraum, wird auch in der Hängung sichtbar. Mal gruppiert, mal

verstreut, hängen die Fotografien an den Wänden, entweder gerahmt oder in transparenten Kunststoffhüllen. Die museale Präsentation – einerseits legitimierend, mitunter jedoch einengend – und der „Studio“-Charakter – der die Haptik, Rauheit und Unmittelbarkeit von Margots Bildern verstärkt – bieten zwei Arten der Rezeption und laden dazu ein, sich zwischen ihnen hin und her zu bewegen, zwischen Nähe und Distanz, umherzuwandern anstatt einem vorgezeichneten Ablauf zu folgen. Am Ende der Ausstellung trifft der Studio-Charakter die Aura des Museums: Einige gerahmte kleine Arbeiten sind an einer großen grauen Papierbahn befestigt, die sich sanft auf dem Boden entfaltet.

Feministisch und aktivistisch im Leben wie in der Kunst, hat Margot oft direkte Konfrontation als Methode eingesetzt, um Logiken der Unsichtbarmachung, der Trennung und der Desinformation entgegenzutreten. Die Bühne als Schwelle zwischen dem Intimen, dem Studio und dem öffentlichen Raum, aber auch zwischen dem Fiktionalen, dem Persönlichen und dem Politischen, spielt eine entscheidende Rolle. Sowohl in den feministischen Arbeiten der frühen Jahre (*Hausfrauendenkmal*, *Arbeiterinnenaltar*, *Patriarchat*) als auch in jenen, die sich mit anderen Themen beschäftigen: mit der Privatisierung und Kommerzialisierung des öffentlichen Raums, mit der Vereinnahmung von Technologien und Medien zur Massenkontrolle, mit den traumatischen Nachwirkungen des Krieges und jüngst mit den sozialen Tabus des Älterwerdens und Begehrens, in einer Gesellschaft der stetigen Leistung und ewigen Jugend.

Bereits für *Die Weisse Zelle* (1983–85) baute Margot eine Bühne in einer Bühne, indem sie ein weißes, quaderförmiges Studio mit ihren eigenen Körpermaßen entwarf, um selbst darin zu performen und andere einzuladen, darin zu performen – vor ihrer Kamera. Als Zelle und Bühne, Behälter und Schwelle, bot das Dispositiv Kontrolle und Gastfreundschaft, Innenwendung und Außenwendung sowie eine kollektive statt einer singulären Aushandlung – zunächst mit den internalisierten Repräsentationen, dann mit der Kamera, schließlich mit der sozialen Norm.

In den Jahren zuvor, nach einer traumatischen Verhaftung durch die Polizei beim Dritten Wiener Frauenfestival, richtete die Künstlerin ihre fotografische Praxis als medienästhetisches Experiment unmittelbar auf eine Untersuchung der Struktur von Gefühlen und der Konstruktion von Identität aus. Durch Fotografie untersuchte sie kollektive Repräsentationen, erprobte sie psychologische Analyse und persönliche Katharsis. Fotografie wurde hier semiotisch, sequenziell, iterativ und performativ gedacht. Die Arbeiten sind geprägt von konzeptuellem Minimalismus, technischer Virtuosität und unmittelbarer Rohheit. Einige Sequenzen zeigen ihren gefalteten Körper, ihre Hände, die sich an ihr Haar klammern, oder ihren Blick in die Kamera. Andere zeigen ihren Körper, der durch Gürtel verschnürt und gefesselt wird. Wieder andere evozieren ihren abwesenden Körper, der durch einen Stuhl und ihre Jacke ersetzt wird. Andere wiederum zoomen auf die Hände der Künstlerin heran, die abwechselnd gefaltet sind, einander drücken und Figuren bilden. Das Skalieren und Heran- und Herauszoomen, die Verwendung von Weichzeichnung und Langzeitbelichtung ermöglichen es dem Körper, zu verblassen, teilweise zu verschwinden, sich der

Sichtbarkeit zu entziehen. Der Körper löst sich in den Raum auf, in eine geisterhafte Spur, hinter einem Doppel oder vor einem leuchtenden quadratischen Ausschnitt. Er verharrt niemals und kann niemals eingefangen werden. Wenn (Hyper-) Sichtbarkeit und Transparenz historisch jene Mechanismen waren, durch die – neben anderen marginalisierten Körpern – die Frauenkörper überwacht, kategorisiert und in Besitz genommen wurden, dann werden Strategien des Entzugs zu Werkzeugen der Selbstbestimmung – zu Möglichkeiten, im Bild zu verbleiben aber den vollständigen Zugang und die ausführliche Lesbarkeit zu verweigern, und letztendlich Opazität für sich zu beanspruchen.

Das Spiel mit Opazität, Transluzenz und Transparenz durchzieht auch Jannes Arbeiten – materiell, typologisch, symbolisch und vielleicht auch existenziell. Die Künstlerin choreografiert Begegnungen zwischen Materialien, Objekten und Körpern innerhalb des Raumes und schafft ein System aus Zeichen und Spuren – manche lesbar, andere opak –, die allesamt mit der Verflechtung von Erinnerung, Begehren und Materie sowie mit intuitiven Wahlverwandtschaften in Zusammenhang zu stehen scheinen. Zwei Metallstäbe werden im rechten Winkel zueinander gehalten, an der Wand befestigt und von einem gegliederten Fuß aus drei Kalksteinpfeilern gestützt. Der vertikale Stab ist mit kleinen, aus Zinn gegossenen Fliegen bedeckt. Von hinten an den horizontalen Stab geklemmt, weist ein Metallrahmen Rahmen in Rahmen auf, gezeichnet, gemalt oder montiert: Eine rechteckige Zeichnung von gelblichem, flachem Gras, das von einer dünnen weißen Kontur begrenzt wird, befindet sich innerhalb einer Zeichnung von Lichtschatten, die auf einem grau bemalten Passepartout platziert ist; das Ganze ist von einem dicken Metallrahmen eingefasst. Auch einige Zinnfliegen sind eingefasst und mit Magneten befestigt. In dieser Skulptur und in beiden anderen, die im Raum verteilt sind, Motive, Bilder, Materialien, Körperteile und technische Objekte – oder Fragmenten davon halten durch technische Vorrichtungen oder physikalische Kräfte zusammen, aber auch durch geheimnisvolle Partituren, hybride Techniken, ... und durch Licht. Dasselbe Licht, das in Margots Serie *Die vierte Dimension* aus dem ausgeschnittenen Studiohintergrund hervorstrahlt. Einander berührend, miteinander verflochten, ineinander überfließend und sich gegenseitig einprägend, verändern die Elemente einander. Sie verlieren ihre (allzu bequeme) Eigenständigkeit. Sie werden zu hybriden, transitorischen und offenen Assemblagen, zu kommunizierenden Gefäßen, zu Gliedern einer nie endenden alchemistischen Metamorphose, die nur für einen Augenblick zum Stillstand gebracht ist. Oder vielleicht entgeht die fortwährende Metamorphose den menschlichen Sinnen.

In *Get Intimate* weisen die unterschiedlichen Arbeiten, die Präsentation und die Dramaturgie einen vorläufigen und unvollendeten Charakter auf – fragil statt monumental, flüchtig statt abschließend, intim statt formell. Indem sie sich weigert, alle Arbeiten durch museale Perfektion zu rahmen und die Fotografien in einer fixierten, autoritativen Aussage festzuschreiben, hält Margot im Dialog mit Andreas und Janne ihre Arbeiten in Bewegung, offen für zukünftige Rezeption und weitere Entwicklung.

Gemeinsam schaffen die drei Positionen ein durchlässiges Ökosystem mit vielfältigen Zugangspunkten, voller intertextueller Zeichen, das dazu einlädt, die Arbeiten jenseits der vorschreibenden Schablone historischer Linearität oder musealer Legitimität zu betrachten. Es ist eine Einladung zu einem mäandernden Weg, voller Lücken und Risse, voller geheimnisvoller Zwischenräume, die gerade jene unerwartete Nähe und verunsichernde Intimität ermöglichen.

*In diesem Text werden die Künstler:innen mit ihrem Vornamen genannt, um eine Intimität mit den Leser:innen herzustellen — im Einklang mit dem Titel der Ausstellung und ihr Zugang zu den Werken.*

--

The artworks themselves are fragmentary, creature-like, suggesting limbs or organs without fully becoming bodies. They weave their presence into slabs of stone, fragments of concrete, formed by traces of memory, uncertain whether lived or dreamed, interlaced with flowers, shards of glass, and other remnants. Their skeletons, metal rods and clamps borrowed from chemistry stands, impose a temporary order on this flux. Arrangements are contingent; we have to adapt. We project a plan, yet cannot infer what is to come, merely based on what has passed; patterns cannot be tessellated into perpetuity, they are never fixed, never fully drawn. They are provisional, emergent, and reflect a human condition. To move through them is to negotiate continuity and change, to inhabit both the linear and the circular, the remembered, the immediate, and the expected. Living within complexity means staying attentive, responsive, aware of the quiet ways memory and experience leave traces along our paths.

– Janne Charlotte Schipper and Andreas Sahl Andersen, *Notes on Traces 1*, 2026

Do you feel so good because I know you, or are you truly there for me? Maybe the distinction is arbitrary, but it somehow feels like it should be the latter; maybe they are so intertwined that the one doesn't mean anything without the other. Is that why I draped the silver shaded hair on the shelf below the teapot? I want to stay in this strange and fragile reality, where dust particles seem to fall slower and a bubble is closing in around me, anything could disturb its balance, operating on the point of a needle. I am standing still and watch the constellation around me sway in slow motion. Moments containing vast stretches of time, from my teen years to my adolescence, to my childhood and back again to the aching moment of today. I cannot help but think about the conversations where we all of a sudden noticed that all the small shifts accumulated into change and where we, in an unguarded moment, looked back at ourselves with strange nostalgia, having to shed the sentiment quickly before it was really there. I flash forward into a future not yet told and all my markers seem useless as they only tell stories in retrospect. I am the guardian of their relations, as a magician stringing them together in a map of uncertainty. Why do I want to shepherd them as if they can predict an outcome later, as I think to think is right and good?

– Janne Charlotte Schipper, *Notes on Traces 2*, 24/07/2026