An abstract painting of a woman's face, rendered in a palette of blues, purples, and earthy tones. The brushwork is visible and expressive, with heavy impasto. The eyes are a prominent feature, looking directly at the viewer. The overall composition is organic and fluid.

Harding Meyer  
EINE MONOGRAFIE  
A MONOGRAPH

KERBER

**KERBER** ART

# Harding Meyer

EINE MONOGRAFIE  
A MONOGRAPH

Herausgeber / Editor  
DAVID GALLOWAY

*Für Ela*

# INHALT / CONTENTS

DAVID GALLOWAY:	Pentimenti Redux   7
	<i>Pentimenti Redux</i>   18
MICHAEL HÜBL:	Gemalte Datenmengen   31
	<i>Painted Datasets</i>   42
GERHARD CHARLES RUMP:	Negationen der Positivität   61
	<i>Negations of Positivity</i>   66
HEINZ NORBERT JOCKS:	Zu den Arbeiten von Harding Meyer   77
	<i>Reflections on the Works of Harding Meyer</i>   84
GERHARD CHARLES RUMP:	Der Mensch im Überformat   93
	<i>The Human Being in Oversized Format</i>   98
THOMAS W. KUHN:	Verzerrungen   109
	<i>Distortions</i>   114
HARTWIG KNACK:	Auf Augenhöhe   125
	<i>At Eye Level</i>   130
PHILIPP HOLSTEIN:	Das Gesicht der Gegenwart   149
	<i>The Face of the Present</i>   154
SABINE SCHÜTZ:	Humanise   163
	<i>Humanise</i>   166
LUCIA TÄUBLER:	Der auratische Blick   189
	<i>The Auratic Gaze</i>   194
DONALD BRACKETT:	Bergungsarbeiten. Eine Archäologie des Gesichts   227
	<i>Excavations: The Archaeology of the Face</i>   234
	Impressum / Colophon   256

DAVID GALLOWAY

## Pentimenti Redux

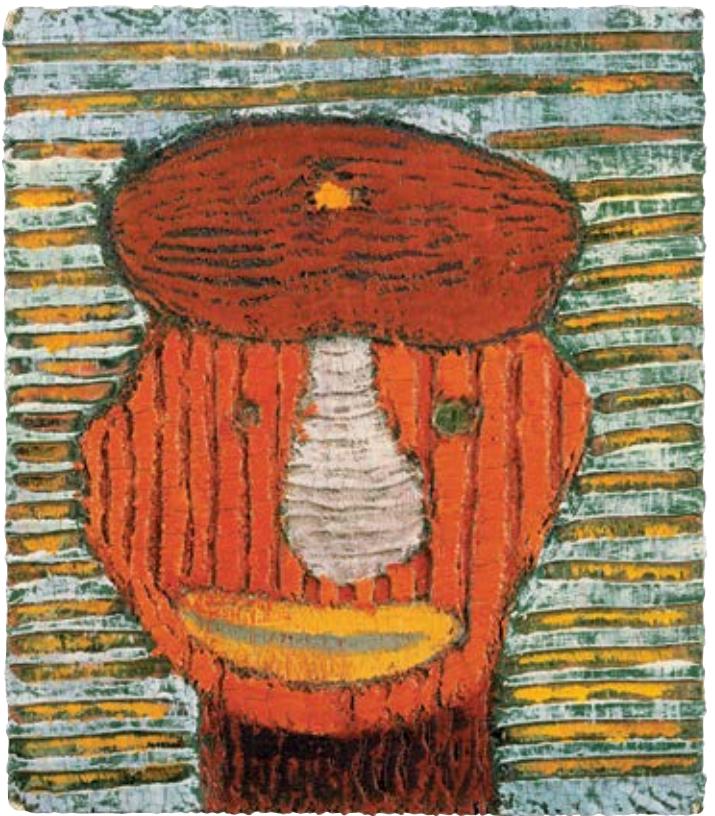


Atelier, 2013

Am 8. November 1895 entdeckte der deutsche Physiker Wilhelm Conrad Röntgen Strahlen, die die Oberflächen von Dingen durchdringen und so ein Bild von Strukturen entstehen lassen konnten, die dem bloßen Auge verborgen sind. Da sie bis zu diesem Zeitpunkt unbekannt waren, taufte er sie schlicht „X-Strahlen“ – und unter dem Terminus „x-rays“ sind sie bis heute in vielen Teilen der Welt bekannt. Zur Würdigung ihres Entdeckers und des ersten Nobelpreisträgers für Physik ist in der deutschen Sprache die Bezeichnung Röntgenstrahlen geläufig. Gut einen Monat nach seiner Entdeckung fertigte Röntgen ein Radiogramm der linken Hand seiner Frau an, auf dem auch der schlecht sitzende Ehering zu sehen war, und schickte es an einige seiner Kollegen. Im Rahmen der öffentlichen Bekanntmachung seiner Entdeckung wurde dieses Bild am 24. Januar 1896 vorgestellt. Im vollem Bewusstsein über die Tragweite seiner Forschungsergebnisse – insbesondere im Bereich der diagnostischen Medizin – und in der Hoffnung, andere Wissenschaftler würden diese weiter vorantreiben, lehnte er die Patentierung des neuen Verfahrens ab. Und so entwickelten sich die Anwendungsmöglichkeiten der Radiografie schnell und weit über die medizinische Diagnose hinaus und fanden auch in der Geologie Anwendung sowie in der Meteorologie, im Ingenieurwesen, in der Biologie, in Kunst, Architektur und Archäologie, in der analytischen Chemie und heute auch in der Sicherheitstechnologie.

Angesichts unserer Gewöhnung an die Geschwindigkeit, mit der sich Informationen im digitalen Zeitalter verbreiten, erscheint es gleichwohl erstaunlich, dass Röntgens Technik bereits wenige Wochen nach der Veröffentlichung, am Valentinstag des Jahres 1896, von dem Frankfurter Physiker Walter König für die Analyse von Gemälden fruchtbar gemacht wurde. Alexander Toepler, ein Kollege aus Dresden, folgte ihm schon wenig später. Die starke Konzentration von Blei in der Grundierung der meisten Gemälde erleichterte das Erstellen von überraschend detaillierten Bildern des „Innenlebens“ der durchleuchteten Werke und bot, trotz der noch vergleichsweise primitiven technischen Ausrüstung, zuvor nie gesehene Einblicke in das Handwerk der Malerei.

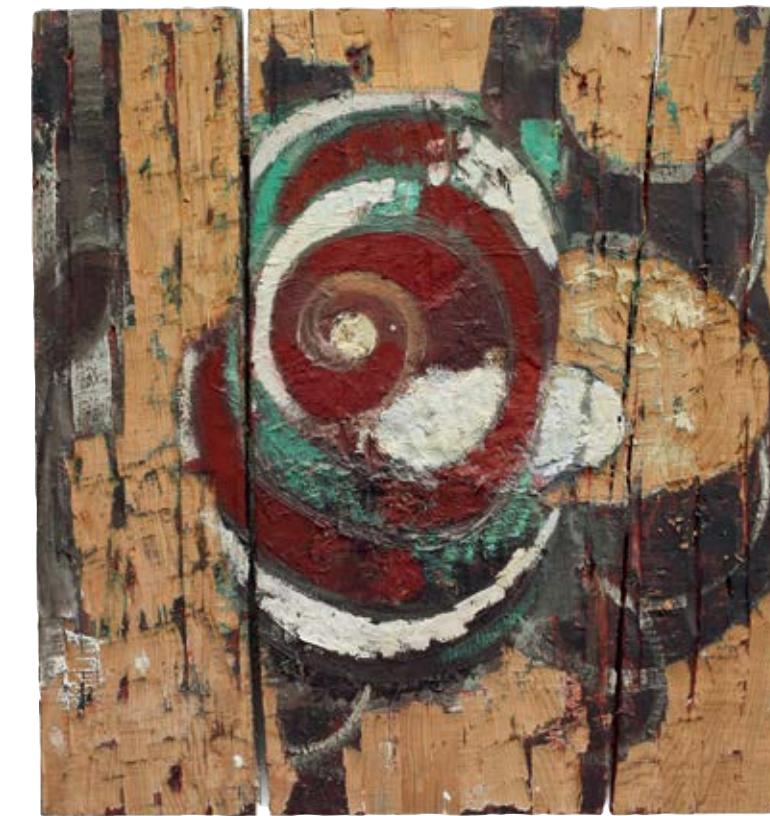
Wichtiger noch als das, was solche Aufnahmen mit Blick auf den individuellen Gestus oder die Handschrift eines Künstlers zu erkennen ermöglichen, war, dass sie auch Einblick in die Genese eines Gemäldes gewähren konnten. Das betrifft beispielsweise zugrunde liegende Skizzen und den anschließenden Auftrag von Farbschichten zum Erlangen unterschiedlicher Effekte, wie mitunter auch sehr umfangreiche Korrekturen im Prozess des Malens. Die sogenannten Pentimenti sind sowohl für stilistische Analysen als auch für die Authentifizierung eines Werks von zentraler Bedeutung. Der Begriff leitet sich etymologisch vom Italienischen *pentirsi* (etwas bedauern, sich etwas anders überlegen) her und beruht ursprünglich auf dem Lateinischen *paenitere* (to regret). Dabei handelt es sich um Veränderungen, die der Künstler im Verlauf des Malens an dem Bild vorgenommen hat – meist aus ästhetischen Gründen, mitunter aber auch aus persönlichen oder gar politischen Erwägungen. Ein Gemälde, das keinerlei Pentimenti aufweist, ist um einiges wahrscheinlicher eine Kopie, um nicht zu sagen eine regelrechte Fälschung, weshalb versierte Fälscher oft ältere Gemälde als Malgrund verwenden. Die radiografische Untersuchung ist zu einem wichtigen Hilfsmittel der Restauratoren geworden, die so spätere Überarbeitungen eines Werks nachweisen können. Bekanntlich waren diese nicht selten das Resultat einer übertriebenen



Gouache on wood, 20 x 17 cm, 1989



Gouache on wood, 20 x 20 cm, 1989



Oil on wood, 65 x 60 cm, 1990

gesellschaftlichen Prüderie. Gleichzeitig können auf diesem Weg nicht nur kompositorische oder motivische Veränderungen sichtbar gemacht, sondern auch versteckte Schätze ans Tageslicht befördert werden. So verbirgt sich unter Rembrandts Meisterwerk *Tobias und der Engel* (1652) das Porträt eines unbekannten Mannes. Und *Alter Mann mit Bart* (1630), ein kleines Gemälde auf Holz, das zunächst nicht einmal als echter Rembrandt galt, verdeckt ein eindrucksvolles Selbstporträt des Künstlers als junger Mann.

Mitunter sind Künstler so unzufrieden mit einem Werk, dass sie es recyceln – oder sie haben so wenig Material zur Verfügung, dass ihnen nichts anderes übrig bleibt. Experten schätzen, dass einem guten Drittel des Frühwerks von van Gogh solche übermalten Bilder zugrunde liegen, die vermutlich dem chronischen Geldmangel des Künstlers zum Opfer fielen. Unter seinem Gemälde *Gras* (1887) haben die Röntgenstrahlen den Kopf einer Bäuerin zum Vorschein gebracht – und damit ein Werk, das ursprünglich wohl zu einer ganzen Serie mit Porträts gehörte. Neben solchen primär monetären hat es auch politische Gründe für das „Beerdigen“ eines Bildes unter einem anderen gegeben. Francisco de Goyas *Porträt des Don Ramon Salué* (1823), eines berühmten spanischen Richters, verbirgt das raffinierte, aber unvollendete Bildnis eines französischen Generals – aller Wahrscheinlichkeit nach Joseph Bonaparte, der kurze Zeit als König über Spanien herrschte. Goya war dessen Hofmaler, hatte mit der Restauration der Monarchie im Jahre 1813 allerdings keinerlei Interesse mehr daran, mit diesem Gemälde die enge Beziehung zu seinem vormaligen Arbeitgeber belegt zu sehen.

Ob nun als ästhetische Entscheidung, als Ergebnis eines künstlerischen Pragmatismus oder als eine Form der Zensur, haben uns Pentimenti viel über die Motivationen und Techniken eines Künstlers zu erzählen – und mitunter sogar über seinen Lebenslauf. Dennoch ist mir kein direkter Vorläufer zu der spezifischen Technik bekannt, die Harding Meyer im Verlauf seiner außerordentlich produktiven Tätigkeit entwickelt hat und in der die unteren Schichten eines Gemäldes zu einem integralen Bestandteil des Werks werden. Obwohl er die auf seinen Bildern Dargestellten mit in technischer Hinsicht brillanter Virtuosität wiedergibt, greift er immer wieder die Oberfläche seiner Bilder an und negiert damit jeden fotorealistischen Impetus genauso wie das einfach nur „Hübsche“. [In einigen der jüngeren Werke sind die Gesichter der Meyer'schen Porträts so sehr ins Groteske verzerrt, dass sie an die von Francis Bacon erinnern.] In einem komplexen Prozess, der bis zu sechs Monate Zeit in Anspruch nehmen kann, wird ein Bild aus zehn oder sogar fünfzehn Schichten aufgebaut, wobei oft markante Änderungen in der Farbgebung sowie in den Details vorgenommen werden. Dabei werden noch feuchte Schichten mit einem Pinsel ganz bewusst verwischt oder abgeschabt, neue Schichten aufgetragen und diese wiederum partiell abgetragen. Das in den vollendeten Werken Sichtbare ist von daher eine amalgamierte, eine vermischt-malerische Information, bei der die Spuren der Pentimenti eine konstitutive Rolle spielen. Gerade dieser

8

9

Prozess verleiht den Gemälden Meyers ihre spezifische stoffliche Beschaffenheit und ihre seltsam diffuse, verschleierte Oberfläche.

Auch wenn Harding Meyer gelegentlich Dreiviertel- und Ganzkörperbilder gemalt hat, ist er vor allem für seine Porträts von Modellen aus den Massenmedien bekannt, deren Gesichter so beschnitten sind, dass der Fokus zwischen dem Haarsatz und dem Kinn liegt. Indem er eine frühere, abstrakte Werkphase hinter sich gelassen hatte und Familienfotos als Quelle für Motive zu verwenden begann, fand Meyer damit einen Weg, die menschliche Physiognomie in den Fokus zu nehmen. „Ich musste gar nicht nach Modellen suchen“, so erinnerte er sich unlangst, „mir ist schnell klar geworden, dass das Malen einer unbekannten Person mir die Freiheit gab, meinen eigenen Stil zu entwickeln.“ Das Ableiten seiner Bilderwelt aus der Werbung, aus Modemagazinen und dem Internet, aber auch von Stills aus Talkshows, weist eine gewisse Affinität zu Andy Warhol auf, der in seinen Siebdruckgemälden vorgefundenes Bildmaterial monumentalisierte und so der kollektiven Erinnerung überantwortete. Man könnte in Meyers Porträts den Versuch am Werk sehen, den Dargestellten zu eben den „fifteen minutes of fame“ zu verhelfen, von denen Warhol einmal sprach. Als Bilder, die von der Kunst aus der Flut visueller Informationen, in der unsere Wahrnehmung der Realität zu versinken droht, gerettet wurden, kann man seine in den Massenmedien gefundenen Modelle jedoch auch von einem ganz anderen Standpunkt aus betrachten.

Doch auch wenn Meyer, wie Warhol vor ihm, auf fotografische Quellen zurückgreift, sind die Herangehensweisen der beiden Künstler sehr verschieden. Nur wenige der von Warhol Dargestellten waren Unbekannte. Als kränkliches Kind immer wieder lange Zeiten ans Bett gefesselt, wurde er zu einem leidenschaftlichen Leser von Filmzeitschriften. Es ist daher nicht überraschend, dass Stars und Prominente wie Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Judy Garland, Marlon Brando, Mick Jagger, Elvis Presley und Jackie Kennedy zu seinen bekanntesten Modellen gehörten – zusammen mit Micky Mouse und Mao Zedong. Meyers Modelle sind hingegen nicht nur Namenlose. Viele der Porträtierten sind zudem seine eigenen Geschöpfe. Sie sind oft aus mehreren Vorlagen zusammengesetzt und mit verschiedenen elektronischen Bildbearbeitungsverfahren, wie beispielsweise mit Photoshop, bearbeitet. Auch hier kann man in dem, was Warhol einmal seine romantische Vorliebe für Tonband, Polaroid und Filmkamera nannte, einen Vorläufer ausmachen. Meyers Erkundung medialer Wahrnehmungsprozesse zeigte sich in seiner Installation der *In-direct-Bilder*, die 2011 im Kunstverein in Emstdetten zu sehen war. Gerhard Charles Rump widmete sich in seinem Aufsatz „Negationen der Positivität“ dem Zusammenspiel des Videos mit negativen und positiven Bildern öffentlicher und privater Quellen vor dem Hintergrund von Meyers Gemälden. Dieses konzeptuelle-perzeptive Experiment beschrieb Rump als eine Erkundung der Metarealität.<sup>2</sup>



Oil on canvas, 209 x 150 cm, 1994



Acrylic on canvas, 203 x 154 cm, 1995



Oil on canvas, 195 x 160 cm, 1994



Acrylic on canvas, 192 x 150 cm, 1995



Oil on canvas, 213 x 160 cm, 1994

Die ästhetischen Strategien von Addition und Subtraktion, von Verdecken und Enthüllen, tragen wesentlich zu der enigmatischen Qualität der Porträts von Harding Meyer bei. Auf den ersten Blick wirken die Porträtierten sonderbar bekannt, vielleicht sogar vertraut, doch fallen sie schnell wieder in die Anonymität zurück. Unnahbar und fremd verbreiten sie eine geheimnisvolle Aura selbstversunkener Verinnerlichung, die den scheinbar ausdruckslosen Gesichtern zuwiderläuft. Es entsteht der Eindruck, als wären diese Gesichter zugleich mit einer scharfen und einer weichen Fokussierung aufgenommen worden. Dergestalt verbinden sie die gegenstandsgetreue Darstellung mit einer Idealisierung – wobei sich Letzteres als ein etabliertes künstlerisches Verfahren innerhalb der Porträtmalerei als Gattung erweist. Die Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel hat in ihrem Buch *Grammatologie der Bilder* [2008]<sup>3</sup> die Ansicht vertreten, dass sich das En-face-Porträt im Gegensatz zur populäreren Dreiviertelansicht oder dem Halbprofil aus der Tradition antiker Theatermasken entwickelt habe, die oft eine Persönlichkeit darstellten, welche sich von denjenigen des sie tragenden Schauspielers komplett unterschied. (Seit 1888 wurde der sogenannte Mugshot, das frontale Porträtfoto, für die Strafverfolgung und zur Anlage von Kriminalakten verwendet.)

Die spezifische Wirkungsmacht von Hardings Werken bezieht ihre Ausdrucks Kraft aus eben solchen Kontrasten: Enthüllung und Verschleierung, Intimität und Zurückhaltung, Tradition und Innovation, Porträt und Landschaft, Figuration und Abstraktion. Fast jeden Ausschnitt seiner Gemälde könnte man, losgelöst von seinem Kontext, als eigenständige abstrakte Komposition betrachten – vor allem natürlich die jede Anspielung auf räumliche oder geografische Kontexte verweigernden Hintergründe. Die Melange von Abstraktion und Figuration zeichnete sich 1995 schon in Meyers erster Ausstellung ab – nur zwei Jahre nach der Beendigung seines Studiums bei Max Kaminski und Helmut Dorner an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Heute noch bezeichnet er diese Präsentation als seine Lieblingsausstellung.<sup>4</sup> Gezeigt wurden drei unterschiedliche Werkgruppen: kleinformatige Aquarelle auf Papier (von denen einige kaum mehr als 5 x 4 Zentimeter maßen), etwas größere Gouachen auf Holz und eine großformatige, mit Acryl auf ungrundierter Baumwolle gemalte Serie. Die Ausstellung wies auf die weitere Entwicklung voraus: Es waren vielversprechende Arbeiten eines jungen Künstlers, der sich aufgemacht hatte, seinen Weg zu finden und dabei mit unterschiedlichen Stilen und Materialien experimentierte. Wie die in einem Art-Brut-Stil gehaltenen Gouachen zeigten auch die Aquarelle deformierte Köpfe. Die Gemälde, die mit 203 x 154 Zentimetern eine beträchtliche Größe hatten, legten hingegen Einflüsse aus der Farbfeldmalerei nahe. So resultiert die Wirkung von *Lace* [1994] aus dem Prozess des Aufbaus des Bildes aus dünnen Farbschichten, die auf der Oberfläche des vollendeten Werks an vielen Stellen durchscheinen.

Auch wenn das Figurative sicher zu einer Art Markenzeichen von Meyers künstlerischer Arbeit geworden ist, hat er die Abstraktion nie ganz hinter sich gelassen. Das zeigte sich 2001 deutlich in der Ausstellung *headhunter*, der ersten Zusammenarbeit mit der Düsseldorfer Galerie Voss. Renate Puvogel hat in dem begleitenden Katalog darauf hingewiesen, dass einige der auf den Porträts zu sehenden

10

11

Gesichter zunächst farblich reich gestaltet und ihre Eigenheiten fast plastisch herausgearbeitet worden seien. „Im Nachhinein aber“, so Puvogel weiter, „erfährt der wohlmodulierte Kopf dann breite, radikal flächenhafte, das Individuelle durchkreuzende Pinselspuren, die sogar ans Abstrakte reichen.“<sup>5</sup> Dieser Prozess der „Revision“, den Puvogel hier beschreibt, wurde erst mit der Verwendung der langsam trocknenden und lange geschmeidigen Ölfarben anstelle der deutlich schneller antrocknenden und tendenziell opaken Acrylfarben möglich. Knapp sechs Jahre nach seinem Ausstellungsdebüt hatte Meyer somit nicht nur sein zentrales Thema gefunden und einen eigenen Stil entwickelt, sondern sich mit den Ölfarben auch ein geeignetes Material angeeignet und eine ganz eigenständige Arbeitsweise gefunden. In der Beherrschung dieser Charakteristika seiner Arbeit war er bemerkenswert selbstsicher geworden. Die Gemälde der Ausstellung bei Voss unterscheiden sich dabei auf mehreren Ebenen von denen der kommenden Jahre. Zum einen waren auf den meisten Bildern Kinder zu sehen, davon einige in einer Dreiviertelansicht und zwei in liegender Ruhepose. Zudem schauten viele der en face Porträtierten den Betrachtern noch nicht direkt in die Augen, sondern zur Seite. Mit Blick auf den Topos der kindlichen Unschuld, den man hier aufgegriffen sehen kann, ist die Farbpalette heller und pastelliger als auf späteren Gemälden. Ein sanfter Schleier scheint über den Gemälde zu liegen, der die Gesichter schemenhaft undträumerisch wirken lässt. Darin sind diese Bilder den unscharfen und ebenfalls auf Fotografien basierenden Bildern Gerhard Richters nicht unverwandt – vor allem natürlich dessen berühmtem Bild *Ema (Akt auf einer Treppe)* aus dem Jahr 1966. Als Serie vermittelt *headhunter* die Intimität der Schnappschüsse eines Familienalbums.

Die nachhaltigste Veränderung, die sich mit dieser Werkgruppe abzuzeichnen begann, bestand in der Abkehr von der vertikalen Ausrichtung traditioneller Porträts und Meyers Hinwendung hin zu horizontalen Formaten. Diese signifikante Entwicklung resultierte aus seiner Faszination für Bilder, wie man sie von der Leinwand des Kinos kennt, dem Fernseher und dem Computerbildschirm – also horizontal ausgerichteten Quellen visueller Informationen. Infolge der Favorisierung eines klassischen Landschaftsformats bedurfte es einer grundlegenden Anpassung der kompositorischen Proportionen seiner Arbeiten. Die Darstellung eines Kopfes auf einer horizontalen Leinwand könnte den sich durch das Format vergrößernden Hintergrund dominanter als das Gesicht erscheinen lassen. Meyer entschied sich deswegen dazu, die Porträtierten so weit in den Vordergrund des Bildes zu rücken, dass ihre Gesichter beschnitten werden und der Fokus zwischen Kinn und Haarsatz liegt. Gleichzeitig bleibt in diesen Porträts etwas Wesentliches von der Ästhetik der Landschaftsdarstellung erhalten. Meyer schafft einen durch die Augen angedeuteten bildnerischen Horizont, der durch deren waagerechte Ausrichtung akzentuiert wird. Komponiert und strukturiert sind diese Porträts demnach wie Bilder von Landschaften, wobei sich die Beschaffenheit der Oberfläche, die üblicherweise keine räumlichen Andeutungen aufweist, gleichmäßig über die gesamte Leinwand erstreckt.

In einer Sammlung von Aufsätzen, die unter dem Titel *The Iconography of Landscape* 1988 erschienen ist, haben die Geografen Denis Cosgrove und Stephen Daniels die Landschaftsmalerei

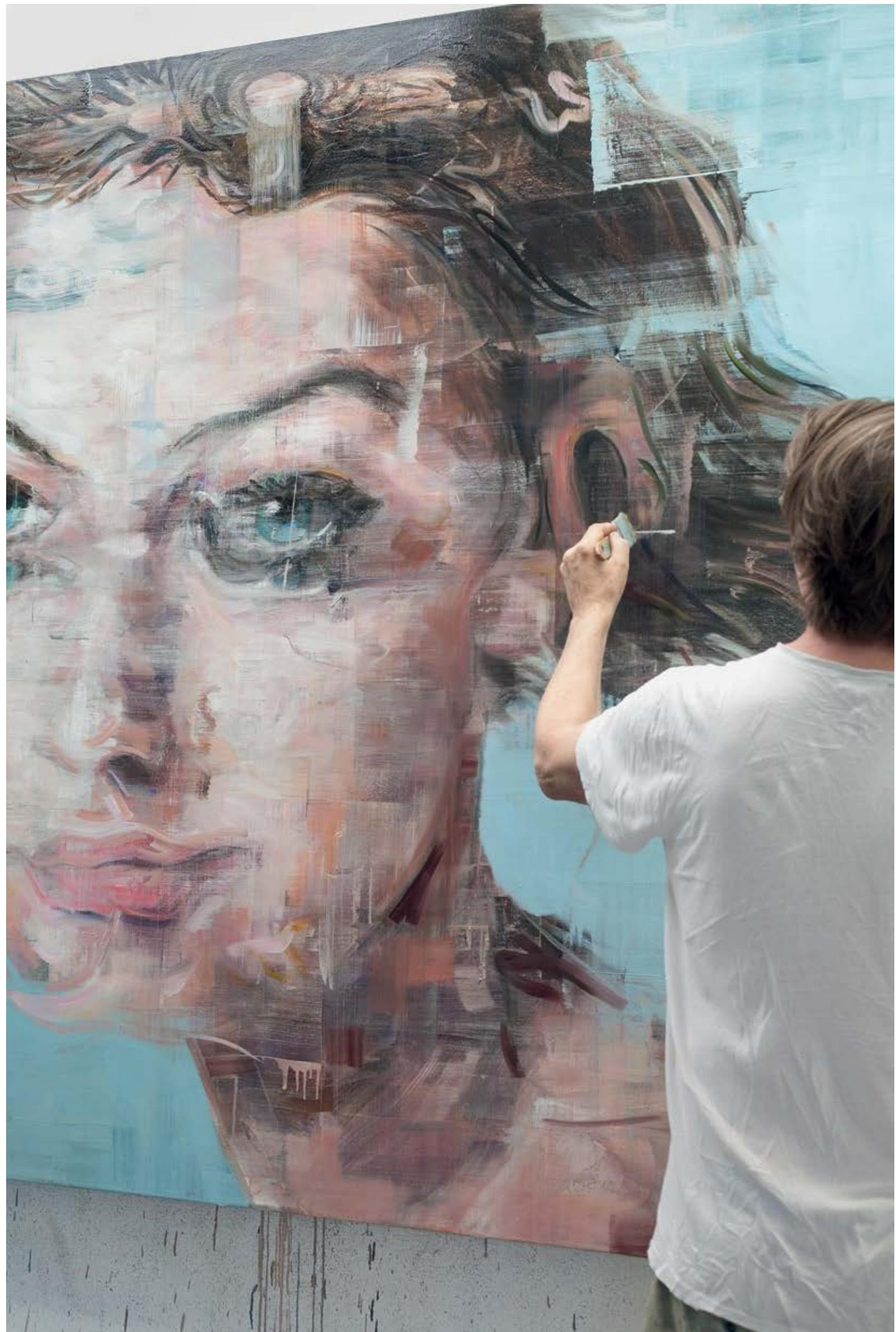
als „geordneten Ausdruck menschlicher Wahrnehmung“ und damit als eine Funktion des Sehens beschrieben. Landschaft, so die Autoren, setze sich nicht nur aus dem zusammen, was vor unseren Augen liegt, sondern auch unter Zuhilfenahme dessen, was sich in unseren Köpfen abspielt.<sup>6</sup> Indem Harding Meyer das menschliche Auge als strukturierendes Element in der Komposition seiner Bilder aufgreift, folgt er dem Beispiel des großen englischen Malers Lucian Freud, der jedes seiner Gemälde mit den Augen des Porträtierten begann. Auf eine Frage Leonie Schillings antwortete Harding Meyer in einem Interview für die Zeitschrift *Arte Al Limite* einmal: „Zunächst schaue ich den zu Porträtierten in die Augen und suche nach einem Ansatzpunkt, dem Bedürfnis nach Empathie.“ Wenn Schilling danach fragt, wie Meyer es schaffe, aus etwas per se Schöinem durch eine Änderung des Kontexts und die Verwandlung in ein Porträt auf Gefühle anzuspielen, die vorher nicht da waren, dann weist sie damit sehr konkret auf eine Paradoxie im Kern von Meyers Schaffen hin.<sup>7</sup> Meyer verweist in seiner Antwort darauf, dass dies zu einem Teil dem langwierigen Prozess des Malens zu verdanken sei, der ausgiebigen malerischen Auseinandersetzung mit den Dargestellten, die sich letztlich bis in die Ausstellung der Arbeiten fortsetzt. Am eindrucksvollsten wirken Meyers Porträts, wenn sie vis-à-vis den Betrachtern hängen – dann, wenn sich Betrachter und Betrachtete direkt in die Augen schauen können. (Letzteres ist eine der geläufigeren von insgesamt 269 englischen Idiomen, in denen das Auge eine Rolle spielt. Im Vergleich dazu verfügt die deutsche Sprache lediglich über 82 vergleichbare Redensarten.)

Mit dieser Konfrontation von Dargestellten und Betrachtern greift Meyer die Vorstellung vom Auge als einem Fenster zur Seele auf, was bei Porträts, auf denen die Dargestellten nicht nur anonym, sondern auch Komposita aus mehreren Gesichtern sein können, eine eigentümliche Dimension impliziert. (Manche sind zudem noch mit falschen Zähnen entstellt, durch Perücken verfremdet, mit Tesafilm verzerrt oder Gegenstand elektronischer Manipulationen gewesen.) Üblicherweise schauen seine Modelle den Betrachtern so unvermittelt direkt in die Augen, dass die Gemälde ein Gefühl des Unwohlseins auszulösen vermögen: Schauen wir tief in die Augen der Dargestellten – oder schauen sie in die unseren? Das Resultat könnte man als einen wechselseitigen Voyeurismus bezeichnen, als eine Art Peepshow in beide Richtungen. Auf die Wirkungsmacht eines so unnachgiebigen Blicks greift auch das Logo des Fernsehformats *Tatort* zurück, der ältesten noch produzierten Krimiserie der deutschen Fernsehgeschichte. Seit den 1970er-Jahren beginnt jede Folge mit einem Augenpaar, dessen rechtes Auge im Zentrum eines Fadenkreuzes steht. Der junge Schauspieler Horst Lettenmeyer, dessen Blick bis auf den heutigen Tag höchst eindringlich auf kommende unbekannte Gefahren hinweisen, erhielt für diese Darbietung seinerzeit übrigens 400 Mark. Wie die neuesten, auf biometrischer Erkennung basierenden Sicherheitstechnologien belegen, sind Augen alles andere als anonym. Die komplexe und individuelle Zeichnung jeder Iris ist einzigartig und kann selbst aus einer gewissen Entfernung noch erkannt werden.

Bei Harding Meyer haben wir es mit extremen Vergrößerungen zu tun, wie man sie aus Filmen kennt. Filmemacher setzen sie vor allem mit dem Ziel ein, die Gefühlslage eines Protagonisten zu veranschaulichen. Um solchen Offenbarungen einen dramatischen Akzent zu verleihen, entwickelte man im Goldenen Zeitalter des Hollywoodkinos ein spezielles „Eyelight“ in Form eines funkelnden Glitzers, das meist einen Hinweis auf die Absichten der Figuren implizierte. Beim gemalten Porträt nutzte man solche Glanzpunkte, die dem Blick des Porträtierten nicht zuletzt eine natürliche Lebhaftigkeit verleihen sollten, schon lange. Die Werke von Harding Meyer sind in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Es sind solche klassischen Kunstgriffe, auf die auch Meyer Bezug nimmt und mit denen er seinen Figuren, ihrer unbekannten Herkunft zum Trotz, eine ihre Betrachter von sich einnehmende Persönlichkeit verleiht. Kraft seines künstlerischen Schaffens werden auch sie zu Mitgliedern der Menschheitsfamilie.

12

13



1 Unveröffentlichtes Interview mit David Galloway (Karlsruhe, 8.9.2015).

2 Gerhard Charles Rump, „Der Mensch im Überformat“, *Die Welt*, 5.8.2006, S. 19.

3 Siehe Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015.

4 Telefongespräch mit Harding Meyer (12. November 2015).

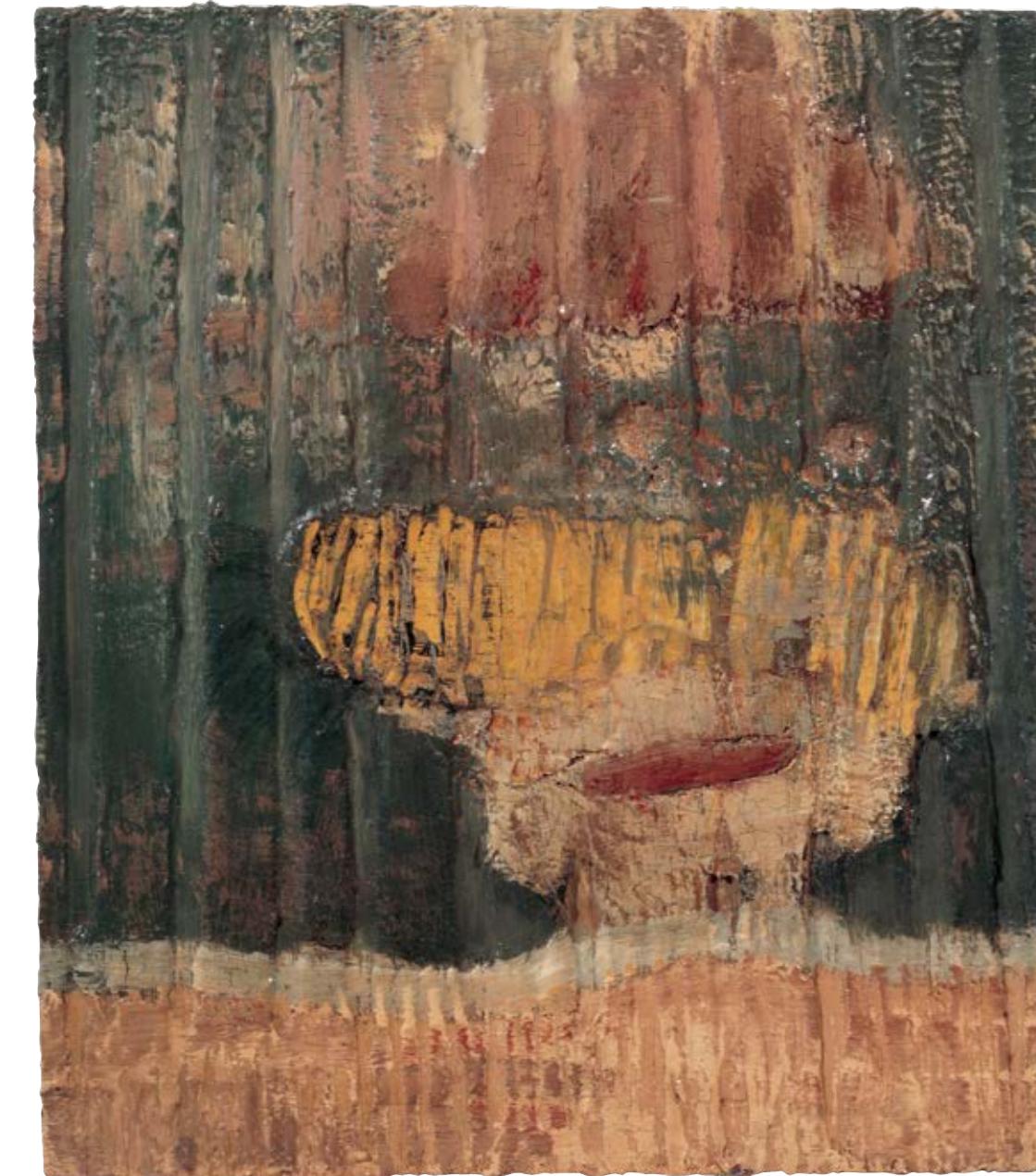
5 Renate Puvogel, „Köpfe – Horizontal“, in: *headhunter*, Ausst.-Kat. Galerie Voss, Düsseldorf, S. 8.

6 Denis Cosgrove/Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge 1988, S. 108. Übersetzung: Christoph Schulz.

7 Leonie Schilling, „Harding Meyer“, *Arte al limite*, November-Dezember 2014, S. 19.



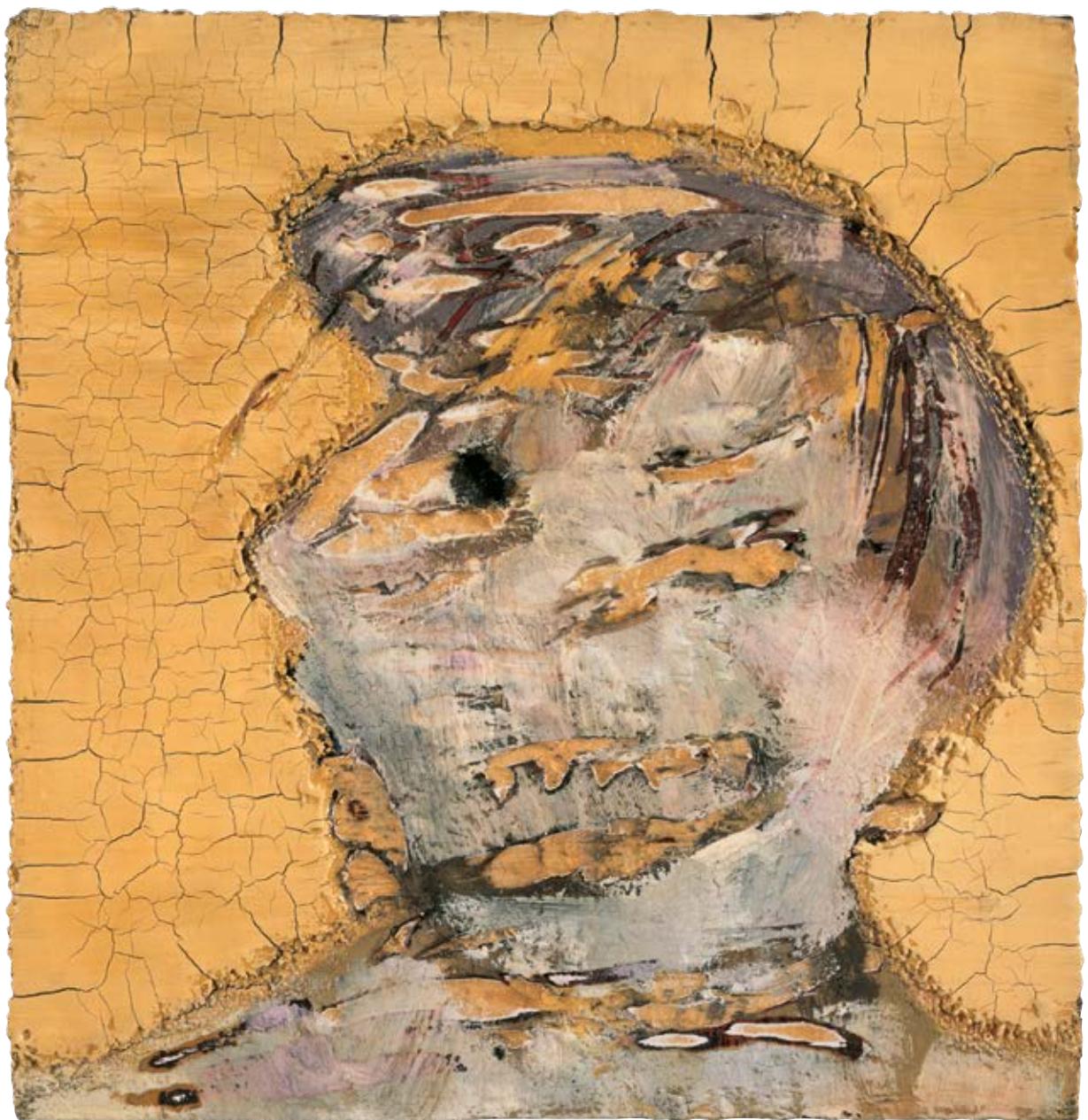
14



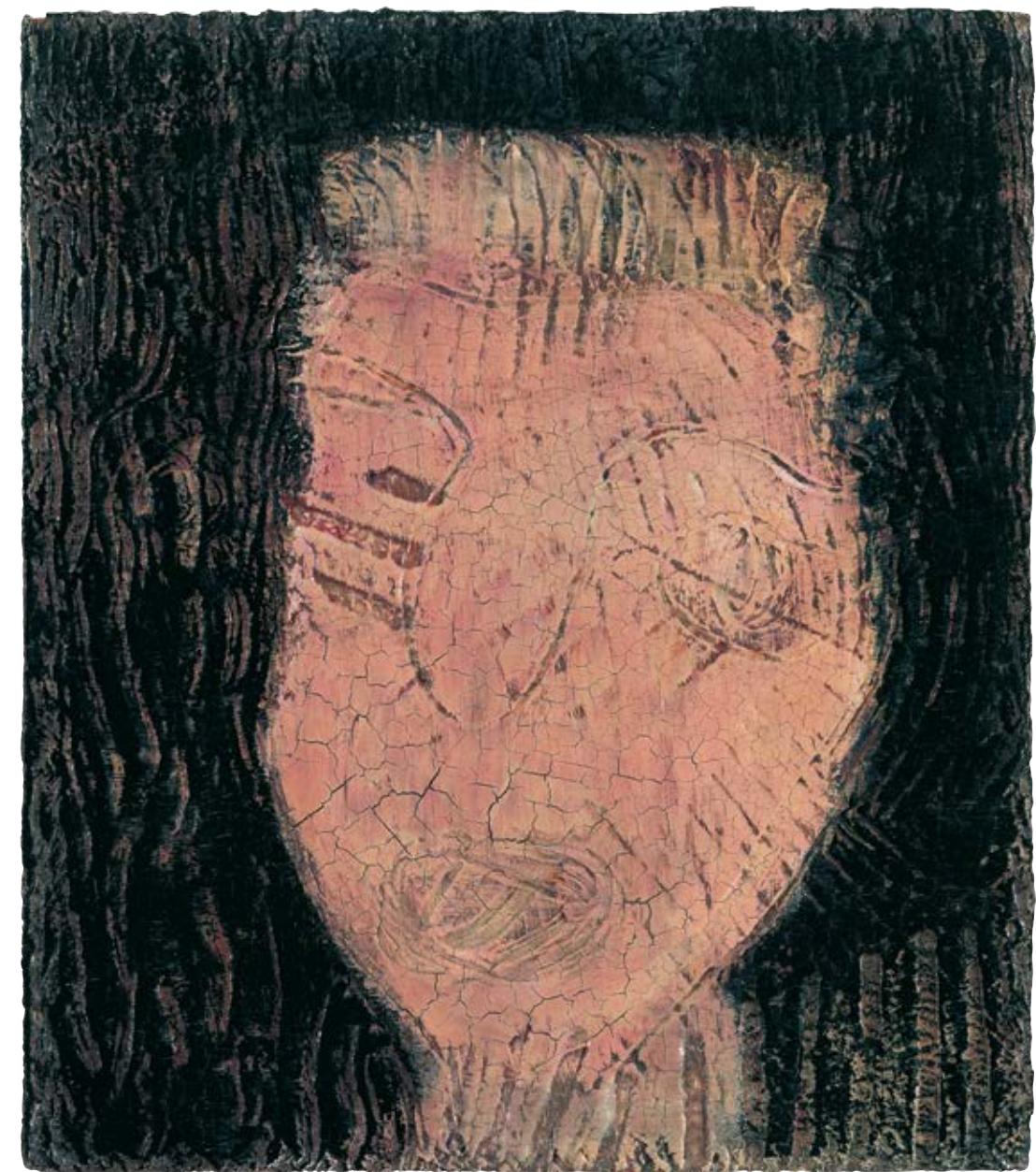
15

Acrylic on canvas, 190 x 150 cm, 1994

Gouache on wood, 18 x 19 cm, 1989



16



17

Gouache on wood, 18 x 18 cm, 1989

Gouache on wood, 20 x 17 cm, 1989

## Pentimenti Redux

On November 8, 1895, the German physicist Wilhelm Conrad Röntgen discovered rays capable of penetrating material and providing an image of structures invisible to the naked eye. Because they were previously unknown, he dubbed these simply "x-rays," as they are still known today in most of the world. (In tribute to its gifted native son and first recipient of the Nobel Prize for physics, Germany prefers to use the term *Röntgenstrahlen*.) Little more than a month after his initial discovery, Röntgen produced a radiograph of his wife's left hand, complete with her ill-fitting wedding ring, and mailed the results to several colleagues. That radiograph was exhibited in a public announcement of Röntgen's discovery on January 24, 1896. Fully aware of the significance of his research, especially for the field of diagnostic medicine, the physicist declined to patent his discovery, in the hope that other researchers would further refine the technique. The wide-reaching applications of radiography would quickly extend far beyond diagnostics to include geology and meteorology, engineering, botany, biology, art, architecture, archaeology, analytical chemistry, and, in our own day, security technologies.

Accustomed as we are to the speed with which information travels in a digital age, it nonetheless seems astonishing that on Valentine's Day, 1896, only a matter of weeks after the publication of Röntgen's revolutionary discovery, his technique was applied by the Frankfurt physicist Walter Koenig to the analysis of a painting. (A Dresden colleague, Alexander Toepler, soon followed suit.) Despite the relative primitiveness of the equipment employed, the heavy concentration of lead in the undercoating of most paintings facilitated the production of strikingly detailed images of the "inner life" of the works being examined, thus offering unprecedented insights into the sheer craft of painting itself.

Even more important than what such imaging reveals of an artist's individual *gestus*—his handwriting—such imaging may well document the evolution of a composition. This typically includes underlying sketches and the consecutive layering of colors with which particular effects have been achieved, as well as corrections, often extensive ones, made during the painterly process. Particularly valuable for stylistic analysis and authentication are the so-called *pentimenti*—a word based on the Italian *pentire* (to repent) and derived, in turn, from the Latin *paenitere* (to regret). *Pentimenti* reveal alterations made by the painter during the course of his work—most often for purely formal reasons, but sometimes as the result of personal or political motivations. A painting entirely devoid of *pentimenti* is likely to be a copy or an outright forgery, though for that very reason adept forgers often employ older paintings as ground for their inventions. Radiographic analysis is an essential tool for the restorer, who can detect later additions to a work—which are sometimes the result of exaggerated prudery. Such analysis can also reveal hidden treasures, revealing earlier versions of the finished painting or even unrelated previous compositions. Beneath Rembrandt's masterly *Tobias and the Angels* (1652), for example, there slumbers the portrait of an unknown man. Another small painting on wood, *Old Man with a Beard* (1630), previously accepted as an authentic Rembrandt, was recently discovered to conceal a convincing self-portrait of the painter himself as a young man.

Artists may be so dissatisfied with a work that they choose to recycle it, or so short of materials that they feel they have no other choice. Experts estimate that fully one-third of van Gogh's early works are overpaintings of other, finished works that may well have fallen victim to the artist's chronic penury. Beneath his *Patch of Grass* (1887) x-ray technology has rendered visible the head of a peasant woman—probably part of a portrait series. But there may even be political as well as monetary reasons for the "burial" of an earlier composition. Francisco de Goya's *Portrait of Don Ramon Salué* (1823), a depiction of a famous Spanish judge, conceals the elaborate but unfinished portrait of a French general, in all probability Joseph Bonaparte, who ruled for a brief time as King of Spain. Goya was Bonaparte's court painter, and when the monarchy was restored in 1813, the artist clearly had no desire to document the close relationship to his previous patron.

Whether an aesthetic decision, a matter of expediency, or even a form of censorship, pentimenti obviously have much to tell us about an artist's motivation and technique—even, in some cases, about his biography. Yet I know of no single precedent to the technique that Harding Meyer has evolved over the course of his immensely productive career, in which the "evidence" from the substrata of a work becomes an integral part of the final composition. Although he renders his subjects with a splendid technical virtuosity, he also repeatedly "attacks" the surface of the painting in a manner that negates any hint of photorealism or simple "prettiness." (In some more recent works, the faces of Meyer's subjects are grotesquely distorted in a manner reminiscent of Francis Bacon.) In a complex process that may take as many as six months to complete, a single image is built up in ten to fifteen successive layers, often involving major changes in coloration and detail. During this process, still-damp upper layers may be intentionally "streaked" with a damp brush or even scraped away, fresh layers added, and those in turn partially scraped away again. What remains visible in the finished work is thus an amalgam, a blending of painterly information, including traces of underlying pentimenti that have been exposed. This contributes, in turn, to the intricate, tapestry-like texture of Meyer's works and to their somewhat diffuse, veil-like surfaces.

Although he has occasionally painted three-quarter and even full-length figures, the works for which Harding Meyer is best known are portraits of mass-media "models" whose faces are cropped in such a manner that focus is on the area between hairline and chin. When he left behind an earlier abstract phase by taking family photographs as a source of motifs, Meyer found ways of focalizing human physiognomy. "I didn't have to look for models," he recently reflected. "I realized soon that painting an unknown person permitted me to be free to develop my own style." In deriving much of his imagery from advertising, fashion magazines and the Internet, along with stills of television talk shows, Meyer demonstrates a certain affinity to Andy Warhol, who monumentalized and memorialized found imagery in his silk-screened paintings. One is perhaps tempted to think of Meyer's portraits as giving his subjects the "fifteen minutes of fame" that Warhol had once promised. One can also view Meyer's mass-media models from a radically different vantage point: as images rescued through art from the flood of visual information that threatens to engulf our perception of reality.

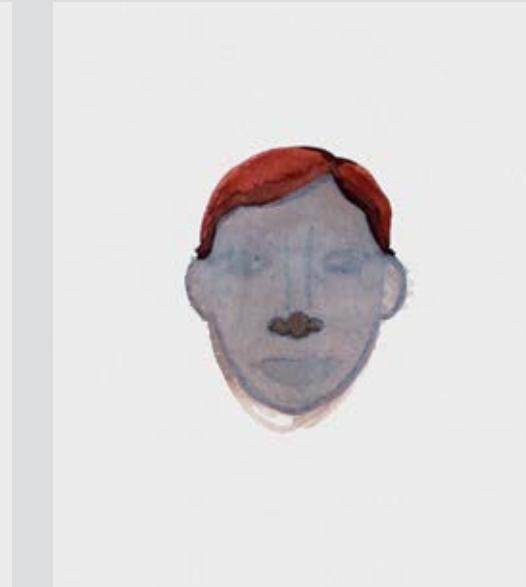
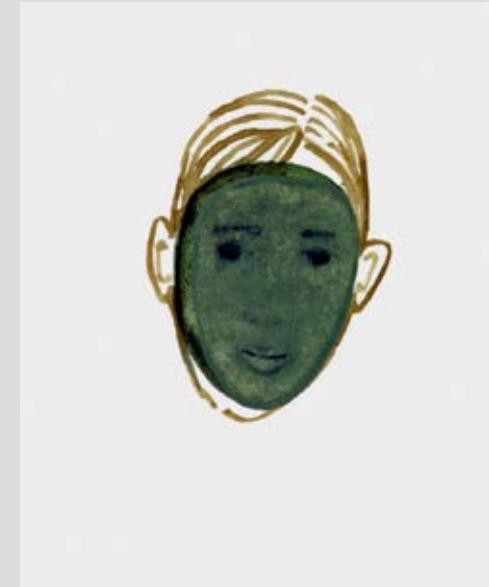
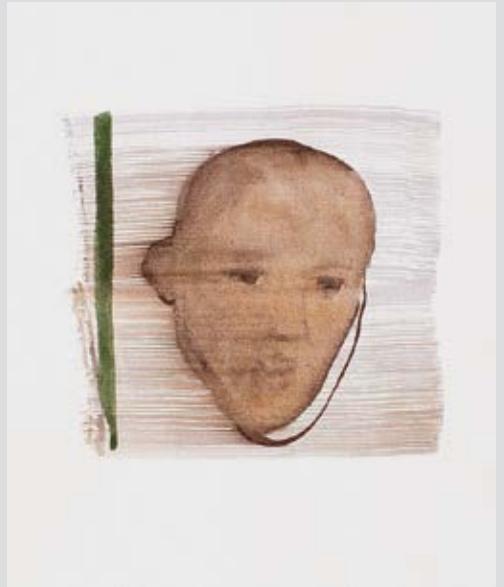
While Meyer, like Warhol before him, utilizes photographic sources, there remains an essential difference in their approaches. Few of Warhol's subjects were in fact anonymous. Even when Warhol was a sickly child constrained to spend long periods of time in bed, he was a passionate fan of movie magazines. It comes as no surprise, then, that his most popular subjects would include such stars and celebrities as Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Judy Garland, Marlon Brando, Mick Jagger, Elvis Presley, and Jackie Kennedy—along with Mickey Mouse and Mao Tse Tung. Meyer's subjects, on the other hand, are not only nameless, but many are also purely fictional. They are constructed by combining images and modifying them with various electronic tools, including Photoshop. (Here, too, antecedents can be found in what Warhol called his own "romance" with tape-recorder, Polaroid, and film-camera.) Meyer's exploration of medial perception was documented in his installation of *in-direct* paintings at the Kunstverein Emsdetten in 2011. In his essay "Negationen der Positivität" (Negations of Positivity), the critic Gerhard Charles Rump has analyzed this interplay of video with negative and positive images from public as well as private sources, including Meyer's own paintings. It was a conceptual-perceptual experiment that Rump describes as an exploration of meta-reality.<sup>2</sup>

The technique of addition and subtraction, of concealing and revealing, contributes to the enigmatic quality of Meyer's portraits. At first glance his subjects seem oddly, even tantalizingly familiar, yet they rapidly recede into anonymity; remote and estranged, they project a mysterious, introspective air that belies their seemingly "blank" expressions. It is as though these faces are



18

19 Watercolor on paper, 1991-98



Watercolor on paper, 1991-98

simultaneously recorded with sharp-focus and soft-focus lenses, combining literalness and idealization [the latter, of course, being a common device of traditional portraiture]. In her *Grammatologie der Bilder* [Grammatology of Pictures],<sup>3</sup> the cultural historian Sigrid Weigel has argued that the en-face, as opposed to the popular three-quarter or the profile portrait, derives from the tradition of the Greek mask, which expressed a persona that was often radically different from the actor beneath the mask. [Since 1888 the full-face photograph—the so-called “mugshot”—has been regularly employed by law-enforcement agencies in compiling criminal records.]

Harding Meyer's unique idiom draws its strength from precisely such contrasts: revealment and concealment, intimacy and reserve, tradition and innovation, portrait and landscape, figuration and abstraction. There is scarcely a segment of a canvas that, if extrapolated from the whole, might not be read as an abstract composition—above all, of course, the non-illusionist backgrounds, which eschew any suggestion of context or locale. The marriage of abstract and figurative elements was already signaled in Meyer's debut exhibition in 1995, two years after the completion of his studies at the Karlsruhe Art Academy, where he studied with the painters Max Kaminsky and Helmut Dorner. Today he describes his Karlsruhe show as “my favorite exhibition.”<sup>4</sup> On view were three distinct groups of works: mini-format watercolors on paper (some no more than 5 x 4 cm), slightly larger works in gouache on wood, and a large-format series employing acrylic on raw cotton. All were the promising work of a young artist finding his way, experimenting with styles and materials, yet the show nonetheless offered hints of things to come. The gouaches, rendered in a kind of art brut style, all depict distorted human heads, as do the watercolors. The canvases, measuring as much as 203 x 154 cm, are lyric abstractions that suggest the influence of color-field painting. As in *Lace* (1994), their effects are achieved through a process of layering thin coats of paint, often leaving earlier layers visible in the finished composition.

While figuration would become Meyer's trademark, abstraction was never entirely rejected, as plainly documented by *headhunter*, his first show at Düsseldorf's Gallery Voss in 2001. In the accompanying catalogue, Renate Puvogel insightfully remarked that the works “are first painted in rich colors with protruding features, but afterward the well-formed head is covered with broad, radical strokes, which cross out its individuality, almost bordering on the abstract.”<sup>5</sup> The process of “revision” that Puvogel describes was made possible by the artist's shift from fast-drying, opaque acrylics to malleable, slow-drying oil paint. Hence, a mere six years after his debut, Meyer had found his subject, his trademark style, his material, and his technique. Furthermore, his command of those elements was strikingly self-assured. Yet the initial Voss exhibition differed in a number of aspects from the works

Watercolor on paper, 1991-98

Meyer would create over the following years. First, most of his subjects were children, and some were portrayed in a three-quarter pose—two of them even in a reclining position. Of those portrayed en face, several are looking aside and not, as in later works, directly into the viewer's own eyes. In keeping with the theme of innocence that emerges here, the palette is lighter, more pastel than that of the artist's later compositions. Furthermore, a kind of veil seems to hang over the pictures, lending them a hazy, dreamlike air, not unlike that created by Gerhard Richter in his own blurred, photo-based paintings—above all, in his famous *Ema (Akt auf einer Treppe)* from 1966. All in all, the *headhunter* series conveys the intimate air of snapshots in a family album.

Perhaps the most significant change signaled by *headhunter* was in the choice of a horizontal format over the vertical proportions of traditional portraiture. The change was rooted in the artist's fascination with images from cinema screens, television sets, and the Internet: all of them horizontal sources of pictorial information. In favoring the classic “landscape format,” Meyer had to radically adjust the proportions of his compositions. Portraying the entire head on a horizontal canvas would have made the background considerably larger and perhaps more dominant than the subject itself. Meyer chose the other alternative: to foreground his subjects by pulling the heads forward, often cropping them in such a manner that focus is on the area between hairline and chin. Yet something of the landscape aesthetic remains. Meyer creates a pictorial “horizon” delineated by the eyes of his subjects and accentuated by the horizontal structure of the eye itself. The total composition is thus indeed structured like a landscape, while the textured surface, typically free of any explicit spatial reference, stretches unbroken across the entire canvas.

In their collection of essays *The Iconography of Landscape*, the cultural geographers Denis Cosgrove and Stephen Daniels have described landscape painting as “an ordered expression of human perception”—hence, a function of seeing. “Landscape,” they argue, “is composed not only of what lies before our eyes but what lies within our heads.”<sup>6</sup> In using the human eye as a structuring device for his compositions, Harding Meyer follows in the tradition of the great English portraitist Lucian Freud, who always began a new work by painting the sitter's eyes. In response to a question by Leonie Schilling in an interview for *Arte Al Limite*, Harding Meyer responded, “First, I look in the eyes of the subject to find something to hold onto, the need for empathy.” Then Schilling posed a question that points directly to a paradox at the heart of Meyer's oeuvre: “How do you take something beautiful *per se*, change its context and turn it into a portrait that appeals to emotions that weren't there before?”<sup>7</sup> According to the painter, the answer rests in part in the extended production process, the artist's extended communion with his subject, which extends to the later exhibition of the work. Meyer's paintings are

ideally so installed that viewer and subject are vis-à-vis, literally seeing “eye to eye.” (The latter is one of the more common of 269 English idioms that employ the word “eye.” German offers eighty-two idioms for the equivalent “Auge.”)

Through this confrontation of subject and viewer, the artist plays with the notion of the eyes as a window to the soul—a surprising twist in works whose “sitters” may not only be anonymous but also composites. (Some, indeed, are distorted with the aid of false teeth, wigs, tape, and electronic manipulation.) Normally, the eyes of Meyer’s models stare so directly into those of the viewer that an uncanny feeling arises: are we seeking to peer into the depths of the subject’s eyes, or is the subject peering into ours? What results is a kind of two-way voyeurism: a mutual peep-show. The compelling power of such an unflinching gaze is evidenced by the logo for *Tatort*, the longest-running crime series on German television. The show’s opening, featuring a pair of eyes caught in crosshairs, has remained virtually unchanged since the series debuted in 1970. (Horst Lettenmeyer, the young actor whose eyes still dramatically signal unknown dangers, received 400 Marks for his contribution.) As contemporary systems of biomorphic identification demonstrate, eyes are anything but anonymous; the complex and random patterns of the human iris are not only unique but can be identified from a considerable distance.

In Meyer’s case, of course, we are dealing with extreme close-ups not unlike those with which filmmakers signal a character’s emotions. Indeed, the Golden Age of Hollywood saw the development of a special “eyelight” to lend dramatic emphasis to such revelations by putting a sparkle in an actor’s or actress’s eye and frequently offering clues to his or her intentions. The painted portrait had long since employed such highlights to lend vividness to the sitter’s gaze, and the works of Harding Meyer are no exception. With such classic techniques he lends his figures a compelling individuation that belies their anonymous origins, integrating them into the family of man through the sheer, transmogrifying force of his art.

22



1 Unpublished interview with David Galloway (Karlsruhe, September 8, 2016).

2 See Gerhard Charles Rump, “Der Mensch im Überformat,” *Die Welt* (August 5, 2006), p. 19.

3 See Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder* (Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2015).

4 Telephone conversation with Harding Meyer (November 12, 2015).

5 Renate Puvogel, “Heads - Horizontally,” in the exhibition catalogue Harding Meyer: “headhunter” (Düsseldorf: Galerie Voss, 2001), p. 9.

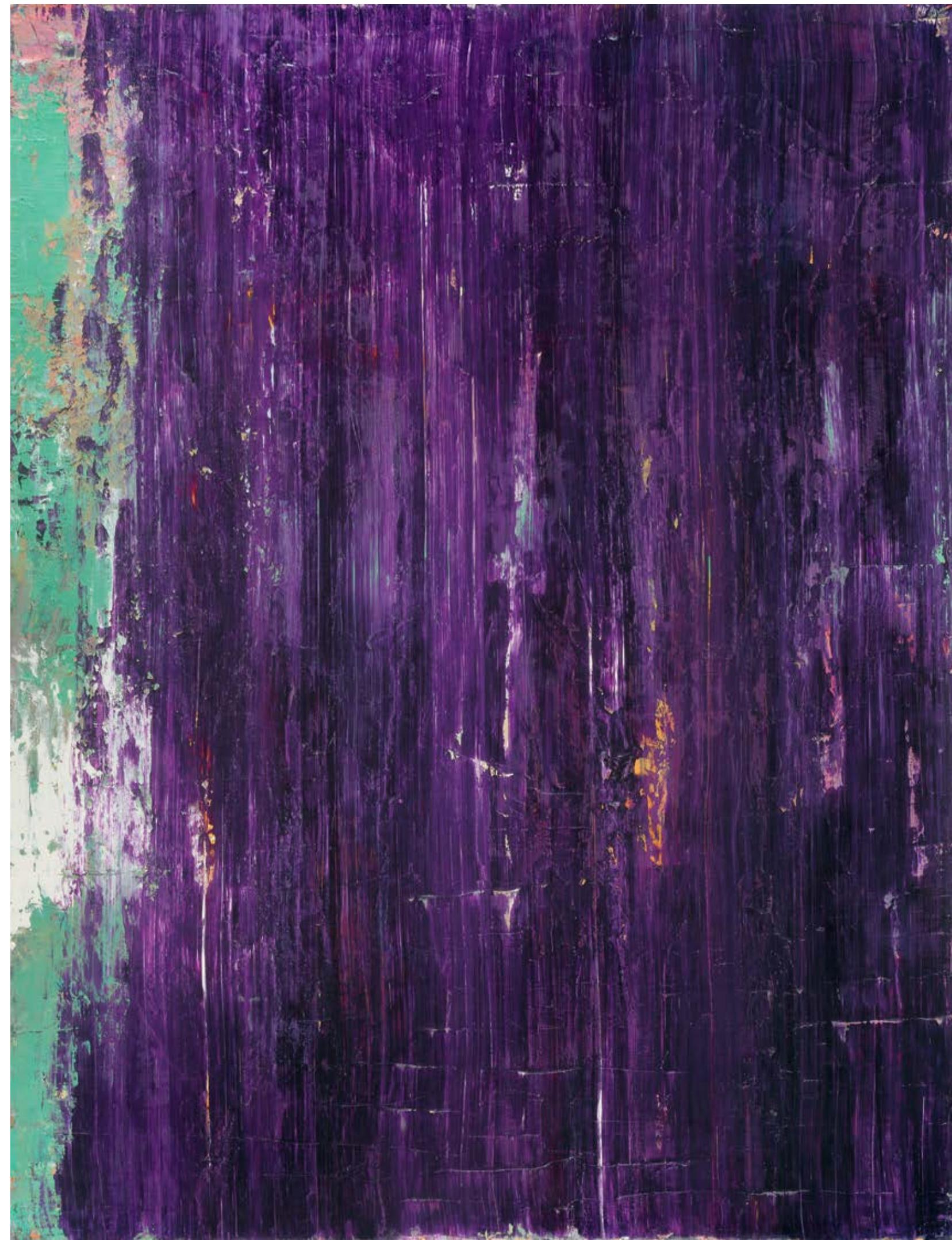
6 Denis Cosgrove and Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 108.

7 Leonie Schilling, “Harding Meyer,” *Arte al Limite* (November–December, 2014), p. 19.



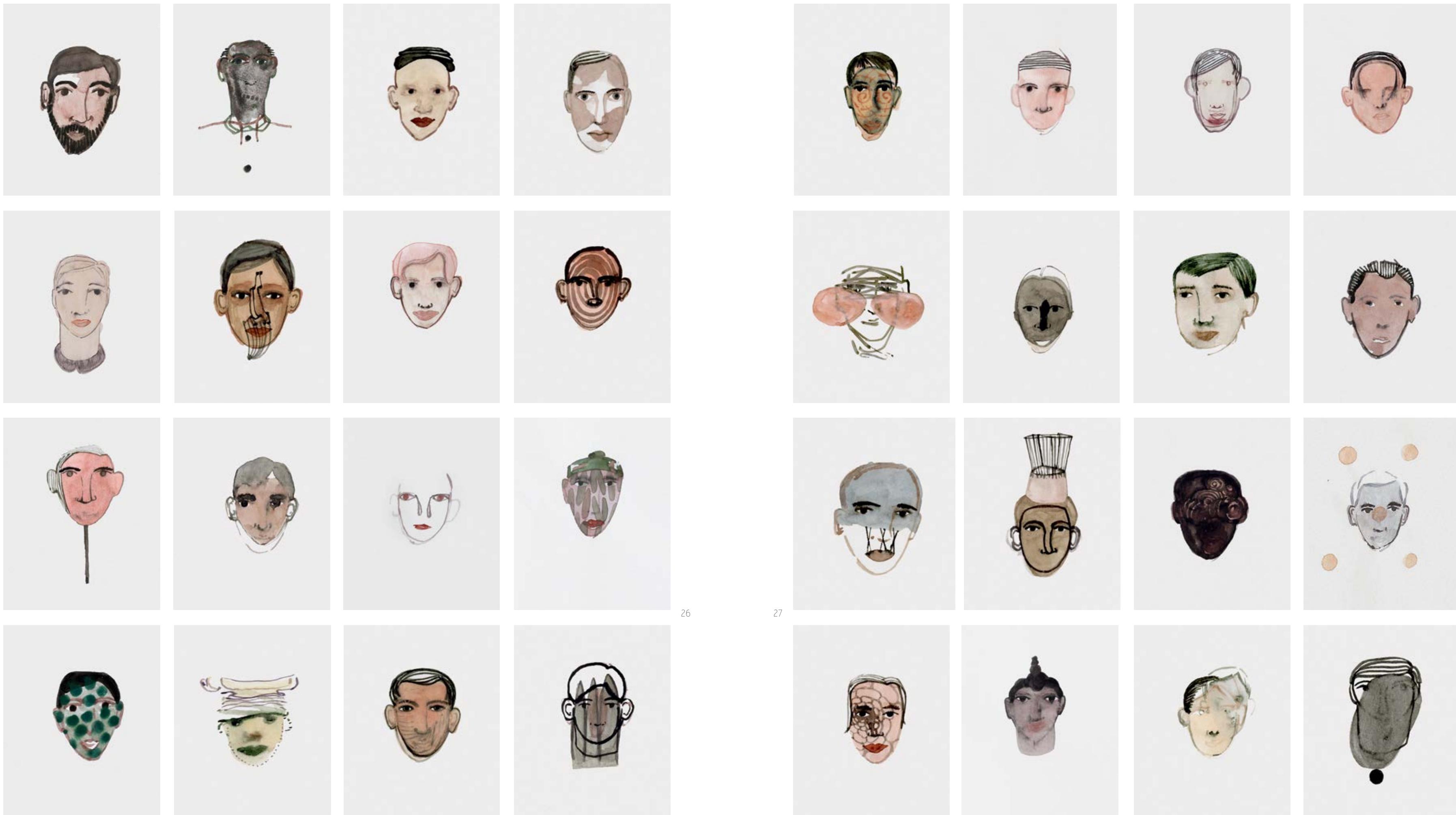
24

*Oil on canvas, 200 x 154 cm, 1993*



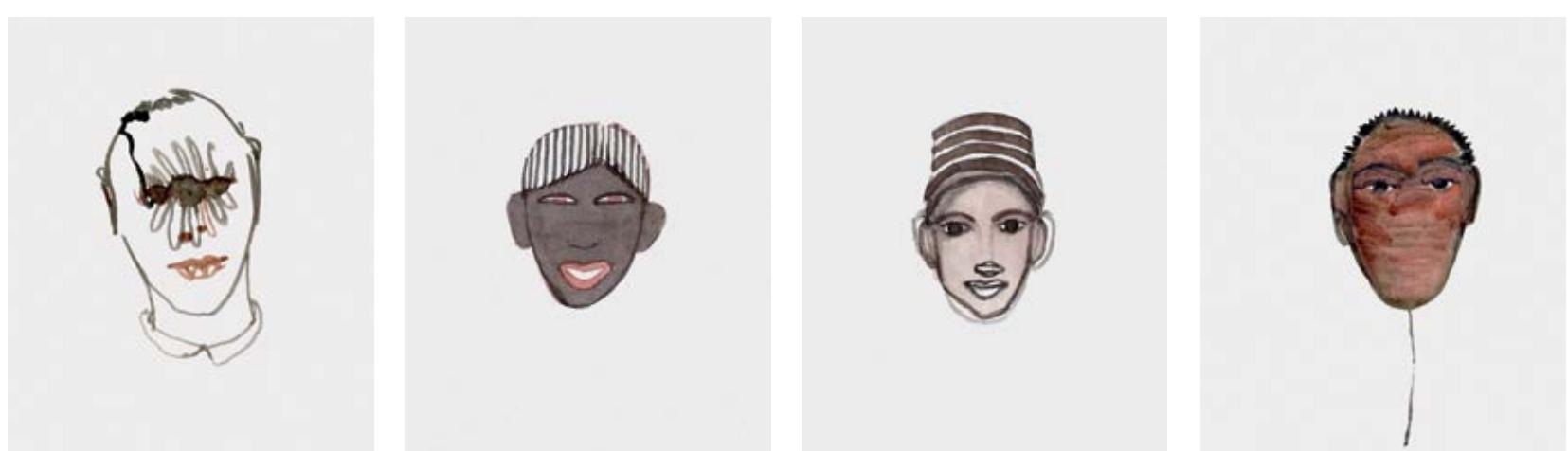
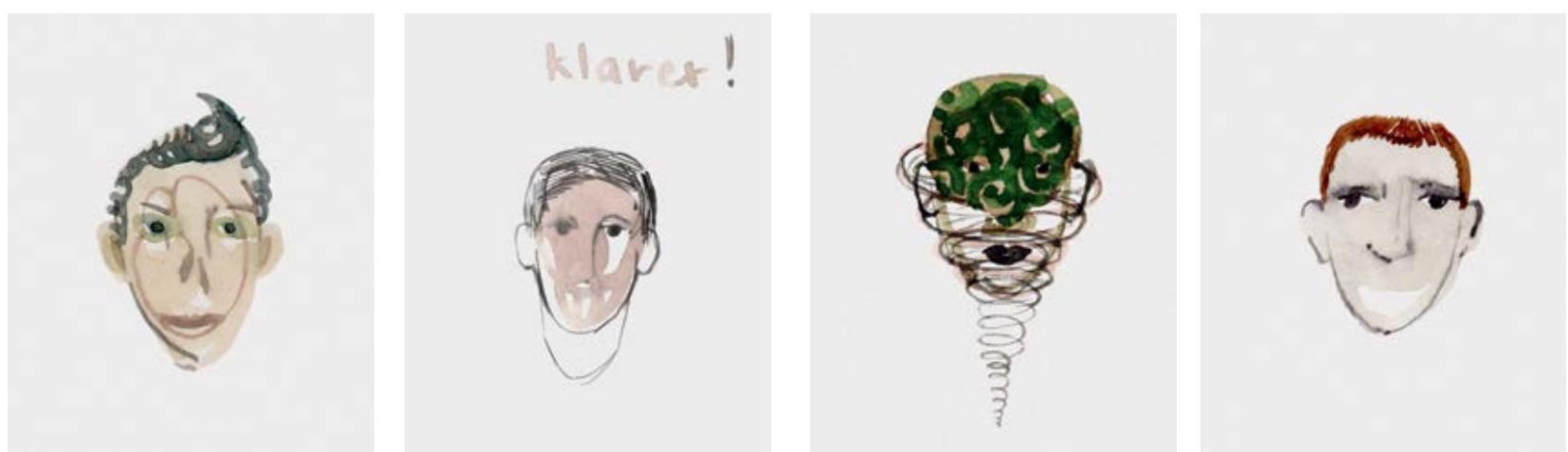
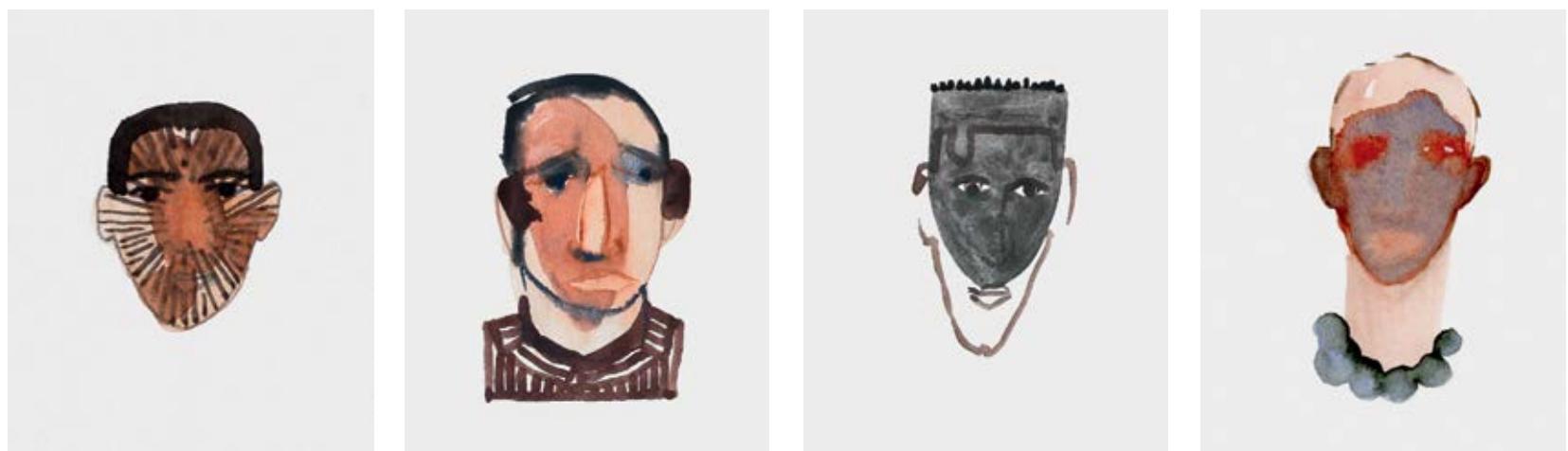
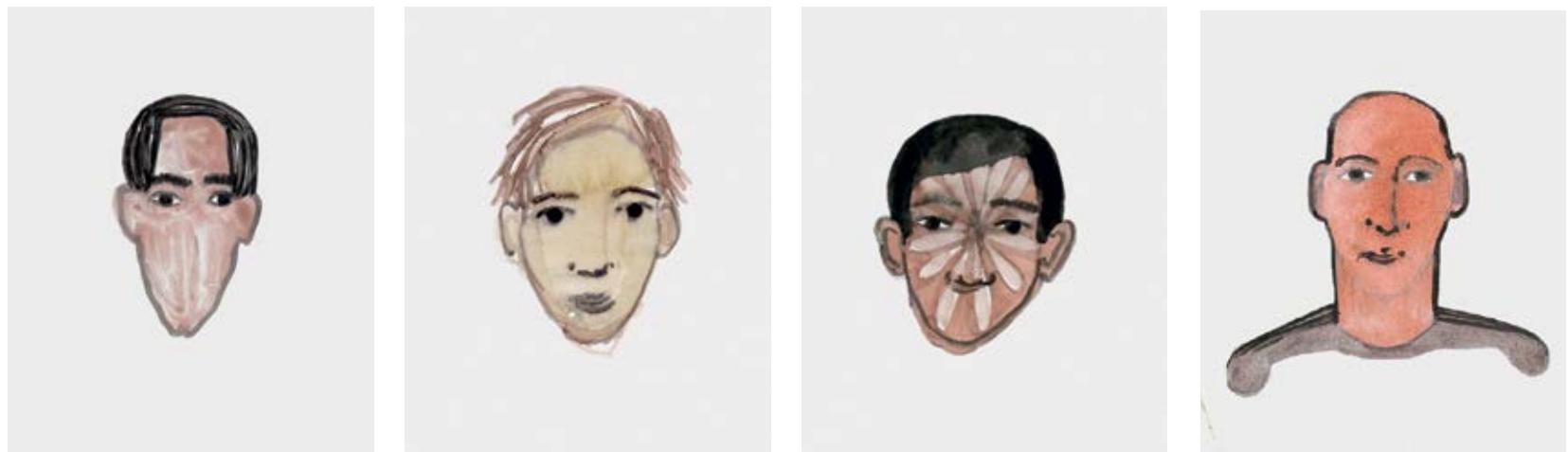
25

*Oil on canvas, 200 x 150 cm, 1993*



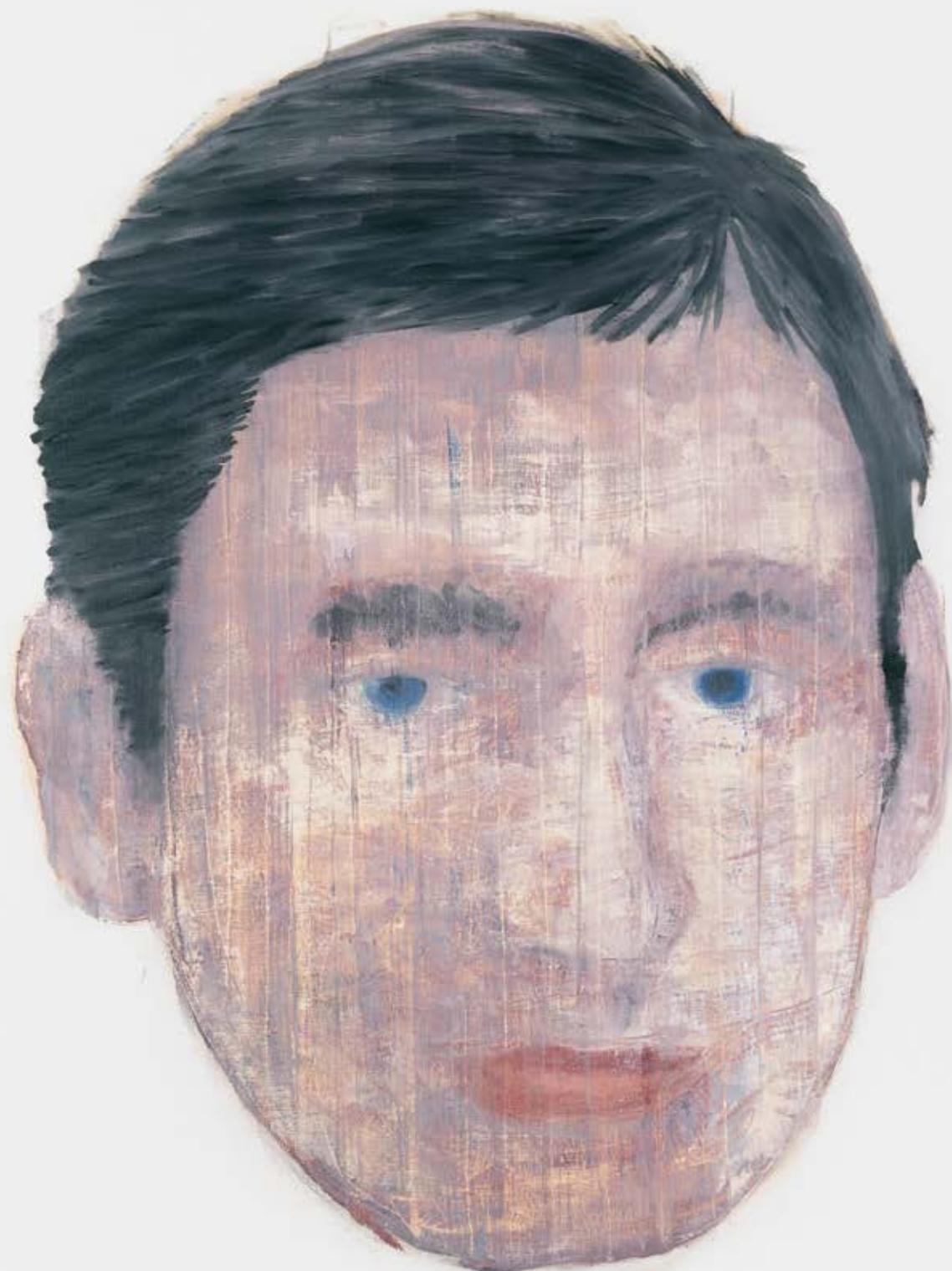
Watercolor on paper, 1991-98

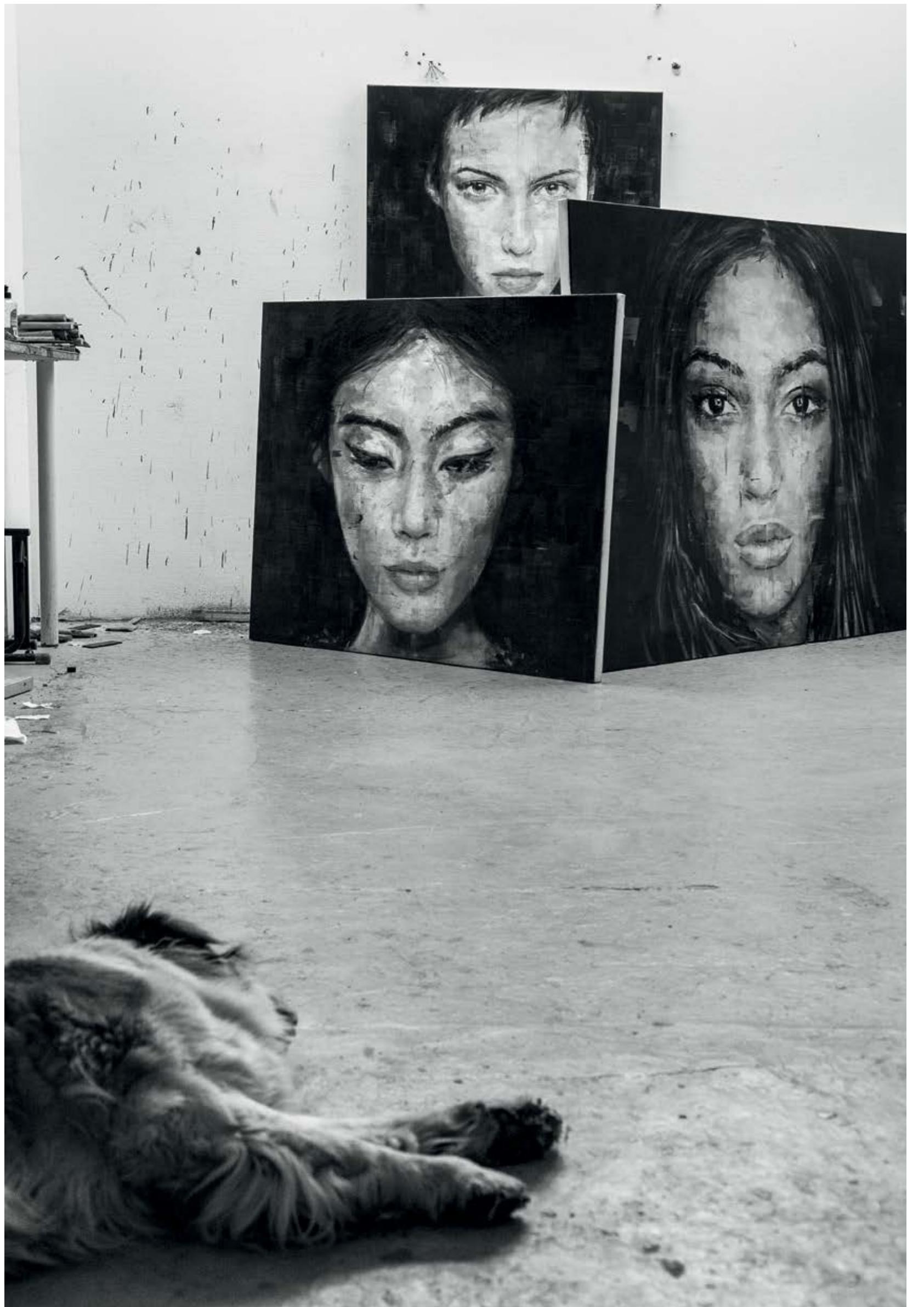
Watercolor on paper, 1991-98



28

29

*Oil on canvas, Oil on canvas, 200 x 150 cm, 1996**Watercolor on paper, 1991-98*



Atelier, 2013

MICHAEL HÜBL

## Gemalte Datenmengen

Heute sind Gesichter riesige Datenmengen, gespeichert in Hochleistungsrechnern, oder Meterware, stückchenweise ausgespuckt von Passbildautomaten in Bahnhöfen und Einkaufszentren. Sie sind Materialien. Man kann sie aufgreifen, benutzen und eventuell einer erneuten Würdigung unterziehen. Etwa so wie die Protagonistin in Jean-Pierre Jeunets Film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* [Die fabelhafte Welt der Amélie], die unter einem dieser Schnellfotoautomaten die Fetzen und Fragmente zerrissener Fotos eines Unbekannten hervorklaubt, um sie nachher akribisch zusammenzufügen. Oder wie Harding Meyer, der den fotografisch und elektronisch aufbereiteten Bilderüberfluss punktuell fixiert, Einzelemente herausholt und isoliert, um sie dann einer malerischen Rekonstruktion zu unterziehen. Mit einer Digitalkamera nimmt Meyer Fernsehbilder auf: die alltägliche TV-Mischung aus Warlords und Werbe-Girlies, aus staatstragenden Pokerfaces und propagandistisch ausgebeuteten Straßenkindern, aus Tätern und Traumatisierten, Terroropfern und Touristen. Aus dieser technologisch doppelt bearbeiteten Bildmenge, die erst die Prozeduren der Studios und Schneideräume, dann das Abfilmen vom Monitor durchlaufen hat, greift Meyer die Motive heraus, die er später in Malereien umsetzt – in großformatige Bildnisse junger Frauen oder intime Porträts ernster, aufgeweckter, verschmitzter, zweifelnder, selbstbewusster, manchmal auch früh gealterter Kinder. Auch das Internet verwendet er als Quelle. Außerdem malt Meyer mitunter Menschen aus seiner unmittelbaren Lebenswirklichkeit. In solchen Fällen allerdings werden die Gesichter den Bedingungen der Medientechnologie angeglichen. Bevor Meyer seine Ölfarben abmischt und beginnt, erste Akzente auf die Leinwand zu setzen, wird ein nicht einmal postkartengroßer C-Print gefertigt, der während des Malens als Bezugsgröße dient.

Handwerklich folgt Meyer einem über Jahrhunderte entwickelten, tradierten und variierten Verfahren. In mehreren Arbeitsgängen werden einzelne Farbschichten übereinander gelegt, aus denen am Ende des Malprozesses ein scheinbar einheitliches Ganzes – das Bild – resultiert. Bei Malern wie Giorgione oder Jean Siméon Chardin, Peter Paul Rubens oder Tintoretto bestehen diese Schichten aus offenen, locker ineinandergriffenden Strukturen, sodass sich die dargestellten Figuren und Gegenstände bei näherem Hinsehen in ein Geflecht aus Linien, Flächen, Tupfern oder grafischen Abbreviaturen auflösen. Meyer geht nicht wesentlich anders vor. Auch wenn seine Malereien im Ergebnis oftmals ruhig und ebenmäßig wirken, so sind selbst diese nachgerade meditativ ausgeglichenen Ansichten menschlicher Physiognomien immer das Ergebnis mehrerer hintereinander geschalteter Malakte. In einer ersten Annäherung an das Motiv werden die Konturen und wesentlichen Partien markiert, wobei Meyer die Bildfläche einer kalkulierten kompositorischen Organisation unterzieht. Vom Duktus wäre dieses Stadium etwa mit den präzise aufgebauten Arbeiten von Paul Cézanne vergleichbar, nur dass Meyer seine Malerei nicht darauf ausrichtet, räumliche Wahrnehmung in einzelne Bildpartikel und Farbfacetten zu zerlegen. Meyer hält das Bild in den Kategorien der Zweidimensionalität. Er baut es aus einzelnen distinkten Ebenen auf, die aus abgeschlossenen Malvorgängen entstehen und die wie Folien übereinander liegen.

Der Eindruck des Planen und Ebenen tritt besonders deutlich in Erscheinung, wenn der Künstler die letzte Malschicht mit einer Rakel entfernt. In diesem Moment rückt Meyer den Bildgegenstand gleichsam zu Leibe und ergreift endgültig von ihm Besitz. Denn er zieht der Malerei – wieder metaphorisch



Oil on canvas, 200 x 150 cm, 1996



Oil on canvas, 200 x 150 cm, 1996

gesprochen – die Epidermis ab, entledigt sie gewissermaßen ihrer Äußerlichkeit, indem er eine tiefere Bildschicht freilegt, die bereits alles Wesentliche umfasst. Wenn es bei manchen Bildern so aussieht, als läge ein Schleier über Gesicht und Hintergrund, dann ist der Betrachter mit einem Paradox konfrontiert: Prima vista könnte er meinen, es gelte, eine Art Gazevorhang beiseitezuziehen, der das eigentliche Porträt verbirgt. Dabei ist er doch schon einen Schritt weiter. Der Künstler hat ihn – den Betrachter – durch das Wegkratzen der äußersten Malschicht um eine Ebene näher an den Aufbau des Bildes und an seine innere Struktur herangebracht.

Mit der Geste des Auslöschens, die implizit über dem Bild liegt, öffnet Meyer einen hermeneutischen Pfad, der zu den Anfängen jeder einzelnen spezifischen Darstellung zurückführt. Indem er zum Abschluss seiner Arbeit die letzte gemalte Schicht wegnimmt, führt er exemplarisch vor, wie die visuelle Botschaft zu zerlegen wäre, demonstriert er, wie man in analytischen Rückwärtsbewegungen von einer Malschicht zur nächsten und von dort Schicht um Schicht bis zur weißen Grundierung der Leinwand gelangt. Meyer aktiviert ein Moment der Auseinandersetzung. Im Nach-Denken über den Gestaltungsprozess wird noch einmal deutlich, dass die Bilder – und mögen sie noch so realistisch aussehen – sowohl von ihrer Faktur als auch hinsichtlich ihrer Wahrnehmung Konstruktionen sind. Michel Foucault hat diesen Zusammenhang anhand der Malerei von Édouard Manet angedeutet. Bezogen auf *La serveuse de bocks* [Die Kellnerin] bemerkte er: „Worin besteht dieses Gemälde und was stellt es dar? In einem gewissen Sinn stellt es nichts dar, weil es nichts zu sehen gibt.“<sup>1</sup>

Der Philosoph, der sich über zwanzig Jahre hinweg mit Manet beschäftigt hat, leitete seine Aussage von der Inszenierung des Bildes in dessen Pariser Fassung ab, die ganz auf Andeutung angelegt ist: Der Blick der Hauptperson, einer Kellnerin, verliert sich im Irgendwo, ein Arm und ein Stück Tüll, die von links ins Bild ragen, verweisen darauf, dass hier nicht nur Bier, sondern auch Tanz und Tingeltangel geboten wird. Das Nichts, das bei Manet aufbricht und das nicht erst Foucault erkannte, das Nichts an Kommunikation zwischen den dargestellten Menschen, und es ist das Nichts an Mitteilung, das der Maler seinen Figuren mitgibt. Von einer „présence d'absence“ sprach Paul Valéry; er hatte dabei das Porträt der *Berthe Morisot au bouquet de violettes* [Berthe Morisot mit dem Veilchenbukett] und dem leicht verlorenen Blick vor Augen, mit dem die dunkel gelockte Frau aus dem Bild herausschaut. Jede Erzählung über individuelle Lebensentwürfe, Träume, Pläne, Schicksale muss vor dieser Anwesenheit im Nirgends, vor der offenen Verschlossenheit der Menschen in Manets Gemälden Vermutung bleiben. Die Person ist die Person, das Bild ist das Bild. Auf dieser Prämisse beruht auch die Malerei von Harding Meyer, allerdings unter veränderten technologischen und kunstgeschichtlichen Voraussetzungen. Die Entwicklungen, die in der Belle Époque virulent wurden und die Manet in seiner Malerei mit vorangetrieben hat, sind nach seinem Tod, im Laufe des 20. Jahrhunderts, erst vollständig zur Wirkung gelangt und haben die Kunst in einem Maß revolutioniert, von dem auch die Malerei nicht unberührt blieb. Sie wurde radikal infrage gestellt, wiederholt hat man ihr Ende proklamiert. Mithin beinhaltet gegenwärtig jedes gemalte Bild, das auf der Basis und im Bewusstsein der historischen Veränderungen entsteht, eine Neudefinition des Mediums. Denn: Die Malerei setzt sich heute notwendigerweise in Beziehung zu einem Nullpunkt, der durch die (inzwischen als historisch



Oil on canvas, 45 x 50 cm, 1997

relativierte) Behauptung bestimmt ist, ihre Mittel seien der modernen Welt nicht angemessen und müssten vor ihr versagen.

Die Malerei von Harding Meyer hat ihren Ort diesseits dieses Punktes. In seinen Arbeiten treffen zwei Entwicklungsstränge aufeinander, die spätestens seit den Zeiten Manets getrennt verlaufen. Manet wurde oft genug vorgeworfen, seine Bilder seien flach, nachlässig in der Ausarbeitung und erreichten nicht den gesteigerten Grad raffinierter Schilderung, wie sie etwa in den seinerzeit hochgeschätzten Historienmalereien eines Alexandre Cabanel, Thomas Couture oder Ernest Meissonier mit ausladender Dramatik und bis in morbide Nuancen hinein zelebriert wurde. Aber diese Kritik an Manet benennt letztthin den entscheidenden, richtungsweisenden Schritt, den der Maler vornimmt: Das Bild wird nicht mehr wie eine Guckkastenbühne für illusionistische Inszenierungen benutzt. Vielmehr wird der Schein des Objektiven, der seit der Erfindung der Zentralperspektive eine räumliche Dimension erhalten hatte, aufgelöst zugunsten einer Malerei, welche die Besonderheiten des Mediums sichtbar werden lässt, weil es die Malerei als Malerei präsent hält. Die Diskrepanz zwischen einer dreidimensionalen Wirklichkeit und dem Anspruch, diese Wirklichkeit in Flächen zu übersetzen, sie sozusagen einzuebnen, bleibt in der Malerei Manets bestehen. Sie markiert dort nicht zuletzt den produktiven Unterschied zur Fotografie. Der Illusionismus ist fortan – bis hin zur virtuellen Realität des Internets – eine Angelegenheit der technischen Apparate.

Wohl hat Édouard Manet immer wieder, insbesondere während seiner Auseinandersetzung mit der Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko, Pressefotos zu Rate gezogen, wenn es darum ging, die Plausibilität der Darstellung durch einzelne, allgemein bekannte Details zu erhöhen, wobei er seine Quellen durchaus selektiv verwandte. Aber Manet hat Fotos nur als informative Ergänzung genutzt. Er hat sie nicht, wie später beispielsweise Franz von Stuck, als Hilfsmittel eingesetzt, um eine Komposition zu fixieren und dadurch über eine jederzeit gleichbleibende Vorlage zu verfügen. Seinem publizistischen Mentor Émile Zola erklärte er: „Ohne Modell bin ich hilflos. Ich vermag nicht nach der Phantasie zu malen.“<sup>3</sup>

Hinter dieser Aussage, die scheinbar nur ein individuelles Defizit offenbart, zeichnet sich bereits ab, dass die technologisch erzeugten Bilder künftig mehr und mehr als Substitut von Wirklichkeit dienen werden. Dieser Bruch, diese Aufspaltung in zwei Realitäten deutet sich in Manets Bekenntnis an: Manet, klassisch geschult und einer Epoche zugehörig, in der die neuen Medien gerade erst begannen sich zu etablieren, gibt zwar durch breitpinselige Malweise oder großzügig angelegte flächige Partien allenthalben zu verstehen, dass er in der Zweidimensionalität agiert. Aber er versteht Malerei nach wie vor als Umwandlung räumlicher Eindrücke in Flächen und Linien. Malen vollzieht sich bei ihm als Transformation von der dritten in die zweite Dimension. Hätte sich Manet unmittelbar auf Fotografien bezogen, wäre er auf der gleichen Wahrnehmungs- und Produktionsebene geblieben. Er hätte lediglich – ähnlich den Freskenmalern, die einen Entwurf in ausgedehnte Wandbilder umsetzen – eine ästhetische Modifikation vorgenommen. Durch Vergrößerung, farbliche Ausgestaltung und malerische Überhöhung der Schwarz-Weiß-Aufnahme wäre aus dem Lichtbild ein Gemälde geworden. Das Produkt eines optischen Apparats samt anschließender chemischer Prozedur hätte die Valeurs und Reize handwerklich gefertigter



Oil on canvas, 200 x 180 cm, 1998

Peinture bekommen. Außerdem hätte es eine Rationalisierungsmaßnahme bedeutet, wenn Manet bei seiner Malerei direkt von fotografischen Vorlagen ausgegangen wäre. Dass er diesen Schritt nicht unternahm, ist bemerkenswert, weil Manet durchweg in den Kategorien der Fläche operiert und immer wieder kenntlich macht, dass Bilder zunächst Bilder – also Abstraktion – der Wirklichkeit sind, die sie vor Augen stellen. In seinem letzten großen Werk verdoppelt er diesen Effekt noch: *Un bar aux Folies-Bergère* (Eine Bar in den Folies-Bergère) quillt schier über vor Sinneseindrücken, aber das Gros dessen, was man sieht, sind die Reflexe auf einem gewaltigen Wandspiegel, der gut drei Viertel der Bildfläche einnimmt.

Die Spiegel, aus denen Harding Meyer seine Bilder holt, sind die Bildschirme der Fernsehapparate und Personal Computer. Meyer betont – hierin Manet vergleichbar – die Medialität der Malerei. Wie die Fotografie oder das Internet, das Fernsehen oder der Film ist sie immer nur ein Surrogat dessen, was sie wiedergibt. Und wie schon Manet unterstreicht Meyer in seinen Arbeiten, dass sich die Wirklichkeit der Bilder als Synthese konstituiert: aus den technischen Eigenheiten und Erfordernissen des Mediums mit seinen jeweils spezifischen Materialien, aus deren individueller Handhabung und aus den Objekten, von denen sie abgeleitet sind. Diese Faktoren gehören zur Malerei ebenso wie zur Fotografie oder zu den Bildern aus dem Internet. Denn obschon die apparativ erzeugten Bilder infolge der naturwissenschaftlichen Parameter, die ihnen zugrunde liegen, als objektiv gelten, unterliegen sie gleichwohl den Funktionen, nach denen sie arbeiten, und den Absichten, die an ihren Einsatz gekoppelt sind. Meyer rekurriert auf diesen Zusammenhang.

Er malt, aber seine Malerei ist in Hinblick auf die genannten Bedingungen lediglich die Fortsetzung der technologisch generierten Bilder mit anderen Mitteln – eben mit den Mitteln der Malerei. Wenn es in einem Text zur Aktualität der Malerei am Beginn des 21. Jahrhunderts heißt, sie schaffe einen Raum, genauer „die Intimität eines gegenwartsbezogenen Raums als Resonanzraum meiner eigenen Dreidimensionalität“,<sup>4</sup> so kann bei Meyers Porträts von beschaulicher Räumlichkeit keine Rede sein. Wahr wird das Auf und Ab der Gesichtslandschaft, werden ihre Höhlen und Erhebungen eindeutig gekennzeichnet: Nase und Kinn scheinen vorn, die Augen weiter hinten zu liegen. Doch statt die Physiognomie durch den Pinselduktus zu modellieren, tut Meyer alles, um die Wahrnehmung in der Ebene zu halten. Der schon beschriebene schichtweise Aufbau der Malerei kommt dem ebenso entgegen wie die Planifizierung der Bildoberfläche durch das gleichmäßige Darüberhingeziehen einer Rakel. Und nicht zuletzt sind es die fast durchweg leeren, oftmals ätherisch hellblauen oder neutral grauen Hintergründe, die jede Illusion von Räumlichkeit verweigern, zumal sie sich maltechnisch ohnehin auf einer Ebene mit der Gesichtsdarstellung befinden. Selbst die Stofflichkeit der Farbe erlaubt kein Andocken des Blickes in der dritten Dimension, jede plastische Durchformung der Malhaut ist zugunsten ebener Homogenität vermieden.

Zuerst veröffentlicht als Katalogtext zur Ausstellung  
Harding Meyer. Tête-à-tête (Düsseldorf: Galerie Voss, 2002).

34

35



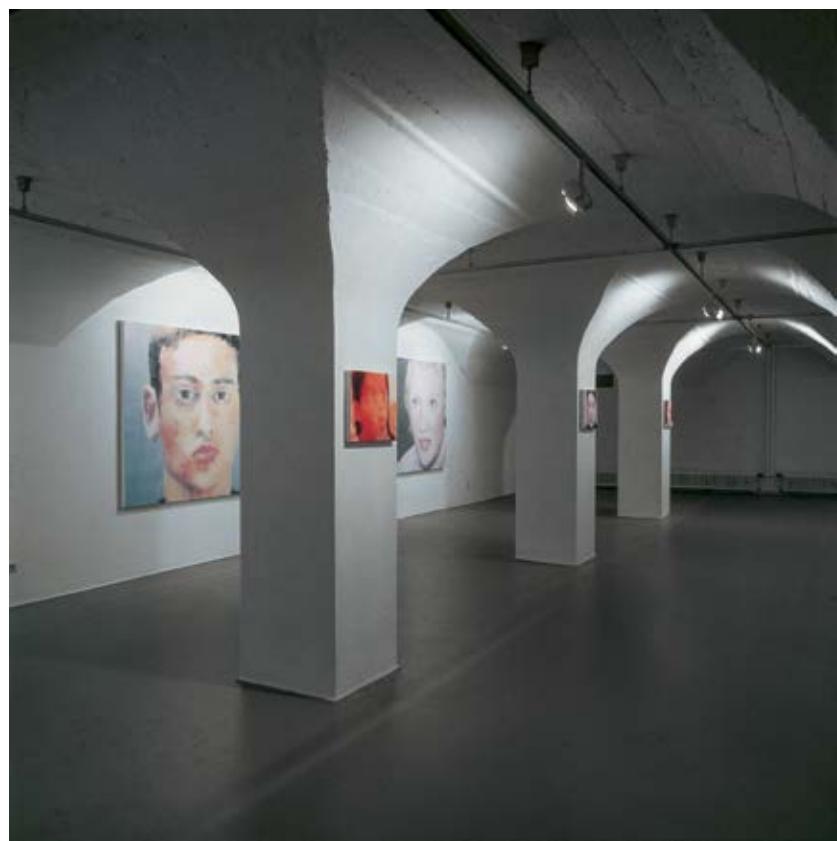
Oil on canvas, 200 x 185 cm., 1998

1 Michel Foucault, *Die Malerei von Manet*, Berlin 1999, S. 25.

2 Paul Valéry, „Triomphe de Manet“, in: *Manet 1832–1883*, Ausst.-Kat. Musée de l'Orangerie, Paris 1932, S. XIV–XVI.

3 Vgl. Manfred Fath/Stefan Germer (Hg.), *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, München 1992, S. 47.

4 Jean-Christophe Ammann, „Kunst unter Tränen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.6.2001, S. I.



Exhibition view, Badischer Kunstverein [Karlsruhe], 2000

36



37

Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2000



38



39



*Oil on canvas, 170x220cm, 1998*

## Painted Datasets

Nowadays, faces are huge quantities of data stored in high-performance computers, or piece goods, sold by the yard and disgorged by passport-photo booths in train stations and shopping malls. They are "material," to be picked up, used, and potentially subjected to fresh appraisal. Think of the eponymous protagonist of Jean-Pierre Jeunet's film *Amélie*, retrieving the scraps and fragments of a stranger's torn-up photos from underneath one of those photo booths, in order to painstakingly reassemble them afterwards. Or think of Harding Meyer, who selectively pins down the photographically and electronically prepared glut of images, extracting and isolating individual elements in order to reconstruct them on canvas. With a digital camera, Meyer records television pictures: the everyday small-screen mixture of warlords and advertising babes, poker-faces representing the interests of the state, street urchins exploited for propaganda purposes, perps and the traumatized, terror victims and tourists. From this batch of images subjected to a twofold technological processing—first edited in studios and cutting rooms, then filmed from the screen—Meyer picks out the motifs which he later turns into paintings: large-format likenesses of young women, or intimate portraits of serious, bright, mischievous, quizzical, self-confident, or sometimes even prematurely aged children. He also trawls the Internet as a source. Furthermore, Meyer sometimes paints people from his immediate workaday surroundings. In such cases, however, the faces are adapted to the conditions of media technology. Before Meyer mixes his oil paints and begins to apply the first strokes to the canvas, he prepares a C-print even smaller than a postcard to serve as a reference as he paints.

In terms of craftsmanship, Meyer follows a process developed, handed down and modified over centuries. In several working steps, individual layers of paint are applied one on top of the other, resulting, at the end of the painting process, in a seemingly uniform whole—the picture. With painters such as Giorgione or Jean Siméon Chardin, Peter Paul Rubens or Tintoretto, these layers consist of open, loosely engaging structures, so that, on closer inspection, the figures and objects portrayed dissolve into a web of lines, planes, blobs, or graphic abbreviations. Meyer does not take a significantly different approach. Even if his paintings often come across as calm and harmonious in the final analysis, these downright meditatively balanced views of human physiognomies are always the result of several consecutively linked acts of painting. In a first approximation to the motif, Meyer marks out the contours and significant parts of the painting, subjecting its surface to a calculated compositional organization. In terms of characteristic style, this stage would be comparable, for instance, with the prismatically constructed works of Paul Cézanne—only Meyer does not attempt to break down spatial perception into individual image particles and facets of color. Rather, he keeps the image in the categories of two-dimensionality, constructing it from distinct planes emerging from finished painting processes and lying one on top of another like transparencies.

The impression of planning and leveling is particularly evident when the artist removes the final layer of paint with a squeegee. At this moment, Meyer gets to grips, as it were, with the object depicted, definitively taking possession of it. Again, to phrase it metaphorically, he strips the epidermis from the painting—divesting it of its externality, so to speak—by exposing a deeper layer of the picture

42

43



Oil on canvas, 40 x 50 cm, 2002

that already encompasses everything of importance. If in some pictures it looks as if the face and background are covered by a veil, viewers are faced with a paradox: at first glance they might infer the necessity of pulling aside a sort of gauze curtain covering the actual portrait. Here, however, they are already a step ahead: by scratching off the outermost layer of paint, the artist has brought viewers one level closer to the construction of the painting, and to its inner structure.

With this gesture of erasure lying implicitly over the painting, Meyer blazes a hermeneutic path leading back to the beginnings of each specific portrayal. By removing the final painted layer at the end of his process, he provides an example of how the visual message should be deconstructed, and demonstrates how, in analytical backward movements, one proceeds from one layer of paint to the next, and from there, layer by layer back to the white primer of the canvas. Meyer triggers a moment of examination. Reflecting on the creative process, it again becomes plain that no matter how realistic the pictures look, they are constructions, both in terms of how they are made and how they are perceived. Michel Foucault hinted at this connection using the painting of Édouard Manet. Referring to *La serveuse de bocks* (The Waitress), he remarked: "What does this painting consist of, and what does it represent? In a certain sense it represents nothing, because there is nothing to see."<sup>1</sup>

The philosopher, who has devoted himself to the study of Manet for twenty years, based his statement on the showcasing of the painting in its Parisian context, which hinges entirely on intimation. The gaze of the protagonist—a waitress—is lost somewhere in the distance; an arm and a piece of tulle, protruding into the scene from the left, indicate that not only beer but also dancing and cabaret are offered here. The nothingness that erupts in Manet, which Foucault was not the first to notice, is the absence of communication between the people who are portrayed, and the absence of revelation that the painter imparts to his figures. Paul Valéry spoke of a "présence d'absence";<sup>2</sup> here, he had in mind the portrait of *Berthe Morisot au bouquet de violettes* (Berthe Morisot with a Bouquet of Violets), and the slightly forlorn gaze with which the dark, curly-haired woman looks out of the picture. Faced with this presence in nowhere, with the open reserve of the people in Manet's paintings, every narrative about individual life scripts, dreams, plans and destinies must remain conjecture. The person is the person, the picture is the picture. The painting of Harding Meyer also rests on this premise, though admittedly under changed technological and art-historical conditions. Developments that spread like wildfire in the Belle Époque, which Manet also helped to spur on in his paintings, only really achieved their full effect after the painter's death, in the course of the 20th century—revolutionizing art to an extent that could not fail to leave its mark on painting. The medium was radically called into question, and its end was repeatedly proclaimed. Nowadays, therefore, every painted picture created on the basis and in the awareness of these historical changes contains a redefinition of the medium. This is because painting nowadays perforce defines itself with reference to a zero point determined by the assertion (now put into historical perspective) that its tools are not appropriate for the modern world, and are bound to fail in the face of the latter.



Oil on canvas, 150 x 190 cm, 2003

44

45

The painting of Harding Meyer has its place on this side of the zero point. His works bring together two different strands of development that began running their separate courses in Manet's time, if not earlier. Manet's paintings were often criticized for being flat and sloppily composed, and for failing to achieve the heightened degree of refined portrayal as celebrated with sweeping dramatics and even morbid nuances by the then esteemed historical paintings of Alexandre Cabanel, Thomas Couture or Ernest Meissonier. Ultimately, however, this criticism of Manet pinpoints the decisive landmark step taken by the painter: the image is no longer used like a proscenium stage for illusionistic productions. Rather, the appearance of the Objective, which the invention of central perspective had imbued with a spatial dimension, is dissolved in favor of a style of painting that renders the peculiarities of the medium visible, because it preserves painting as painting. The discrepancy between a three-dimensional reality and the need to translate this reality into planes—to level it, so to speak—persists in Manet's paintings. There, not least of all, it highlights the productive difference between painting and photography. From this point on—up to the virtual reality of the Internet—illusionism is a matter of technical devices.

Particularly when getting to grips with the execution of Emperor Maximilian of Mexico, when it was a question of increasing the plausibility of the portrayal by incorporating generally known details, Manet no doubt consulted press photos on a number of occasions, using his sources in a highly selective manner. Manet, however, only used photos to supplement information, unlike, for example, Franz von Stuck, who later used them as a means of pinpointing a composition, thereby having access to a forever-unchanging model. Speaking to his communications mentor Émile Zola, he declared: "I'm helpless without a model. I cannot paint from my imagination."<sup>3</sup>

Behind this statement, which seemingly only reveals an individual shortcoming, there are already signs that pictures generated with technology will in future increasingly serve as a substitute for reality. This break, this splitting into two realities, is foreshadowed in Manet's confession: classically trained and belonging to an era in which the new media are just beginning to take root, Manet intimates—admittedly through his broad-brush painting style and spaciously laid-out, ubiquitous flat expanses—that he is acting in a two-dimensional space. Even so, he still understands painting as a conversion of spatial impressions into planes and lines. With him, painting represents a transformation from three dimensions into two. Had Manet referred directly to photographs, he would have remained on the same level of perception and production. Like the fresco painters, who transformed drawings into extended murals, the modification he undertook would only have been aesthetic. Enlargement, arrangement of color and the exaltation of the black-and-white photo through the application of paint would have transformed it into a painting. The product of an optical device and a subsequent chemical procedure would have acquired the values and charms of handcrafted peinture. Moreover, it would have signified a streamlining measure if Manet had based his paintings directly on photographic models. That he did not take this step is remarkable, since he consistently operates within the categories of the plane, and repeatedly reminds us that images are, in the first instance, images—i.e. an abstraction—of the reality they present us with. In his last great work, he even duplicates this effect: *Un bar aux Folies-Bergère* [A Bar at the Folies-Bergère] just about overflows with sensory impressions, but the bulk of what the viewer sees are the reflections on a huge wall mirror that takes up a good three quarters of the painting.

The mirrors from which Harding Meyer draws his images are TV screens and PC monitors. Here, similarly to Manet, Meyer stresses the mediality of painting. Like photography or the Internet, television or film, it is only ever a surrogate of what it reflects. And, like Manet before him, Meyer emphasizes in his works that the reality of the images is constituted as a synthesis: of the technical properties and requirements of the medium with its specific materials in each case, of the individual handling of these materials, and of the objects from which they are derived. These factors pertain to painting, as well as to photography or to images from the Internet: for although the pictures generated by a device are deemed—owing to their underlying scientific parameters—to be objective, they are nonetheless subject to the functions according to which they operate, as well as to the intentions coupled with their use. Meyer refers back to this connection. He paints, but with respect to the aforementioned conditions, his painting is merely the continuation of the technologically generated images by other means: specifically, by the tools of painting.

Although a text on the topicality of painting at the beginning of the 21st century states that painting creates a space—more precisely, “the intimacy of a space that is relevant to the present day as a resonance chamber of my own three-dimensionality”<sup>4</sup>—there is no tranquil three-dimensionality to speak of in Meyers’ portraits. True, the rise and fall of the facial landscape, its hollows and elevations, are clearly indicated: nose and chin appear to stand out, the eyes seem to be more deeply set. But instead of modeling physiognomy through characteristic brush style, Meyer does everything to keep perception in the plane. The layer-by-layer construction of the painting described above supports this, as does the flattening of the painting’s surface by evenly drawing a squeegee over it. Last but not least, it is the almost totally empty, often ethereally light-blue or neutral gray backgrounds that dismiss any illusion of three-dimensionality, particularly since, in terms of painting technique, they are in any case on a level with the portrayal of the face. Even the materiality of the color allows no latching of the gaze onto the third dimension; any three-dimensional development of the painting’s surface is avoided in favor of homogeneity.

*First published as a catalogue text for the exhibition  
Harding Meyer. Tête-à-tête (Düsseldorf: Galerie Voss, 2002).*

1 Michel Foucault, *Die Malerei von Manet*, Berlin 1999, p. 25 (translation from the German).

2 Paul Valéry, “Triomphe de Manet”, in: *Manet 1832–1883*, Musée de l’Orangerie exh. cat., Paris 1932, pp. XIV–XVI (translation from the German).

3 Cf. Manfred Fath/Stefan Germer (eds.), *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, Munich 1992, p. 47 (translation from the German).

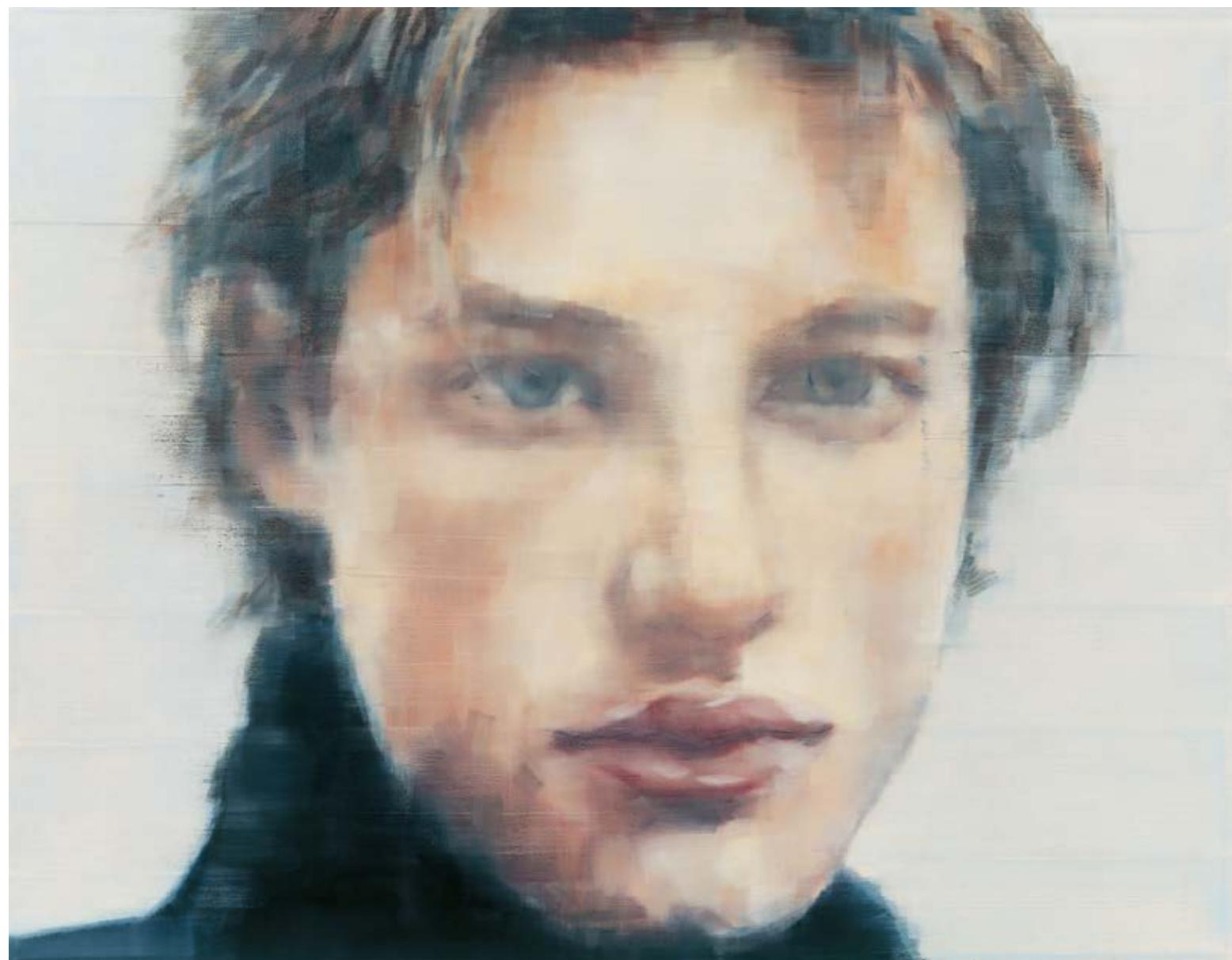
4 Jean-Christophe Ammann, “Kunst unter Tränen”, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, June 16, 2001, p. I (translation from the German).



Atelier, 2001  
All works oil on canvas, 40 x 50 cm



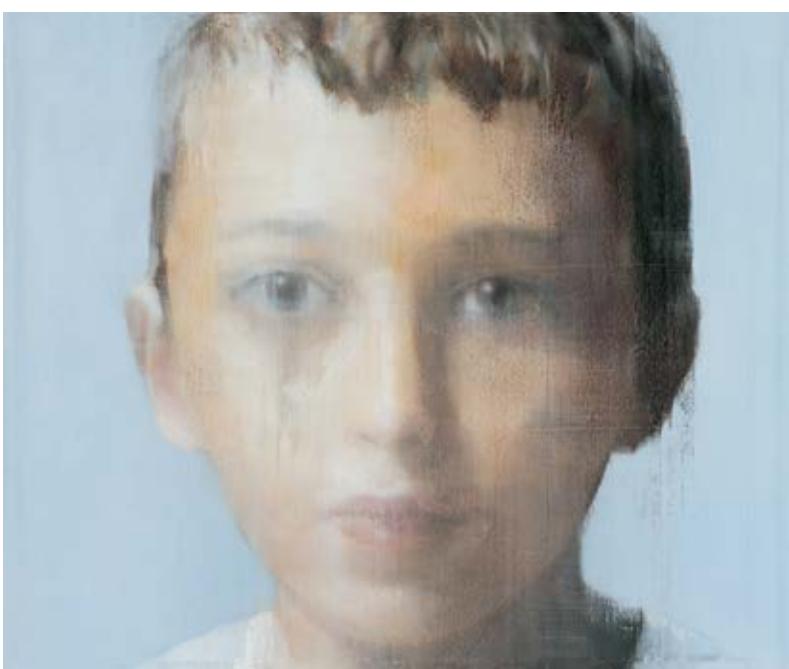
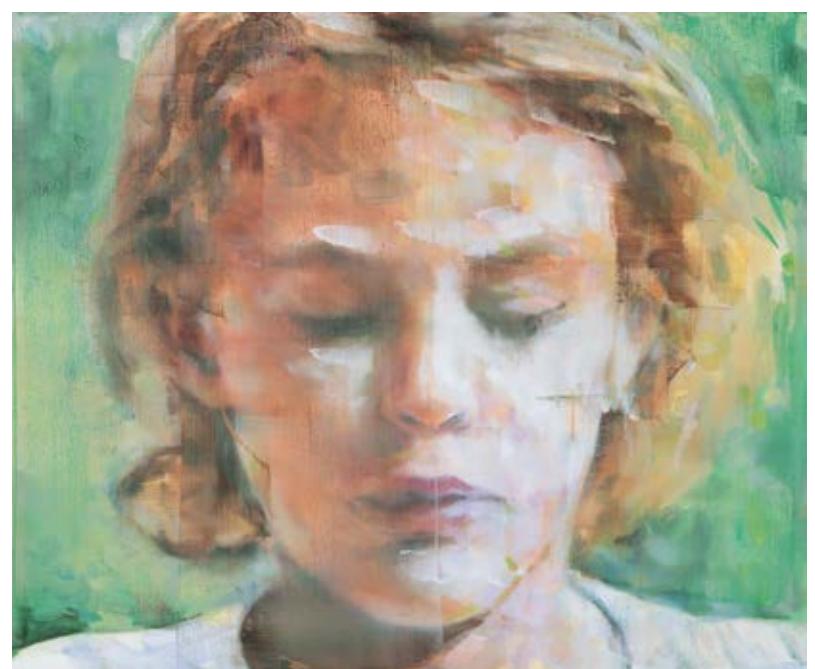
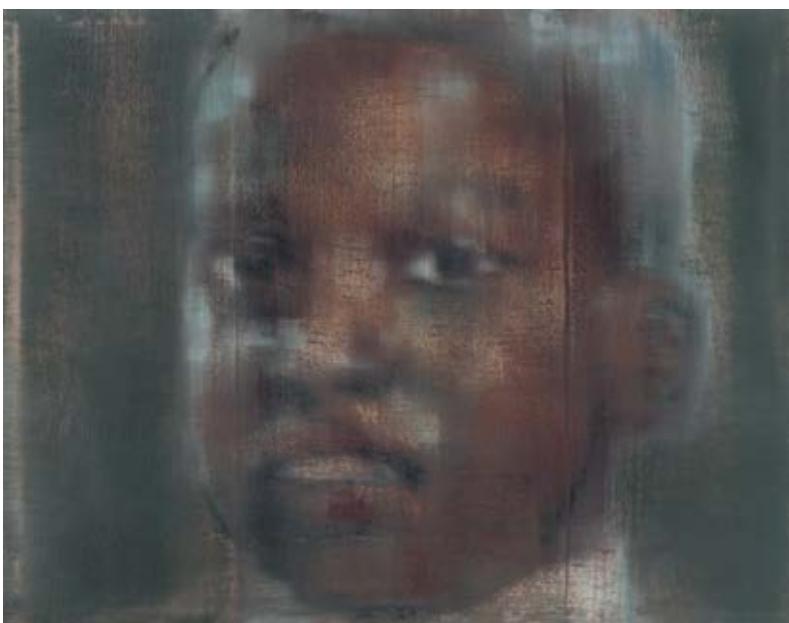
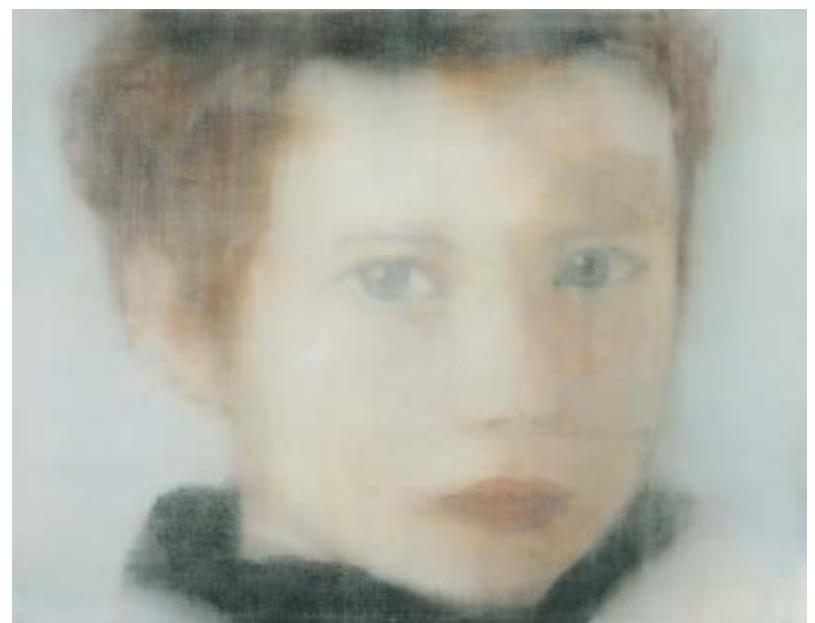
*Oil on canvas,  
170 x 220 cm, 2001*



50

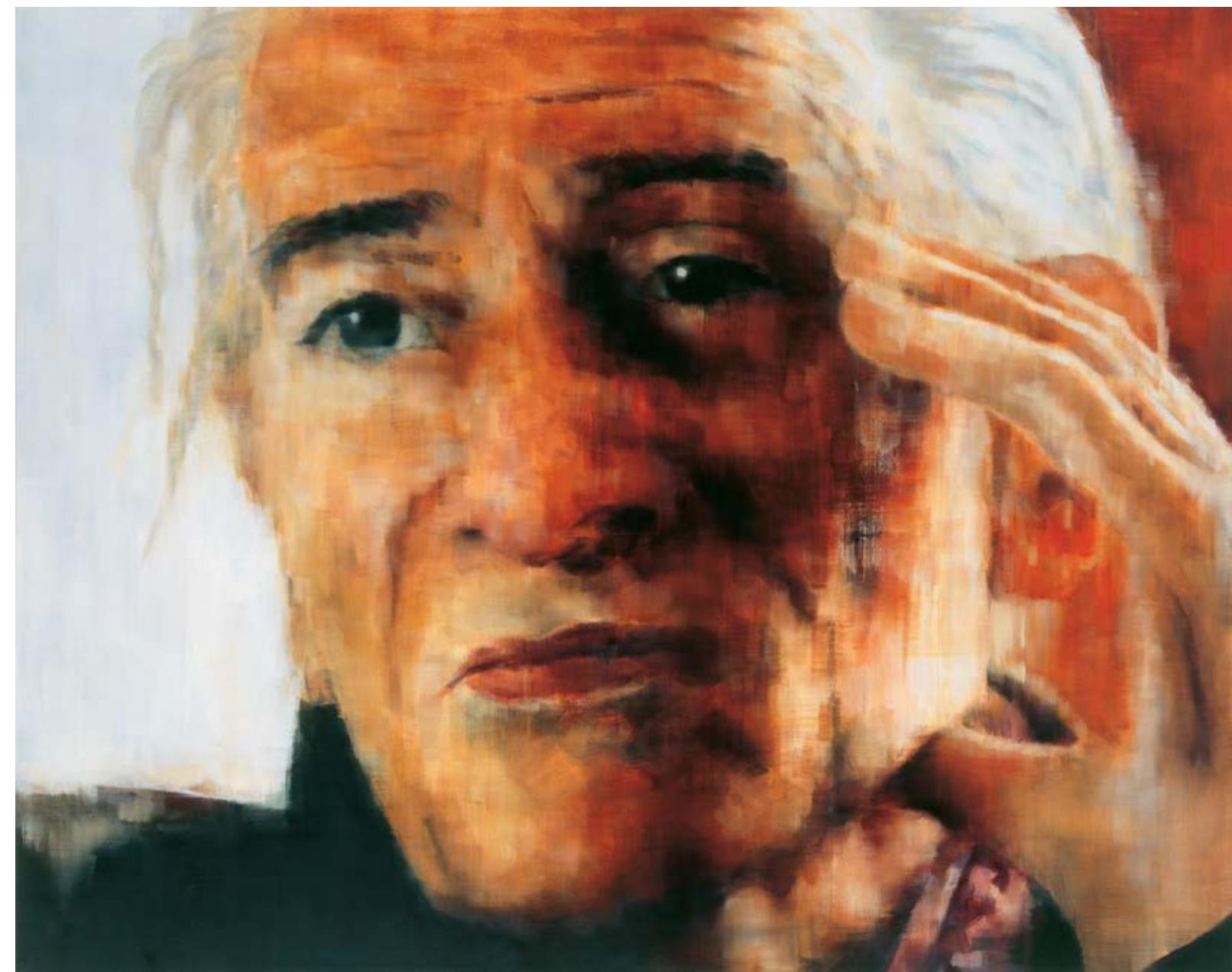


51





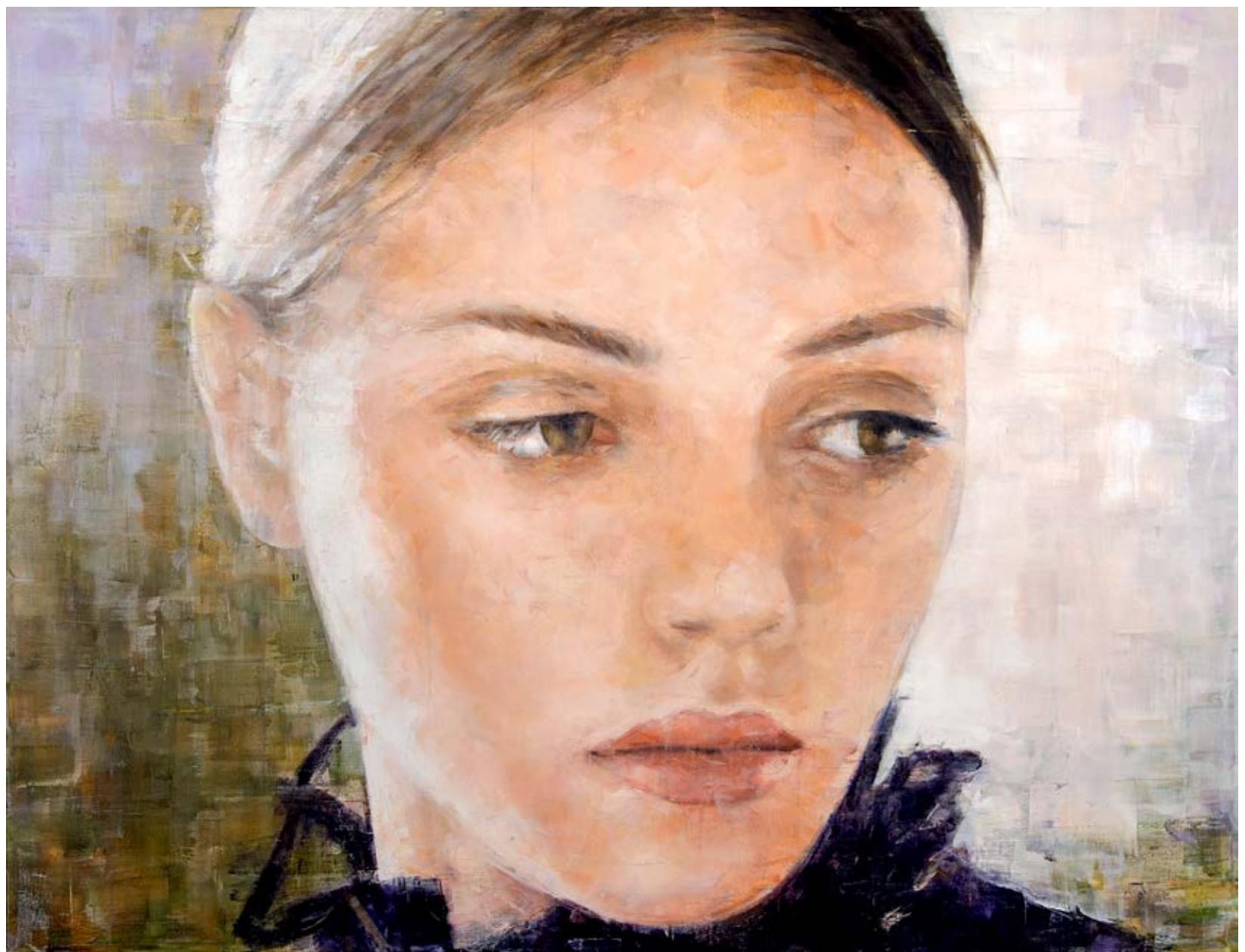
54



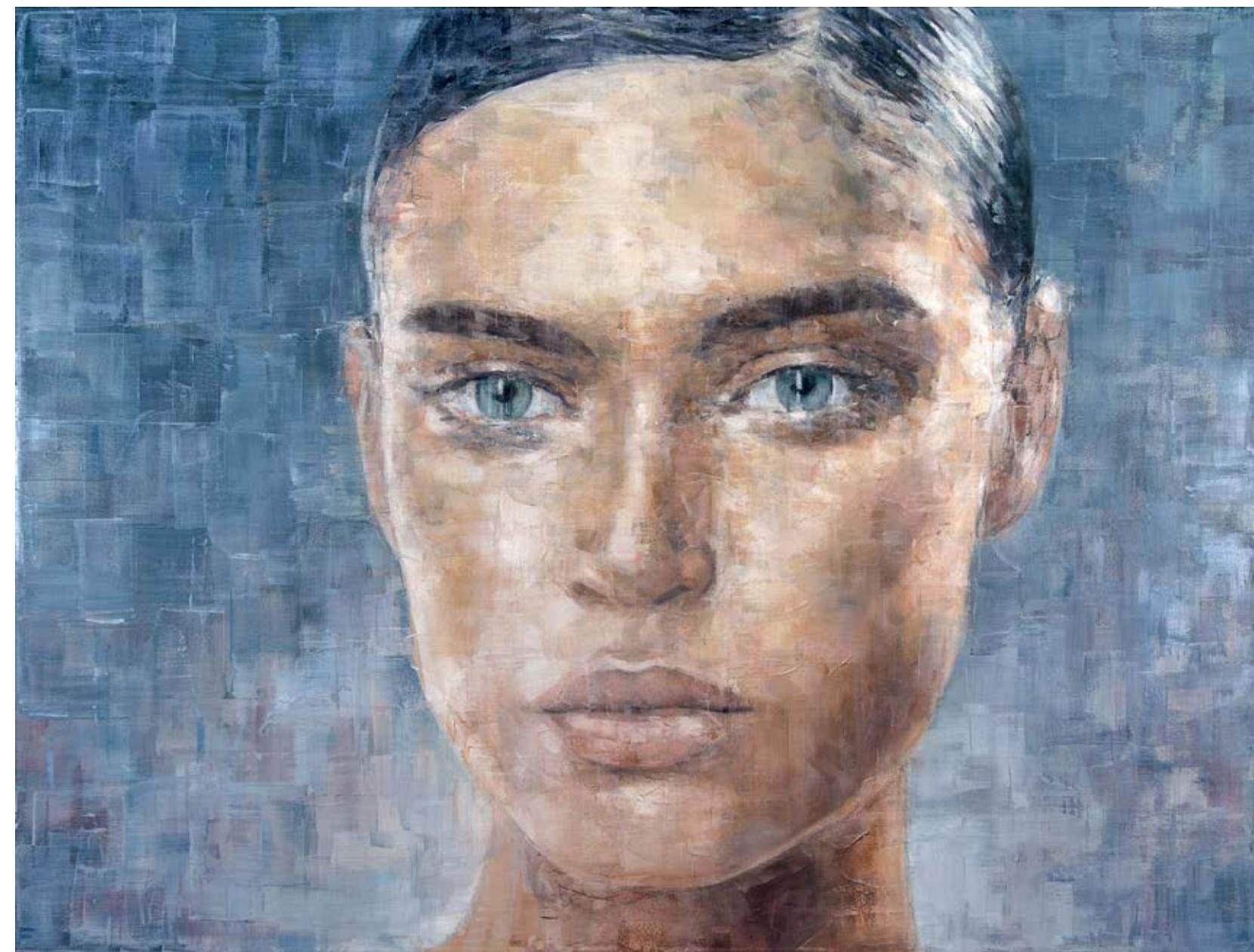
55



Oil on canvas, 120 x 190 cm, 2005



58



59

*Oil on canvas, 150x190cm, 2006*

*Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2006*

## Negationen der Positivität



Atelier, 2004

Wenn man sagt, dass Maler sich mit Bildern befassen, klingt das wie eine Binsenweisheit. Bei Harding Meyer sieht es etwas anders aus, denn er ist nicht nur ein Maler, der sich mit selbst gemalten Bildern beschäftigt, sondern bei ihm sind die Bilder aus der alltäglichen Bilderflut der Medien Thema. Ein Thema, das er künstlerisch bearbeitet und das zu neuen ästhetischen wie auch thematischen Einsichten führt.

Seit gut zwei Jahren arbeitet Harding Meyer an der Serie der *in-direct*-Bilder. Hier geht er über das traditionelle Tafelbild heraus, das an die Leinwand (oder einen anderen Bildträger) gebunden ist. Das hat schon eine Reihe von modernen und zeitgenössischen Künstlern vor ihm getan. Aber das Aufregende bei Harding Meyer ist, dass er das gemalte Bild zu einer räumlichen Installation erweitert hat, indem er es mit einer Videoprojektion verbindet und den Betrachter zu einem integralen Teil der ganzen Angelegenheit erhebt. In der Tat würde das Ganze ohne den Betrachter nicht funktionieren. Aber darum muss man sich nicht sorgen, denn ohne den Betrachter gäbe es ja auch keine Kunst.

Der Künstler benutzt eine Videokamera, mit der er in Farbe, in Schwarz-Weiß und im Negativ aufnehmen kann. Diese Negativbilder, für einen Nichtexperten schwer zu „lesen“, faszinieren den Künstler, denn sie sehen fremdartig aus und zeigen diese sehr seltsamen, ungewöhnlichen Farben. Alles, was wir Gewöhnlicherweise sehen, erscheint umgekehrt. Eine unheimliche dunkle Ecke wird plötzlich zu einer hellen Lichtquelle, die leuchtenden Lichter der Straßenlaternen oder Lichtreflexionen verändern sich zu schwarzen Löchern, was an die *Concetto-spaziale*-Bilder von Lucio Fontana erinnern lässt.

Harding Meyer hat die *in-direct*-Serie begonnen, indem er eine Nachtszene in einer israelischen Stadt nach einer Hamas-Attacke mit der Negativfunktion der Videokamera vom Fernsehen abfilmte. Der Apparat gab ihm dann auch volle Kontrolle, als er das eingefangene Negativbild auf die Leinwand übertrug: Während er die Negativfarben malte, nahm er diese mit der Negativbildfunktion der Kamera auf und konnte sie so positiv sehen, sie also richtig „lesen“.

Zunächst richtete er seine Aufmerksamkeit auf eine ganze Reihe unterschiedlichster Motive, aus öffentlichen wie privaten Quellen: Familienbilder, Fernsehnachrichten, Blumen und dergleichen mehr. Es ergab sich, dass man einige Motive in der Negativdarstellung einfacher erkennen konnte als andere. Einige, so schien es ihm, verschlossen sich wiederum völlig der Entzifferung.

Im Allgemeinen bedeutet die eigenartige Anmutung der visuellen Erfahrung eines Negativbildes – und hier ist zu bedenken: Harding Meyers Negativbilder sind viel größer als die Fotonegative, die wir aus unserem alltäglichen Erfahrungsbereich kennen –, dass man die wirkliche Atmosphäre und die wahre Stimmung der Szene nur im Positiv erfassen kann. Dies hat zur Folge, dass Harding Meyer, und später der Betrachter, dazu eine Negativaufnahme des Bildes betrachten muss, um es positiv zu sehen.

Notwendigerweise hat das gemalte Bild in Negativfarben auch seine künstlerische Autonomie. Es muss, wie Harding Meyer sagt, auch für sich selbst stehen können. Aber es führt fast zwangsläufig zur Installation: Auf der einen Seite das Negativgemälde, auf der anderen die Videokamera, die Negativbilder liefert, welche auf einem Flachbildschirm erscheinen. Und dazwischen der Betrachter.



Er, integraler Bestandteil der Installation, bewegt sich zwischen beiden Polen. Auf dem Bildschirm erscheint das gemalte Bild im Positiv, die aufgenommenen Betrachter und die sichtbaren Teile der Umgebung im Negativ.

Da kann man fragen: Welches ist das wirkliche Bild? Wirklich, im alltäglichen Sinne des Wortes, sind beide. Im konzeptuellen Sinne wirklich ist das Bild, das im Kopf entsteht. Aber wir müssen nochmals etwas bedenken, nämlich dass hier mehrere Wirklichkeitsebenen im Spiel sind. Wenn man das betrachtet, was man vielleicht „konzeptuelle Wirklichkeit“ nennen kann, dann ist es wichtig zu wissen, dass diese auch ein Aspekt des gemalten Bildes ist. Daher bewegt sich die ganze Sache auf eine höhere Ebene zu, die man „Metarealität“ nennen kann, weil die Realität der ästhetischen Erfahrung einen Kommentar zum Besucher beinhaltet, zum gemalten Bild und zum technischen Prozess der Aufnahme der ganzen Szenerie und schließlich zur Bildübertragung auf den Monitor.

Die ästhetische Funktion des eingebetteten Betrachters ist vielschichtig. Er sieht die Teile der Installation und seine eigene Situation auf dem Bildschirm – das gemalte Negativbild und sein eigenes Negativbild und dazu das gemalte Negativbild im Positiv. Das alles verbindet sich zu einer Wahrnehmung, die umfassend ist, sowohl unter dem ästhetischen wie auch unter dem intellektuellen Aspekt. Und das ist eben eine Art „Metarealität“. Alle Teile erzählen dem Betrachter etwas über das, was er sieht, und über sich selbst.

Harding Meyer will diese Methode nicht in beliebiger Art und Weise anwenden, sondern sie für zwei Themenbereiche reservieren, die ihn besonders stark berühren: Bilder aus den Nachrichten, von bedeutenden politischen Ereignissen (wobei die Installation auf gewisse Weise die Produktion der Ausstellungsbilder nachvollzieht: Ereignis–Kamera–Übertragung), und für von ihm selbst gefilmte Szenen, real oder inszeniert, direkt oder indirekt.

Auf diese Weise rutscht auch die „Metarealität“ noch eine Ebene höher, denn im Rahmen des Gesamtkonzepts enthält die Struktur der Kommunikation sowohl das Öffentliche wie das Private, das Reale und das Inszenierte. Und das wiederum erklärt seine eigenen Teile und sich selbst. Schlussendlich geschieht alles im Kopf des Betrachters. Wo auch sonst?

*Zuerst veröffentlicht als Begleittext zur Ausstellung  
Harding Meyer. [in]direct (Düsseldorf, Galerie Voss, 2004).*

*Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2003*



*Oil on canvas, 170x260cm, 2005*



65

*Oil on canvas, 260x170cm, 2005*

## *Negations of Positivity*

When we say that painters deal with images, it sounds like a platitude. With Harding Meyer things are somewhat different, since he's not just a painter dealing in images that he paints himself; rather, the daily glut of media images provides him with his subject—a subject that he processes artistically, and which leads to new aesthetic as well as thematic insights.

For over two years now, Harding Meyer has been working on his *in-direct* of pictures. Here, he goes beyond the traditional panel painting tied to the canvas (or another image carrier). A number of modern and contemporary artists before him have already done this. The exciting thing about Harding Meyer's approach, though, is that he has expanded the painted image into a spatial installation by linking it with a video projection and promoting the viewer to an integral part of the entire work. In fact, the whole thing would not work without the viewer.

Harding Meyer uses a video camera with which he can record in color, in black-and-white, and in negative. Hard for a non-expert to "read," these negative images fascinate the artist, since they look alien and are very strangely and unusually colored. Everything that we normally see appears to be reversed. A dark, eerie corner suddenly becomes a bright source of light, while the glowing street lamps or light reflections change into black holes reminiscent of the *concetto-spaziale* images of Lucio Fontana.

Harding Meyer began his *in-direct* series by using the negative function of the video camera to film, from the television screen, a nighttime scene in an Israeli city after an attack by Hamas. The device then also gave him full control as he transferred the captured negative image onto the canvas. As he painted the negative colors, he recorded them with the negative-image function of the camera and in this way could see the image in positive: in other words, could "read" the colors properly.

Initially, he turned his attention to a wide range of motifs from both public and private sources: family photos, television news, flowers, and so forth. It turned out that some motifs could be more easily recognized in negative display than others. Yet others, it seemed to him, were impervious to decoding.

In general, the peculiar impression of the visual experience of a negative image—and it should be borne in mind here that Harding Meyer's negative images are much larger than the photo negatives we know from our everyday realm of experience—means that the real atmosphere and the true mood of the scene can only be grasped in the positive image. The upshot of this is that Harding Meyer, and later the viewer, must contemplate a negative photo of the image in order to see it in positive colors.

Inevitably, the painted image in negative colors also has its artistic autonomy. As Harding Meyer says, it must also be able to stand on its own. But this leads, almost as a matter of course, to the installation: on the one hand the negative painting; on the other, the video camera supplying negative images that appear on a flat screen. And in between, the viewers. An integral part of the installation, they move between both poles. On the screen, the painted image appears in positive, and the filmed viewers and the visible parts of the surroundings in negative.



Art Brussels, 2005

Here, one might well ask: Which is the real image? In the everyday sense of the word, both are real. In the conceptual sense, the image created in one's head is real. But there's something else we must bear in mind again, namely, that various levels of reality are involved here. When one contemplates what can perhaps be called "conceptual reality," it's important to know that this, too, is an aspect of the painted image. That's why the whole affair is heading towards a higher level that we can call "metareality"—because the reality of the aesthetic experience contains a comment on the visitor, on the painted image and on the technical process of recording all of the scenery, and finally, on the transfer of the image to the monitor.

The aesthetic function of the embedded viewer is multilayered. The viewer sees the parts of the installation and his or her own situation on the screen—the painted negative image, his own negative image, and in addition to these, the painted negative image in positive colors. All this combines into a perception that is comprehensive from both the aesthetic and the intellectual point of view. And that right there is a type of "metareality." All of the parts tell viewers not only something about what they see but also about themselves.

Harding Meyer doesn't aim to apply this method randomly, but instead reserves it for two subject areas that move him especially powerfully: images from the news of important political events (with the installation to some extent reproducing the creation of the exhibition pictures: event—camera—transfer); and scenes he has filmed himself—real or staged, direct or indirect.

In this way, "metareality" also moves up a level, since within the framework of the overall concept, the structure of the communication contains both the public and the private, the real and the staged. And that in turn explains its own parts and itself. In the final analysis, everything happens—where else?—in the mind of the viewer.

*Text to accompany the exhibition Harding Meyer: (in)direct (Düsseldorf: Galerie Voss, 2004).*





70



71

*Oil on canvas, 185 x 245 cm, 2005*

*Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2005*



*Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2004*



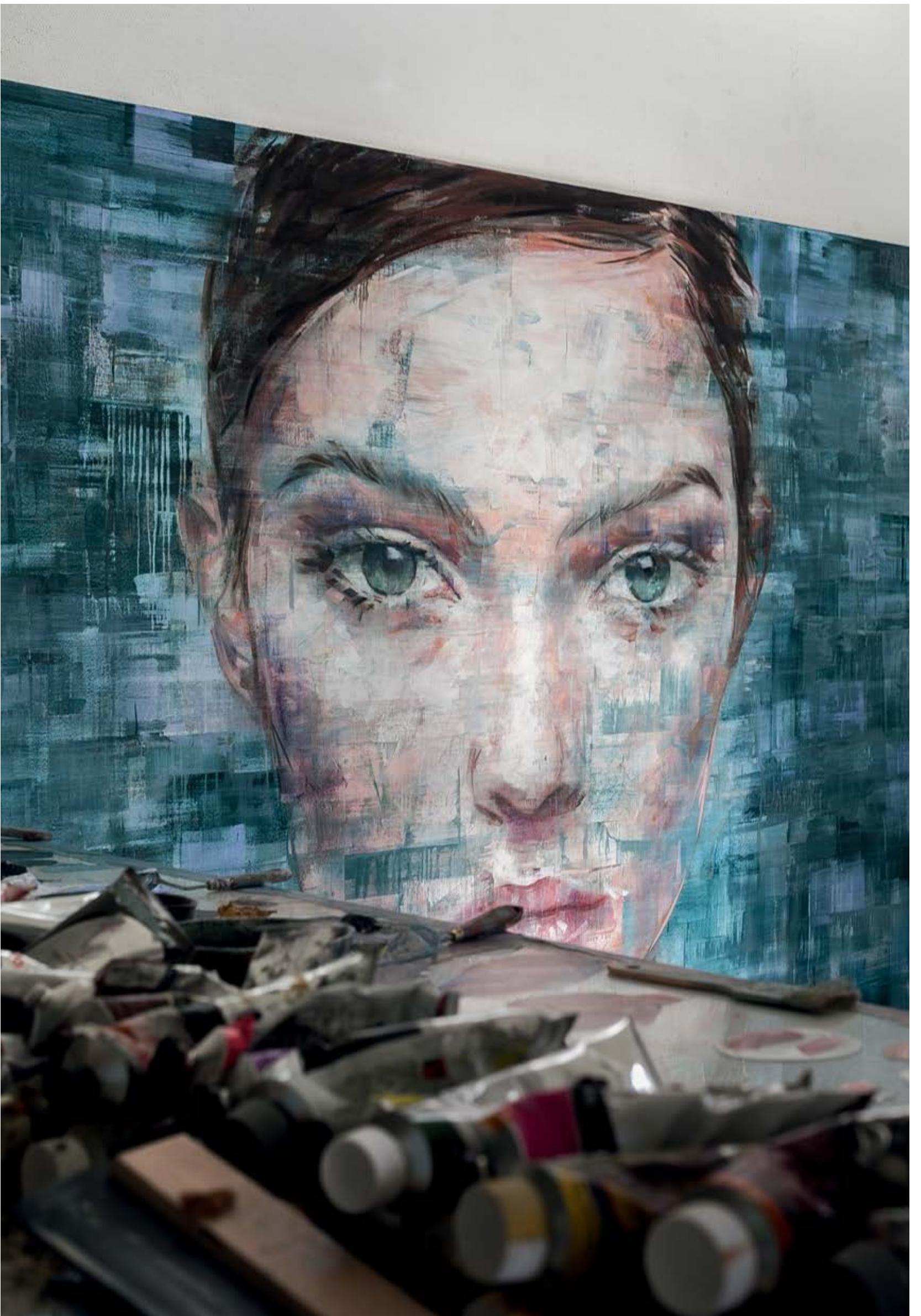
74



75

*Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2003*

*Oil on canvas, 70 x 85 cm, 2005*



Atelier, 2014

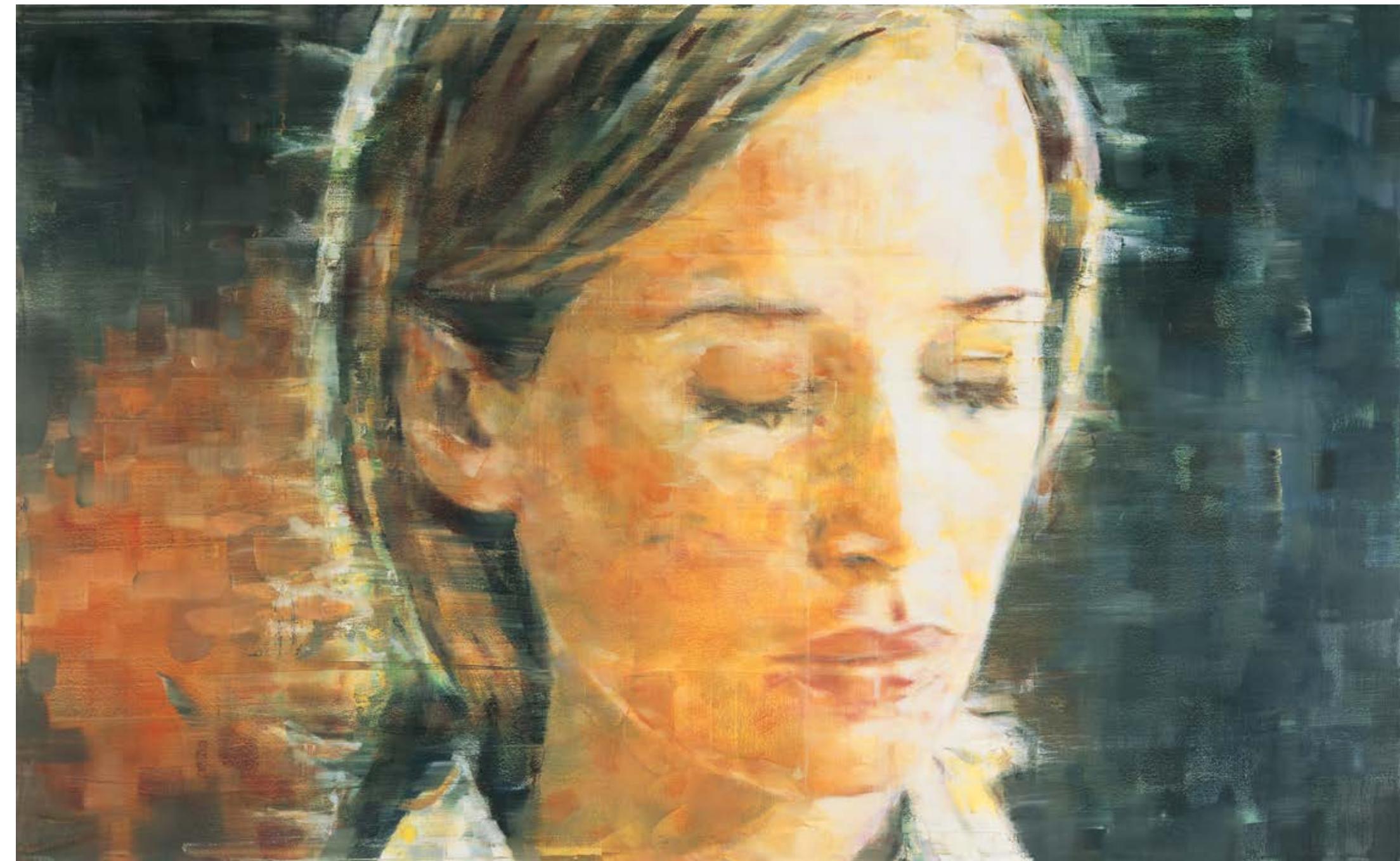
HEINZ-NORBERT JOCKS

## Zu den Arbeiten von Harding Meyer

Gesichter, nichts als Gesichter in virtueller Gestalt direkt vor unserem Auge. Jedes für sich, und keines ist so wie das andere. Über mehrere Wochen aus mehreren Farbschichten aufgebaut, wirken sie mal so, als wären sie parallel zu realen Vorbildern geschaffen. Ein anderes Mal jedoch ist aber die obere Schicht mit Spachtel oder Rakel so traktiert und aufgeraut, dass es zu Verschiebungen, Verwischungen, Verunklarungen kommt, wodurch sich zwischen Betrachter und Bild eine schwer überwindbare Schwelle des Respekts schiebt. Das, was da erst einmal mit viel Aufwand so hingesetzt wurde, wie es erscheint, gewinnt dabei an abstrakter Fahrt. Der dadurch formulierte Abstand bremst die Geschwindigkeit des Sehens ab. Die Malerei, die hier wie ein Filter auch des Bewusstseins funktioniert, wendet sich mit Verve gegen die vordergründige Annahme, es handele sich um das pure Abbild eines äußeren oder inneren Bildes. Auf diese Weise wird neben der Malerei in ihrer weisen Differenz zur „dummen“ Fotografie auch das Handwerkliche mit seinem speziellen Zeitmaß thematisiert. Mit dem Verlust des allzu Glatten kommt es nicht nur zur Tilgung der Unmittelbarkeit, die für Zugänglichkeit per Nähe sorgt, sondern auch zu einem ungewöhnlichen Pathos der Tiefe, der, einem Blick aus der Ferne entsprungen, etwas geheimnisvoll Undeutbares herbeizaubert. Und damit natürlich auch Aura.

Isoliert von seinem Lebensumfeld, das immer etwas narrativ Verräterisches an sich hat und damit erste Anhaltspunkte für mögliche Deutungen sowie gewisse Fluchtrouten liefert, stellen sich uns diese Gesichter, gegenüber denen Harding Meyer keinerlei Vorbehalte hat, sondern eine natürliche Neugierde pflegt, plötzlich entgegen, besser noch quer in den Weg. So, als würden sie darauf bestehen, dass man sich mit ihnen gefälligst wie mit einem so komplizierten wie komplexen Phänomen auseinandersetzt. Mit der Art, wie Meyer malt, verlangt er von uns Betrachtern ein verlangsamtes, ein bedächtiges, ein buchstäblich tastendes, dem Taktiken der Malerei gerecht werdendes Sehen wider der alles nivellierenden Flüchtigkeit alltäglicher Wahrnehmung, die auf blitzschnelle Orientierung und klare Einordnung angewiesen ist. Frei nach der Devise: „Halte inne! Schau erst einmal genau hin, ehe du dir ein Bild von dem machst, was du erblickst! Suche nach dem Zentrum und lass dabei die Malerei auf dich wirken, sowohl hinsichtlich des da Repräsentierten als auch im Hinblick auf das Spezifische dieses Mediums, ehe du dich dem Bild begrifflich annäherst!“

Angesichts der Bilder spüren wir sofort, dass diese Konterfeis nicht einfach nur nach Vorlagen in fotorealistischer Manier abgekupfert wurden. Im Gegenteil, ihre Wirkung geht weit darüber hinaus. Stets so zentral in die Bildmitte gerückt, dass die Frisur nur im Ansatz zu sehen und der Hals gewaltsam abgeschnitten ist, wirken die diversen Physiognomien wie eingeklemmt im Bildgeviert oder seltsam arretiert. Nicht nur ihr Entkommen aus dieser Beengung ist unmöglich. Auch wir können vor deren starker Präsenz weder ausweichen noch unseren Blick anderswohin gleiten lassen. Woran aber liegt das? Solange wir uns von dem Anblick der Kinder-, Männer- und Frauengesichter, die wir zu kennen meinen, nicht lösen, sind wir dazu verdammt, uns an deren Oberfläche, an Nase, Mund, Ohren und Augen, an Kopfform und Hautfarbe, wie an einem hartnäckigen Widerstand zu reiben. Dabei stellen sich uns Fragen, nichts als Fragen: Warum sollen wir diesen Gesichter überhaupt in die Augen sehen, wo wir damit doch tagtäglich konfrontiert werden? Was an ihnen ist so anders als an denen, denen wir



Oil on canvas, 125 x 190 cm, 2004

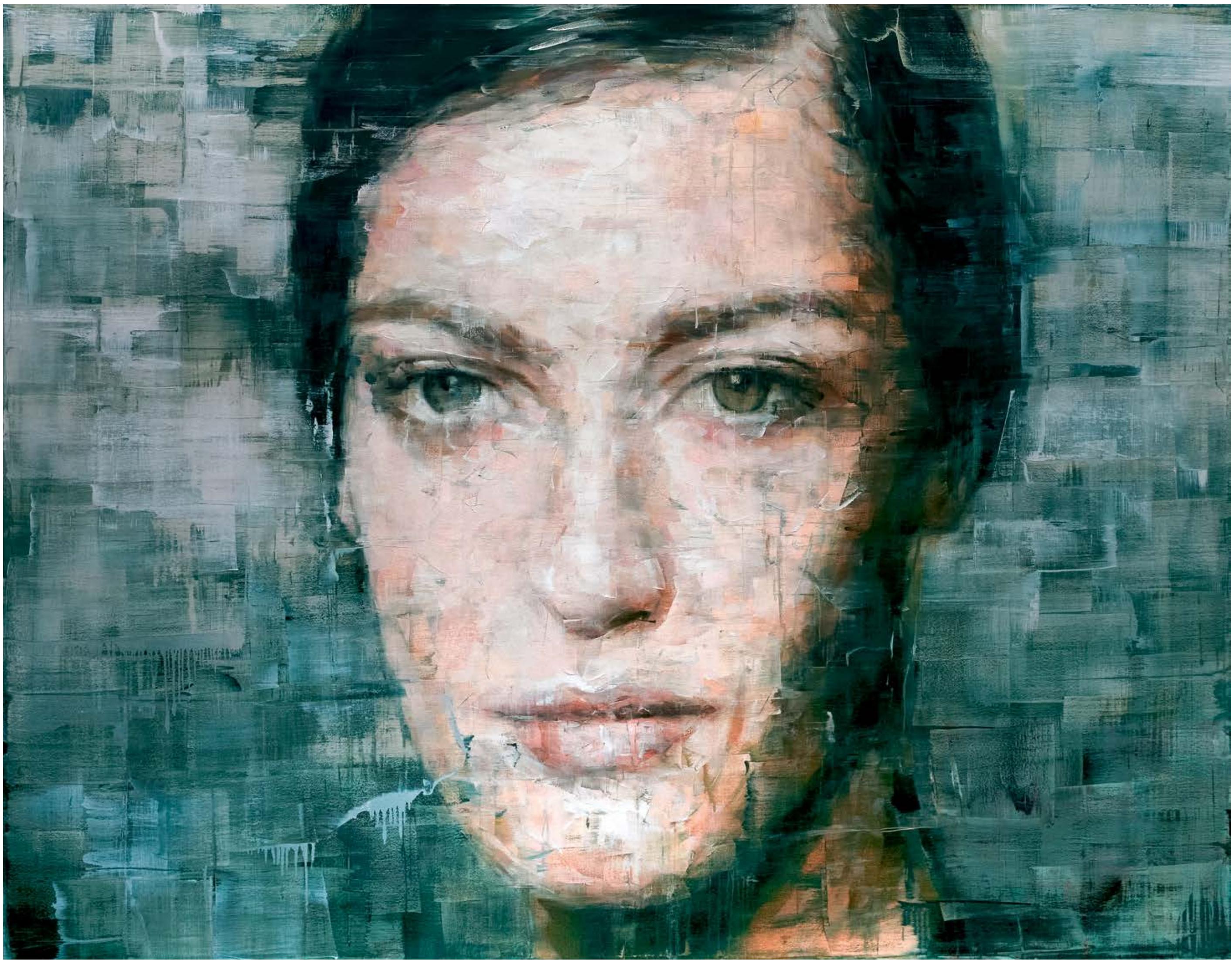
draußen auf den Boulevards, drinnen im Kino, daheim vor dem Bildschirm, eben nicht nur auf Plakaten, Fotografien aus Illustrierten und Zeitungen, sondern vermehrt auch im Internet lawinenartig begegnen? Die Rhetorik der Stille der Gesichter?

Weder über den Charakter noch über den Typ und auch nicht über die Eigenschaften der Porträtierten werden Aussagen getroffen. Alles bleibt im Vagen, und trotzdem baut sich da eine eigenartige Spannung auf, gepaart mit Erwartung. Aber worum kreisen diese Bilder, wenn es um keine angedeuteten Geschichten frei nach Edward Hopper geht? Vor allem um die rätselhafte Wirkung von Blicken, die auf Bewegungen im Unterschwelligen des Bewusstseins schließen lassen. Mal in sich versunken. Mal den anderen direkt anblickend. Auch aggressiv. Verlegen. Skeptisch. Sanft. Fragend. Neugierig. Fordernd. Schüchtern. Abwesend. Dabei den Kontakt zu uns provozierend, so dass wir, die scheinbar Erblickten, uns zur Kommunikation mit dem Bild genötigt fühlen. Im Grunde versucht Meyer, das Unmögliche gleichwohl zu ermöglichen, nämlich den Porträtierten mit einem aktiven Blick auszustatten, der uns nicht nur anspricht, sondern auch mit uns kommuniziert. Dabei ist alles reine Simulation. Schein. Kunst statt Wirklichkeit.

Irritierend ist, dass Meyer in der Regel eben auf keine Modelle aus seinem Freundeskreis zurückgreift, sondern die Gesichter den alles beherrschenden, den geschmacks- und meinungs-prägenden Medien entlehnt. Aber nicht aus einem Bedürfnis heraus nach blinder Verdoppelung. Vielmehr setzt eine langwierige Suche nach einem bestimmten Moment ein, der mehr als andere sagt. Man könnte von einer Verdichtung durch Farbschichtung sprechen. Aber auch das genügt noch nicht. Alles in allem findet ein Transfer statt, verbunden mit der Frage, was wohl von den Gesichtern für eine Wirkung ausgeht, wenn sie aus den Medien, wo sie herkommen, abgezogen sind. Was bleibt dann noch von ihnen? Ist da etwas, was über den Augenblick ihres kurzen Auftauchens in den Medien hinaus noch wirksam sein könnte? Etwas Unausgesprochenes, das die Sehmaschine dauerhaft in Gang hält. Etwas, dem man sich nicht entziehen kann, weil man es nicht einfach ablegen oder verschwinden lassen kann. Indem Meyer für diese schwierige Übersetzungsarbeit die Malerei als Medium engagiert, bezeugt er natürlich deren Macht und Besonderheit gegenüber anderen Medien, ohne diese zu diffamieren. Der Verlust, welcher bei der Übertragung von einer Fotografie auf die Leinwand unvermeidbar ist, wird durch einen Gewinn an haptischer Sinnlichkeit kompensiert. Interessant an den Gesichtern ist, dass Meyer es nicht nur bei einer kleinen Reihe belässt, sondern auf eine ans Filmische erinnernde Endlosreihe setzt, wodurch deutlich wird, dass da eine Obsession, ein Wiederholungszwang, aber auch der Wunsch vorliegt, eine imaginäre Gemeinschaft um sich zu versammeln. Eine, in der er vielleicht so etwas wie Heimat findet. Eine Heimat, die anderswo, außerhalb der Kunst weder einen Platz noch eine Chance hat. Ein Gesicht an und für sich wirkt gänzlich anders, sobald es sich in einem Ensemble wiederfindet, wodurch so etwas wie Bewegung ins Spiel kommt.

Fürwahr, hier spürt man, wie subtil sich Meyer mit anderen Medien wie Video, Film oder Fotografie auseinandersetzt, deren ästhetischen Reize er kennt und nutzt. Am deutlichsten wird dies

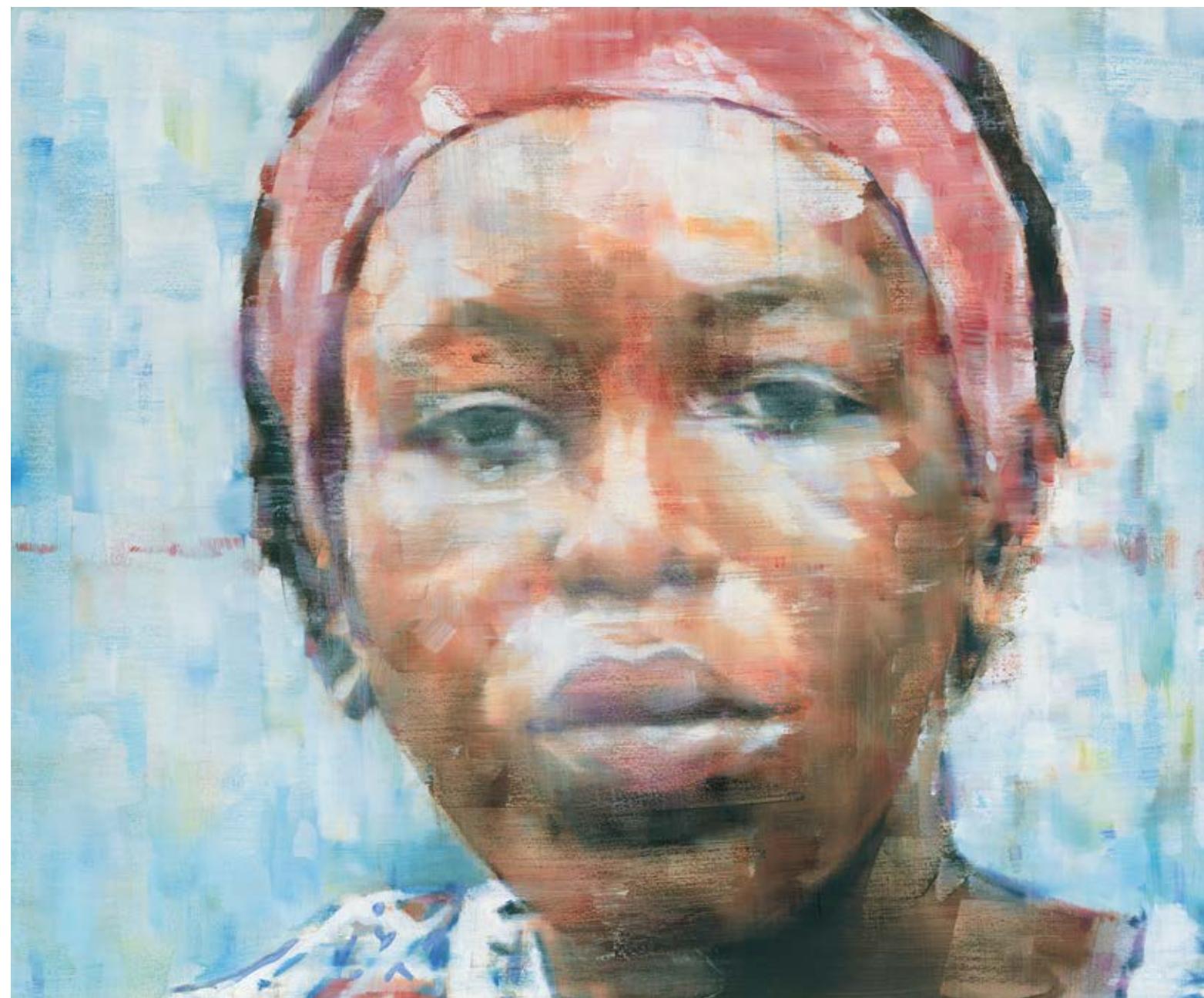
in seinen Installationen mit Negativbildern. Er, der nun nicht nur die Bilder von Gesichtern, sondern ganze Situationen und Szenen aus dem medialen Verkehr zieht, wandelt Positive mit den subtilen Mitteln der Malerei in Negative um. Manchmal geraten sie in der Ummodellierung so abstrakt, dass sie alles benennbar Figürliche fast eingebüßt haben. Per Videokamera, die er im Raum installiert, werden die gefilmten Negative als Positive auf die gegenüberliegende Wand projiziert. Was wie ein fotografisches Negativ wirkt, ist in Wahrheit reine Malerei, die erst dadurch Lesbarkeit erlangt, dass die Videokamera aus dem Negativ wieder ein Positiv macht. Dieser Dunkelkammertrick ist mehr als nur ein formales Abenteuer oder Experiment. Der Dialog zwischen den Medien hat bei Meyer nämlich stets einen gewichtigen Referenten im Gefolge, ohne den sich die Installation nicht wirklich erschließt. Denn hier werden Fernsehbilder von Katastrophen, Gewalt, Elend, Misere und menschlichen Schicksalen in einen künstlichen Stillstand, vielleicht sogar ins Koma versetzt. Ein Erwachen aus dem unbewussten Zustand der Bildrezeption wird hier auch dadurch angestoßen, dass die Videokamera die Besucher der Ausstellung vor den Bildern nicht nur filmt, sondern in Negative verkehrt. Die reale Anwesenheit des Menschen bekommt dadurch etwas schockierend Geisterhaftes und löst Überlegungen über das Reale und Irreale, über Sein und Nichtsein aus. Indem der Besucher mit seinem eigenen Negativbild konfrontiert ist, wird er nicht nur in die Situation einbezogen, von der er sich für gewöhnlich distanziert. Auf der anderen Seite des Spiegels erfährt er zugleich seine Irrealisierung und damit auch seinen eigenen Tod.



*Oil on canvas, 195 x 250 cm, 2007*



82



83

## Reflections on the Works of Harding Meyer

Faces: nothing but faces, in virtual shape directly before our eyes. Each is on its own, and unlike any other. Built up over weeks by the addition of numerous layers of paint, the works seem to have been created from real-life models. Sometimes they have been assaulted with a palette knife or squeegee and roughened in such a way that dislocations or smudges appear, and the viewer can only be impressed by the visible traces of the processual struggle and the impact of the results. That which was initially executed with such effort, it seems, has thereby gained in abstract thrust. The distance thus formulated in effect "slows down" the speed of seeing. The painting, which also functions here as a filter of consciousness, vigorously contradicts the superficial assumption that the picture is merely a representation of some external image. In this way, as well as emphasizing painting's difference from and in some ways advantage over photography, the craftsman's special manner of measuring time also becomes a subject. The loss of perfect smoothness not only cancels out the immediacy usually created by proximity, but also creates an uncommon pathos of depth that, originating from a distant look, conjures up something mysteriously inexplicable. And thereby, of course, an aura.

Harding Meyer treats the original images with a natural curiosity: these faces, isolated from their environment or any narrative that might offer clues to possible interpretations or alignments, suddenly confront us or even bar our way, as if insisting that one comes to terms with them as a complicated and complex phenomenon. Through the manner in which he paints, Meyer demands from his viewers a loosened, reflective, almost literally groping kind of seeing that is requisite to the tactility of the painting and is in defiance of the leveling cursoriness of everyday perception, so dependent on instant orientation and clear categorization. The underlying message is: "Stop! Take a careful look before you form an opinion of what you see. Find the center and let the painting have an effect on you in terms of what is represented there, as well the specific quality of this medium, rather than approaching the painting with a preconceived concept."

Viewing the pictures, we realize immediately that they were not simply copied from models in a photorealistic manner. On the contrary, something more is at stake here. The eyes are placed in the center of the picture, so the hairline is barely visible and the neck is usually cut off brutally. The various physiognomies seem cramped or strangely locked into the rectangle of the picture. Not only is their escape from this confinement impossible, but it is similarly impossible for us to evade their powerful presence or let our gaze wander elsewhere. Why is this? As long as we cannot free ourselves from the faces of men, women, and children that seem familiar to us, we are condemned to be disturbed by their surfaces and features—noses, mouths, ears and eyes, the shape of the head and the color of the skin—as if by some stubborn force of resistance. In the process, we ask ourselves question after question. Why should we look these subjects in the eyes at all, when we're confronted daily with such things? What is so different about these people in comparison to those we meet out there on the streets, at the cinema, on the television screen in our own living rooms, on posters, in magazines and newspapers, and increasingly, like an avalanche, on the Internet? Is it the rhetoric of silence? No statements are made here—neither about the types nor the attributes of



Art Cologne, 2006

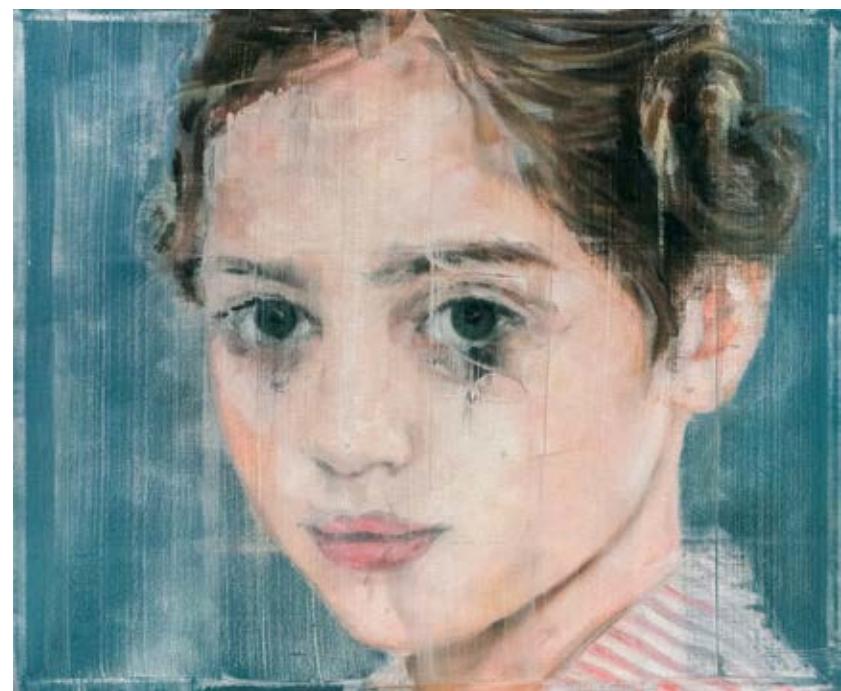
those portrayed. Everything remains vague. Nonetheless, a strange tension arises, along with a feeling of expectation. Do these pictures orbit around implicit stories, of the sort that can be detected in the paintings of Edward Hopper? For it is primarily the enigmatic effect of glances that suggest what is going on in the subconscious. At one moment self-absorbed, then looking directly at another person. Aggressive. Skeptical. Soft. Questioning. Curious. Demanding. Shy. And all the time provoking contact with us so that we, feeling observed ourselves, are compelled to communicate with the presences in the pictures. Essentially Meyer attempts to bring about the impossible—namely, to provide his subjects with seemingly living glances that not only speak to us but also provoke some sort of interaction from us. Yet everything is pure simulation: art instead of reality.

The irritating thing is that, as a rule, Meyer does not draw on his own circle of friends for models but instead borrows faces from the mass media that dominate everything, leaving their mark on public taste and opinion. But he doesn't do this out of a need for blind duplication. Instead, he sets in motion a protracted search for a particular moment of heightened resonance. One might suggest that an intensification is achieved through the act of adding multiple layers of paint. But this does not seem to be a sufficient explanation. Essentially, some sort of transfer occurs, added to which is the question of what effect the faces have when removed from the media from which they were derived. What is left of them? Something unspoken that is apt to keep the visual machinery going? Something you can't evade because you can't cast it aside or make it disappear? By using painting as the medium for this complex task of translation, Meyer bears witness to its powerful and unique qualities without dismissing the importance of the original medium. The loss that is unavoidable when a photograph is transferred to canvas is compensated for by a gain in haptic sensuality. The interesting thing about the faces is that Meyer does not simply stop with a small series but places his trust in an endless, film-like sequence, thus making it clear that there is an obsession at work here, a sort of compulsive repetition, and also perhaps the desire to gather some imaginary community around him. One in which he may find something like a home—but a home that would have neither a place nor a chance of existing outside painting. In and of itself, a face has a quite different effect as soon as it is put into an ensemble; through this something like movement becomes activated.

In truth, here one can sense how subtly Meyer engages himself with such media as video, film, or photography, whose aesthetic impulses he knows and employs. This becomes most emphatically clear in his installations with photographic negatives. Drawing not only images of faces from the media but entire situations and scenes, he transforms positives into negatives by the subtle means of painting. In the remodeling they sometimes emerge so abstractly that they have lost everything that might be termed figurative. With the aid of a video camera installed in the room, the filmed negatives are projected as positives onto the opposite wall. What seems to be a photographic negative is in reality pure painting, which first becomes legible when the video camera again makes a positive from the negative. This darkroom trick is more than a formal adventure or an experiment. In Meyer's work the dialogue between media is always accompanied by a weighty speaker, without whom the installation would not be complete. Television images of disasters, violence, poverty, misery, and human destinies are brought to an artificial standstill: perhaps even to the point of coma. An awakening from the unconscious condition of pictorial reception is also prompted by the fact that the camera not only films visitors to the exhibition but also transforms them into negatives. The real presence of people thus becomes something shockingly ghostly, calling forth reflections about being and non-being. Confronted with their own negative images, exhibition visitors are not only drawn into a situation from which they would usually keep their distance but also, on the far side of the mirror, they experience their own dematerialization and thus confront their own mortality.

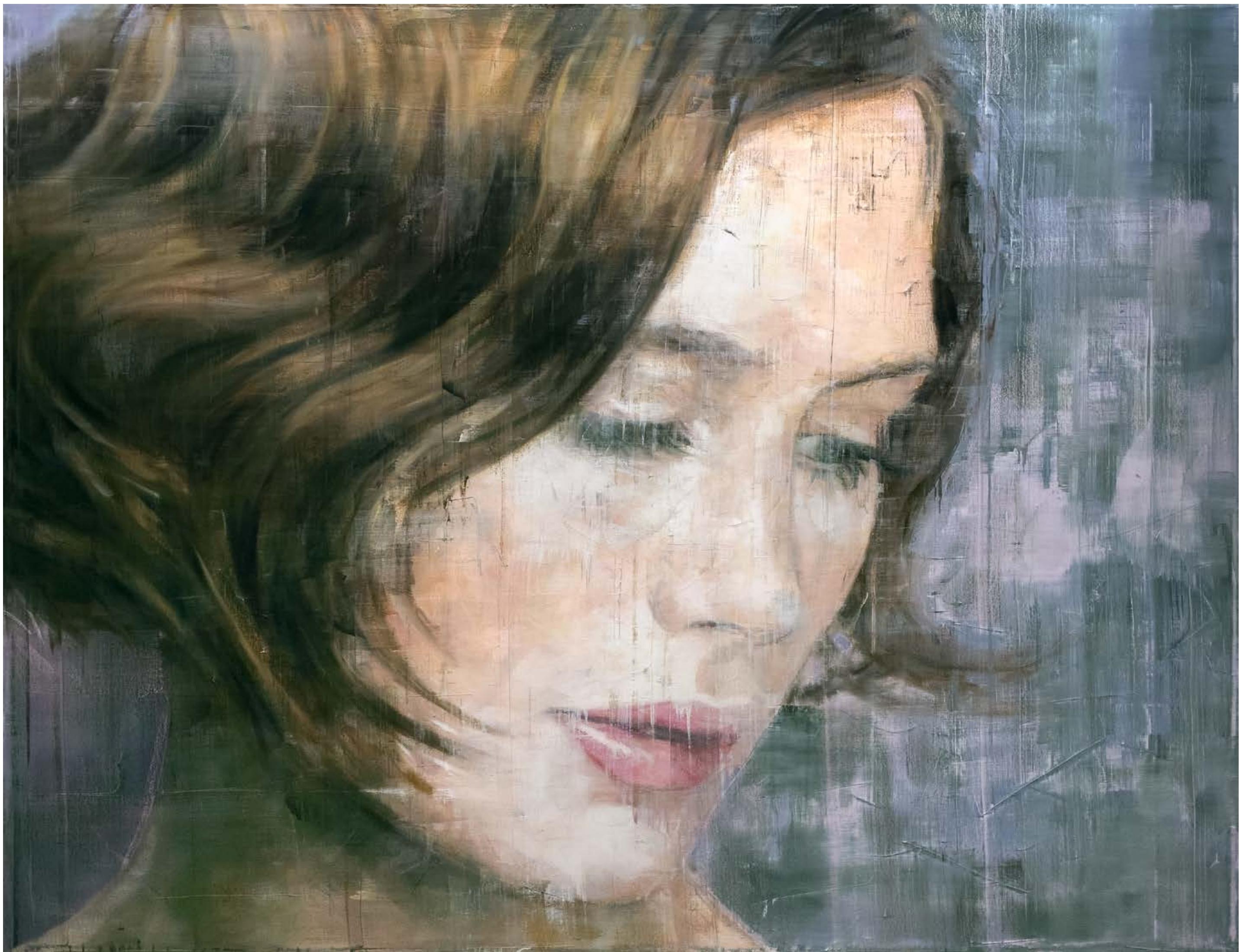


86

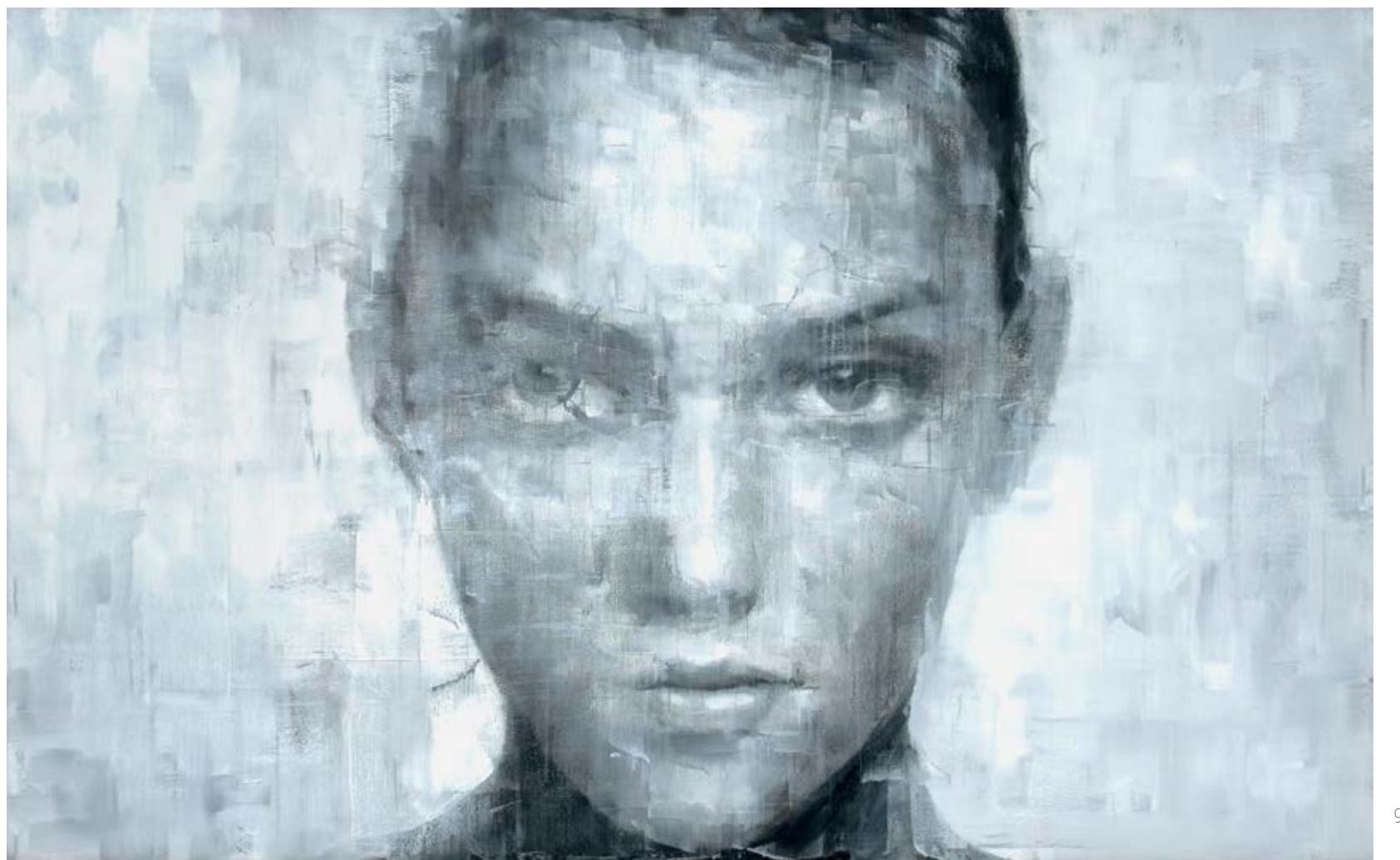


87





*Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2007*



90



91



*Oil on canvas, 120 x 190 cm, 2005*

*Oil on canvas, 85 x 70 cm, 2005  
Oil on canvas, 70 x 85 cm, 2005*



Atelier, 2012

GERHARD CHARLES RUMP

## Der Mensch im Überformat

Harding Meyers anonyme Porträts zeigen die Veränderung von Identität durch die Medien. Herausgelöst aus alltäglichen Zusammenhängen – etwa den Talkshows im TV, aus denen sie stammen – durch eine von einem klaren Stilprinzip beherrschte Malerei, bekommen die Gesichter, die Harding Meyer malt – und er malt beinahe ausschließlich Gesichter – eine ganz andere, eine neue, eine künstlerische Qualität. Das Stilprinzip Meyers setzt sich unter anderem zusammen aus der Ausschnitthaftigkeit auf der einen und der Monumentalisierung auf der anderen Seite. Hinzu kommt noch die präsente Figürlichkeit, die einen werkgenetisch bedingten, fotografisch geprägten Blickwinkel besitzt, aber sich phänotypisch ohne jeden Zweifel als Malerei vorstellt: mit eher breitem, fließendem Pinselstrich oder in einem beinahe „aufgepixeltem“ Stakkato.

Harding Meiers Gesichter sind monumentalisierte Porträts real existierender Personen, aber die meisten seiner „Modelle“ haben ihren Porträtierten nie gesehen. Das Verhältnis von Lebensgröße – Überlebensgröße des Kunstwerks zum Betrachter ist in der Geschichte der Kunst stets wichtig gewesen. Neben der Untersicht ist vor allem die schiere Größe, das Monumentale, eine wirkmächtige ästhetische Kategorie, die das Erleben des Dargestellten im Zusammenhang aktiver Wahrnehmung, der Betrachtung, definiert. Allem, was größer ist als wir selbst – und da ist der Mensch in der Tat das Maß aller Dinge, fühlen wir uns unterlegen, es erscheint uns von besonderer Bedeutung. Das wusste zum Beispiel auch Herman Melville, der in seinem Buch *Moby Dick* davon spricht, dass man nie etwas Großartiges über den Floh verfassen könne, was – bei aller Bewunderung und bei allem Respekt für den Protoromantiker William Blake – auch stimmt. Auch Blakes sehr beeindruckendes Miniaturgemälde *Ghost of a Flea* (Geist eines Flohs) schafft das nicht.

Harding Meyers aus dem ursprünglichen medialen Zusammenhang, aus der meist puren Abbildlichkeit herausgenommenen Personen werden bei ihm zu Bildnissen. Ein Bildnis hat im ursprünglichen Sinn eine benennbare Person zum Gegenstand, die es „verewigt.“ In frühen Porträts wurde daher sogar der Name der konterfeiten Person in das Gemälde hineingeschrieben, einschließlich der Altersangabe und/oder des Entstehungsdatums. All das fehlt bei Meyers Porträts, und das mit Absicht. Frühe Porträts der europäischen Malerei bemühten sich um eine durchaus detailreich genaue Wiedergabe der äußeren Erscheinung, man denke an die Werke von Jan van Eyck oder Piero della Francesca. Bald versahen die Künstler die Bildnisse aber auch mit einer Fülle von Nuancen, unterschiedlichsten mimischen und gestischen Ausdrucksformen. Die Porträts öffneten sich dann Psychologisierungen, wurden durch dramatische Inszenierungen und historische Beigaben in Bezug auf die bescheidene hierarchische Platzierung in der akademischen Rangfolge der Gattungen – von denen die Historienmalerei die vornehmste war – nobilitiert. Gleich wie, das Bestreben aber war immer auch, eine Identität zu präsentieren, einen Namen, eine ganze Biografie womöglich, die idealerweise aus dem Bildbestand rekonstruierbar erschien.

Harding Meyers Personen haben, auch wenn sie eben keine prominenten Menschen sind, eine Identität, aber eine anonyme. Ihr wirklicher Name, was sie in ihrem Leben jenseits des abgefilmten Fernsehauftretts tun und treiben, ist nicht vom Belang. Wichtig ist nur das, wodurch Meyer ihre

ursprüngliche oder wahre Identität ersetzt hat: das Kunstwerk. Insofern sind Meyers Porträts ein neues Kapitel in der Bildkunst. Was Meyer rekonstruiert, ist in gewisser Weise paradox, eine paradoxe Rekonstruktion: Er rekonstruiert eine „Biografie“ der medialen Gesichtsverwendung, aber das Ziel ist die Schaffung einer Anonymität als Identität. Was Harding Meyer mit Andy Warhol verbindet, ist die Nutzung der „vorgegebenen“ Bilder. Aber Warhol hat Stars – oder Personen, die er zu solchen erklärte – und prominente Zeitgenossen konterfeit und im Ungenauen der Wiedergabe durch den Siebdruck auf den Verschleiß der Bilder und des „Image“ durch die Medien verwiesen. Harding Meyer schlägt den umgekehrten Weg ein: Er holt die Menschen – jene, die im Sinne Andy Warhols „für 15 Minuten berühmt“ sind – aus dem verschleißenden medialen Verwertungsprozess heraus, „verewigt“ sie. Dabei rekonstruiert er die Wirkung medialer Nutzungsprozesse.

Man hat davon gesprochen, dass es bedeutsam sei, dass Harding Meyers Personen schweigen, dass ihnen, die in öffentlichen Shows ihre Würde riskieren, diese dadurch zurückgegeben würde. Durch die Konzentration auf das Gesicht [manchmal ist es nicht zutreffend von „Köpfen“ zu reden, denn die Konzentration gilt dem Antlitz, was der Ausschnitt nahelegt] entsteht eine nichtsprachliche, in diesem Sinne schweigende, stumme Kommunikationssituation – gelegentlich, bei geschlossenen Augen oder abgewandtem Blick, auch eine Verweigerung von Kommunikation. Wir treten in einen Dialog mit den Gesichtern der anonymen Personen. Und das ist insofern eine besondere Situation, als wir im Alltag sequenziell kommunizieren: Der Ablauf nicht nur der Sprache, sondern auch die Mimik und Gestik sowie Grundformen mimischen Ausdrucks sind weitgehend angeboren, weshalb das recht zuverlässig funktioniert. Diese Bilder konfrontieren uns gleichsam mit einem eingefrorenen sozialen Signal, und das hier nicht in monumentalaler Größe. Auch das ist ein rekonstruktiver Vorgang, denn ein Bild gelingt nur, wenn der Maler es schafft, den Ausdrucksinhalt durch seine gewählten Formen zu rekonstruieren.

So entsteht eine schwankende, unsichere, verunsichernde Situation: Werden wir angesprochen oder bedrängt oder gar überwältigt von seelischen Zuständen des Gegenübers, teilen sich Stimmungen mit, gedankliche Haltungen, moralische Einstellungen? Oder ist es vielmehr so, dass, wie Norbert Schneider es in seinem Buch *Porträtmalerei* formuliert hat, „in einem dialektischen Umschlag die Psychologisierung zu einer Scheue vor dem Offenlegen der Gefühle und Gedanken führt“. Dass hier, wie er es sieht, sogar ein Rückzug vonstatten geht in eine rätselhafte, nur teilweise oder sogar gar nicht zugängliche Innenwelt? Die Porträtierten sind zumeist noch junge Menschen, plusminus im Alter des Künstlers, aber neuerdings auch Kinder. Auch die Kinder begegnen uns sehr oft in massivem Ernst, in erhabener Melancholie, gelegentlich Traurigkeit. Die Blicke, die Augen sind das Tor zum Inneren, das wir mittels unserer Wahrnehmungsmechanismen kartografieren oder auch rekonstruieren. Schauen Meyers Menschen uns an, geraten wir in einen direkten Austausch. Blicken sie an uns vorbei, verweist das auf eine andere Situation, wir sind nur Zeuge eines uns allerdings verborgenen Ablaufs. Wem wendet die Person sich zu? Was geht da vor? Welche Verschwörung, welche Banalität? Leben geschieht. Und Malerei.

Zuerst veröffentlicht in *Die Welt* (5. August 2006), S. 36.

94

Atelier, 2015





Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2009

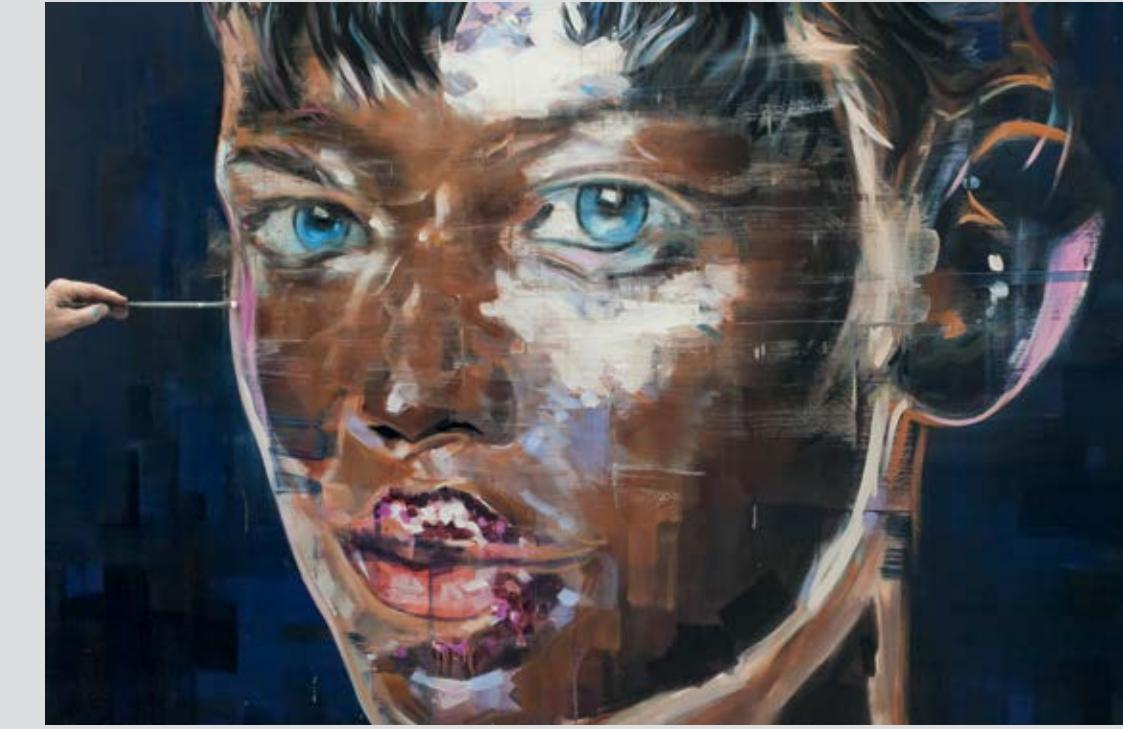
## The Human Being in Oversized Format

Harding Meyer's anonymous portraits show the changing of identity through the media. Detached from everyday contexts—for instance, the television talk-shows from which they stem—through painting dominated by a clear style principle, the faces that Harding Meyer paints—and he paints faces almost exclusively—acquire a new, entirely different artistic quality. Meyer's style principle comprises *inter alia* an attention to detail on the one hand and monumentalization on the other. Added to this is the present figurativeness, which possesses a photographically shaped perspective related to the genetics of the work, but which undoubtedly presents itself phenotypically as painting—with a rather broad, flowing brushstroke, or in an almost “pixelated” staccato.

Harding Meyer's faces are monumentalized portraits of real-life people, but most of his “models” have never seen their portraitist. The relationship of the life-size/larger-than-life-size work of art to the viewer has always been important in the history of art. Besides the view from below, it is, more than anything, sheer size that constitutes a potent aesthetic category, defining the experience of the represented in the context of active perception, of contemplation. Everything bigger than we ourselves are—and here, Man is indeed the measure of all things—tends to arouse feelings of inferiority, and strikes us as being especially important. This was known, for instance, by Herman Melville, who mentions in his book *Moby Dick* that nothing great or enduring could ever be written on the flea, which—all admiration and respect for the proto-Romantic William Blake aside—is the honest truth. Even Blake's very impressive miniature portrait, *The Ghost of a Flea*, falls short in the attempt.

Taken out of their original media context, and out of their mostly pure representationality, Harding Meyer's people become likenesses. A likeness, in the original sense of the word, has as its subject a nameable person who “eternalizes” it. In early portraits, therefore, the name of the individual depicted was even written into the painting, along with the age of the subject and/or the date on which the painting was finished. That's all missing in Meyer's portraits—and deliberately so. Early European portraits endeavored to achieve a highly detailed and accurate rendition of the outward appearance of the subject: one has only to think of the works of Jan van Eyck or Piero della Francesca. Soon, however, artists were also equipping likenesses with a wealth of nuances, and a wide variety of mimetic and gestural forms of expression. Portraits then became open to psychologizing, and were ennobled above their modest ranking in the academic hierarchy of the genres—in which historical painting was viewed as the pinnacle—by dramatic staging and an admixture of history. Nevertheless, the artist also always sought to present an identity, a name, and possibly an entire biography, which would ideally appear to be reconstructible from the stock of images.

Although they are not prominent persons, Harding Meyer's people have identities, if anonymous ones. Their real names, and what they get up to in their lives beyond the recorded television appearance, are not of consequence. The only important thing is that with which Meyer has replaced

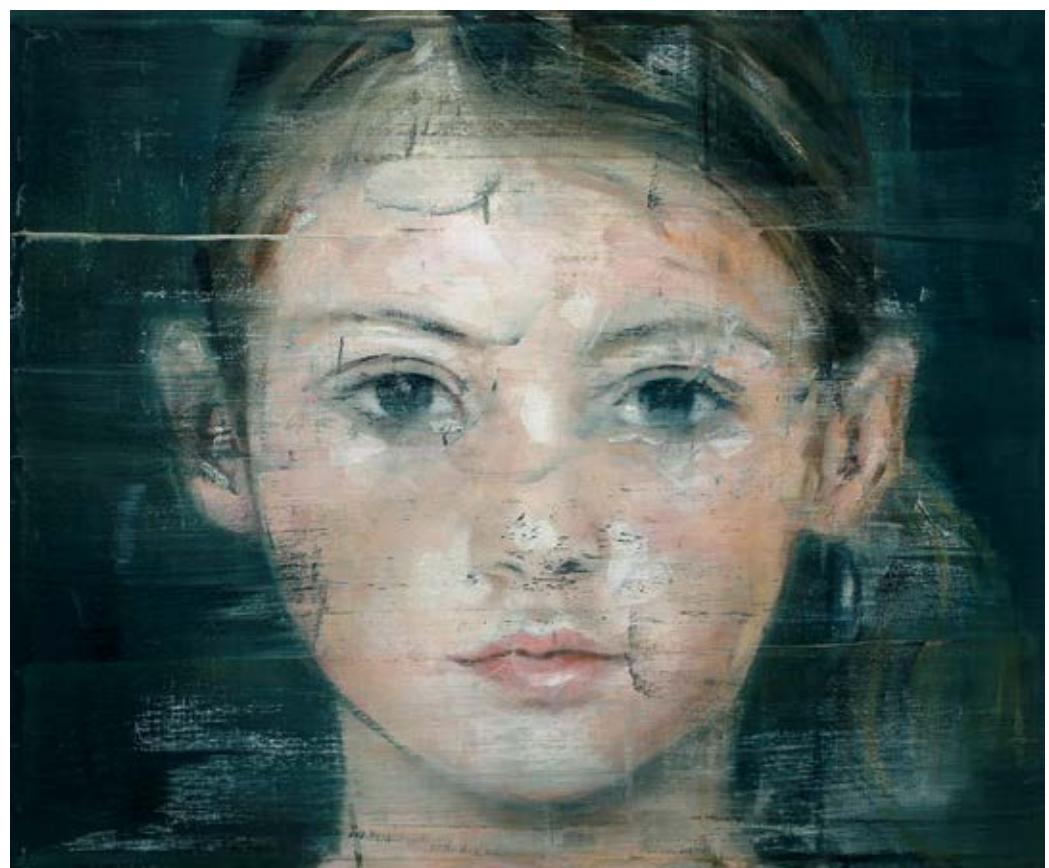


Atelier, 2016

their original or genuine identity: the work of art. To this extent, his portraits represent a new chapter in pictorial art. What Meyer reconstructs is, in a way, a paradoxical: he reconstructs a “biography” of face usage in the media, but the goal is to create anonymity as an identity. What links Harding Meyer to Andy Warhol is the use of the “pre-existing” images. Warhol, however, created likenesses of stars—or people whom he declared to be such—and of prominent contemporaries, and, in the imprecision of reproduction via screen-printing, relegated them to the wear-and-tear of both picture and image by the media. Harding Meyer takes the opposite approach: he retrieves the people—who, in the words of Warhol, are “famous for fifteen minutes”—from the corrosive media exploitation process, and “eternalizes” them. In doing so, he reconstructs the effect of media-utilization processes.

The significance of the fact that Harding Meyer's people are silent, and that this silence restores dignity to those who have risked theirs by appearing on public programs, has been pointed out. The concentration on the face—sometimes it is not appropriate to speak of “heads,” since focus is aimed at the countenance—creates a non-verbal, in that sense mute communication situation: occasionally, when the eyes are shut or the gaze is turned away, even a refusal of communication. We enter into a dialog with the faces of these anonymous people. And this is a special situation inasmuch as we communicate sequentially in everyday life: not only the course of speech, but also facial expressions and gestures as well as basic forms of facial expressions are largely innate, which is why the matter functions quite reliably. These images, however, confront us with an almost “frozen” social signal, here not monumental in size. This too is a reconstructive process, for a painting is only a success when the painter manages to reconstruct the expressive content through his chosen forms.

Thus arises an unsteady, uncertain, unsettling situation: are we accosted, or badgered, or even overwhelmed by the emotional states of others; and are moods or mental and moral attitudes shared? Or is it rather the case that, as Norbert Schneider put it in his book *The Art of the Portrait*, “in a dialectical envelope, psychologizing leads to a reluctance to reveal one's feelings and thoughts.” That here (as he sees it) a withdrawal, even, is taking place into a mysterious inner world, which is only partially accessible, if at all? The subjects portrayed are for the most part people who are still young—more or less the age of the artist—but latterly also children. Many of these children similarly confront us with looks of deep earnestness, lofty melancholy, and occasionally sadness. The gaze, the eyes are the gateway to the interior that we map or even reconstruct through our perception mechanisms. If Meyer's people look at us, we enter into a direct exchange. If they look past us, that points to a different situation—we are merely witnesses of a process which is nonetheless hidden from us. Who is the person turning toward? What's going on there? What conspiracy, what banality? Life is happening—and painting, too.



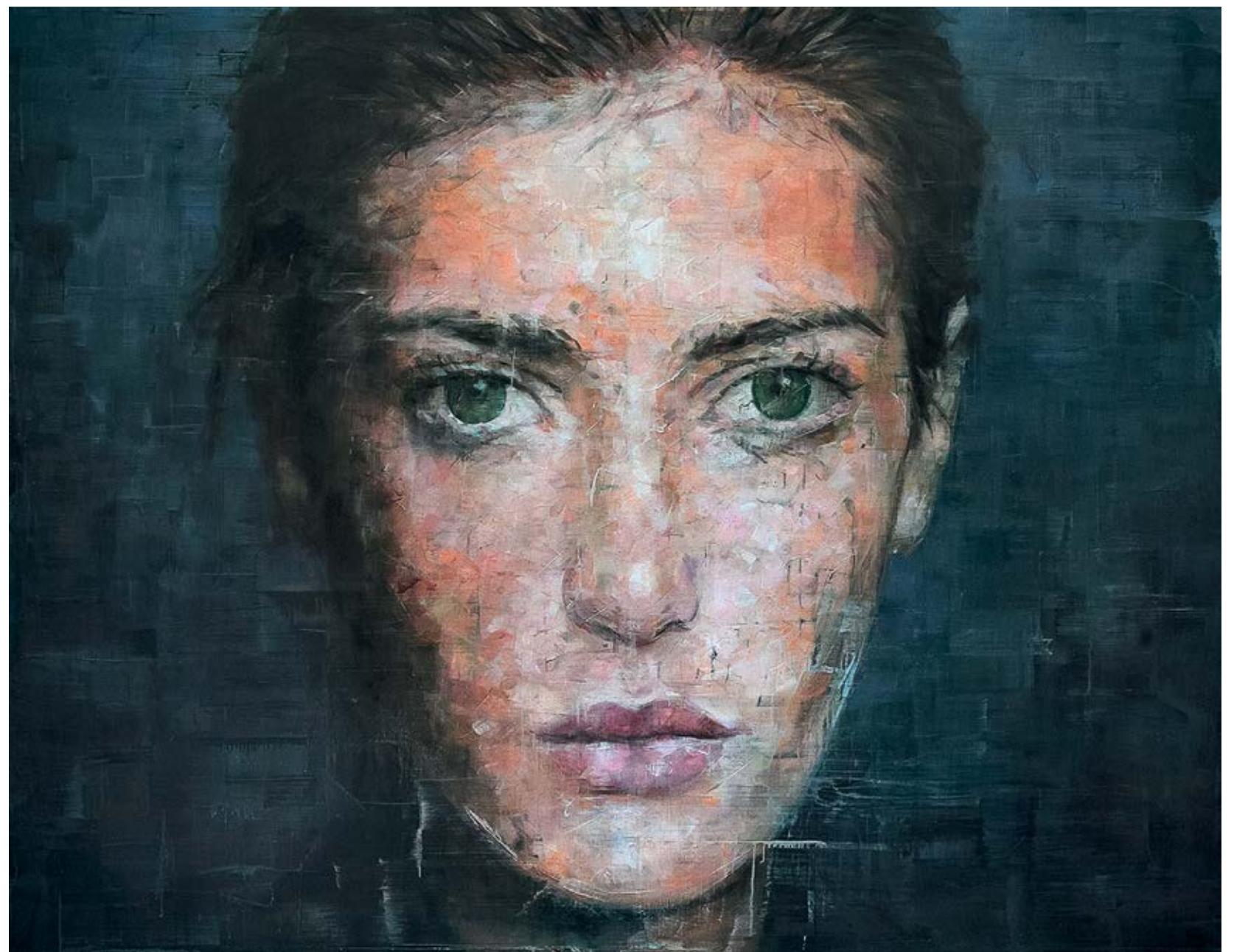
100

101

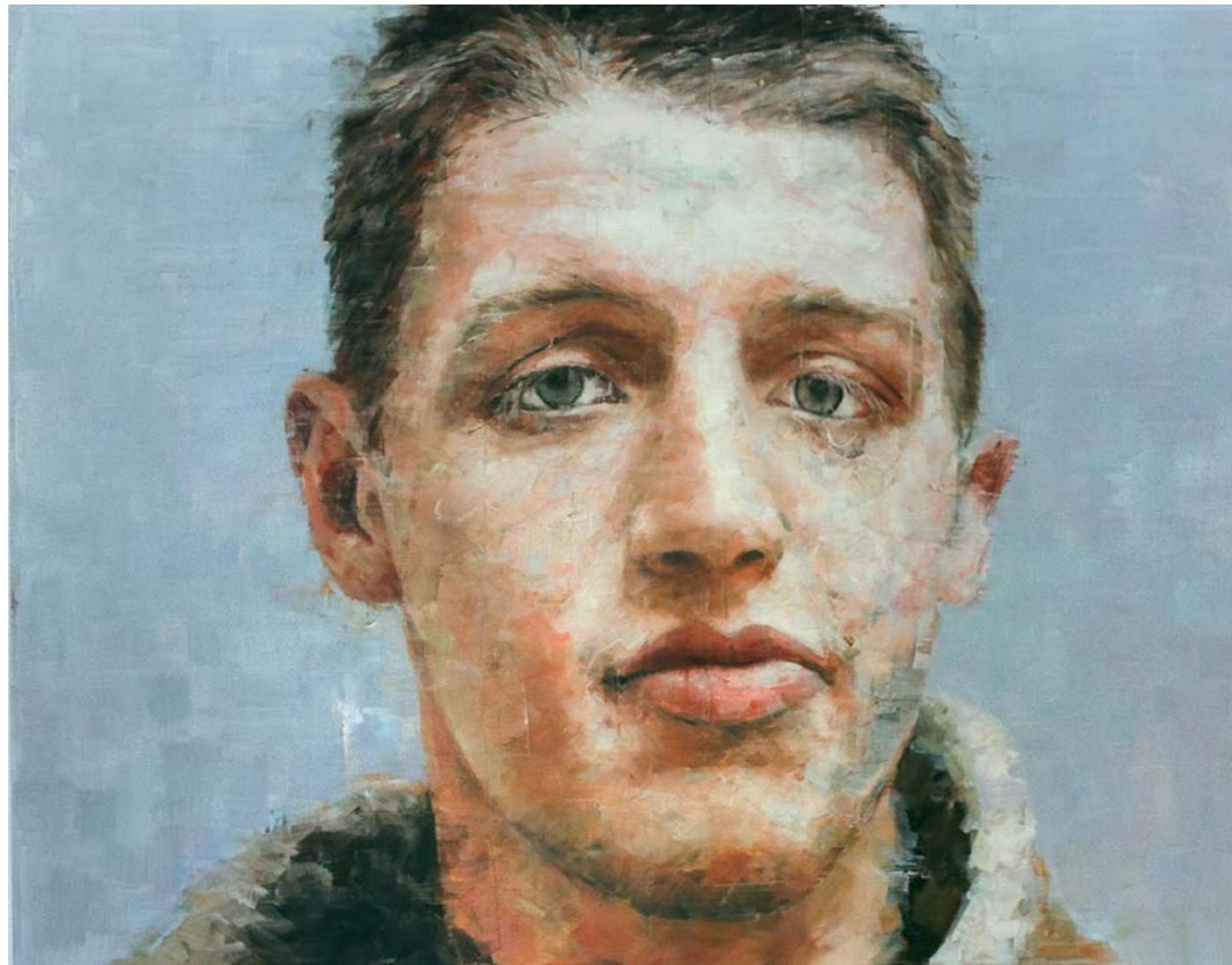


*Oil on canvas, 70 x 85 cm, 2009*  
*Oil on canvas, 70 x 85 cm, 2009*

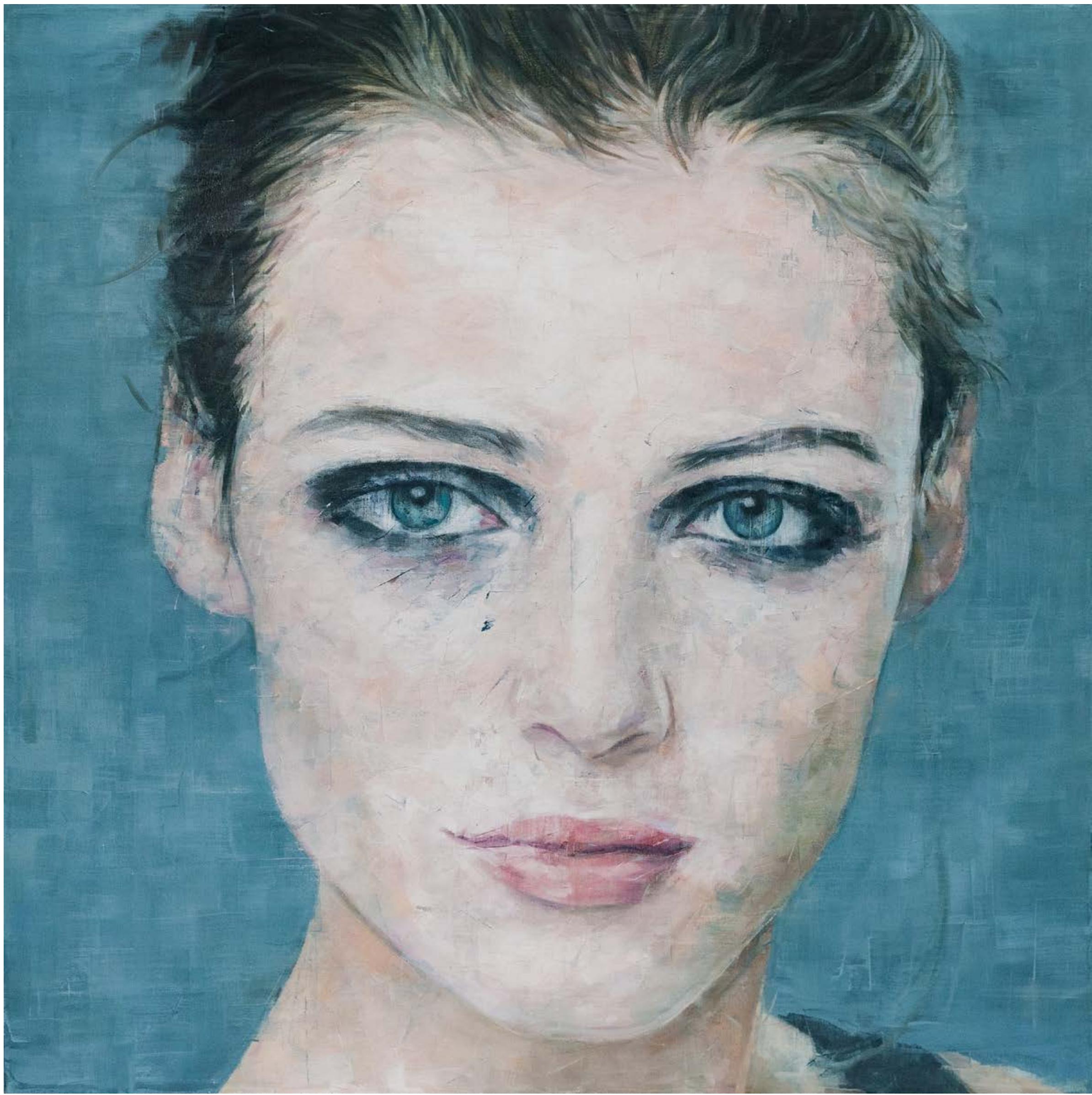
*Oil on canvas, 70 x 85 cm, 2009*  
*Oil on canvas, 70 x 85 cm, 2009*



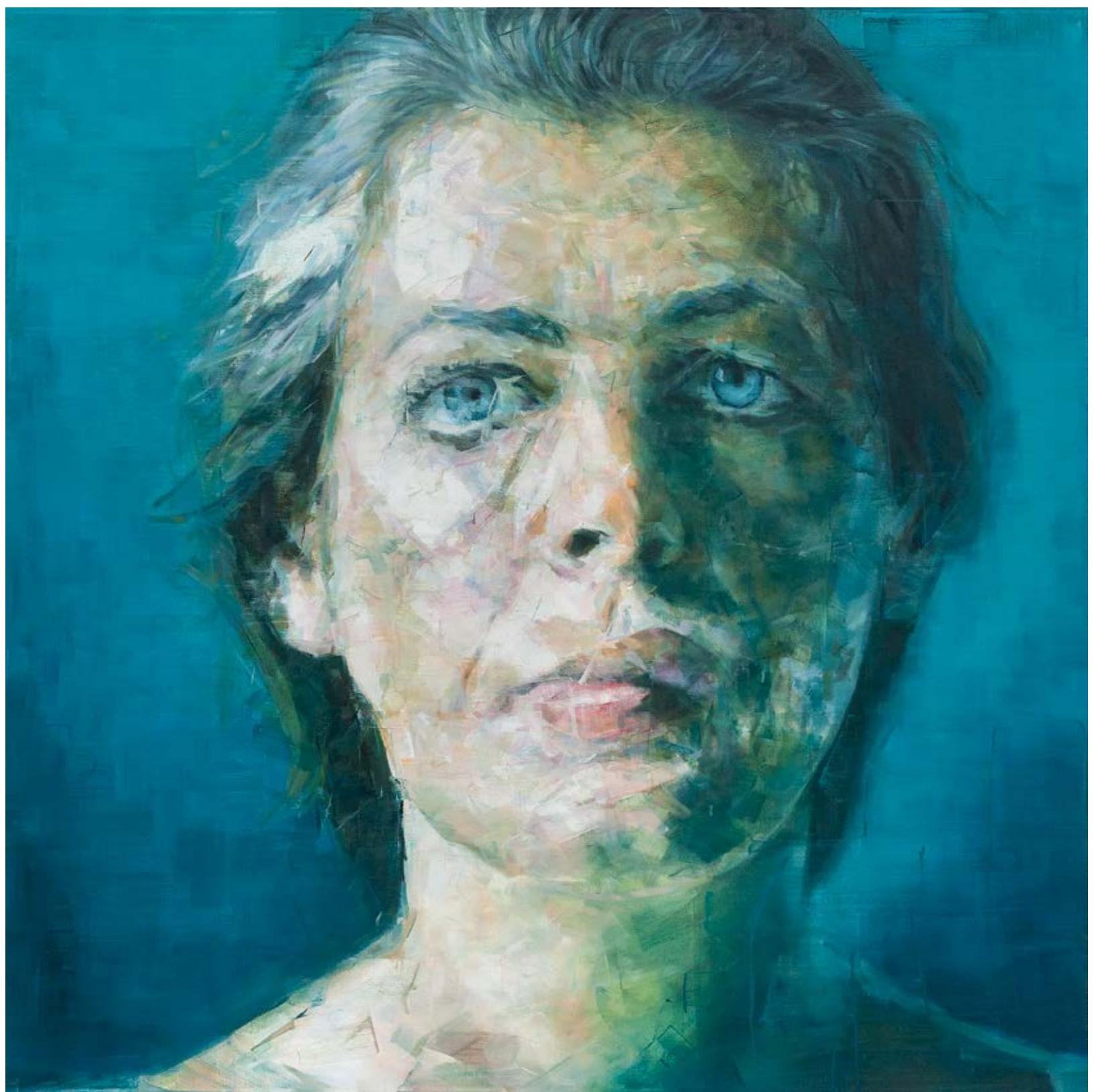
102



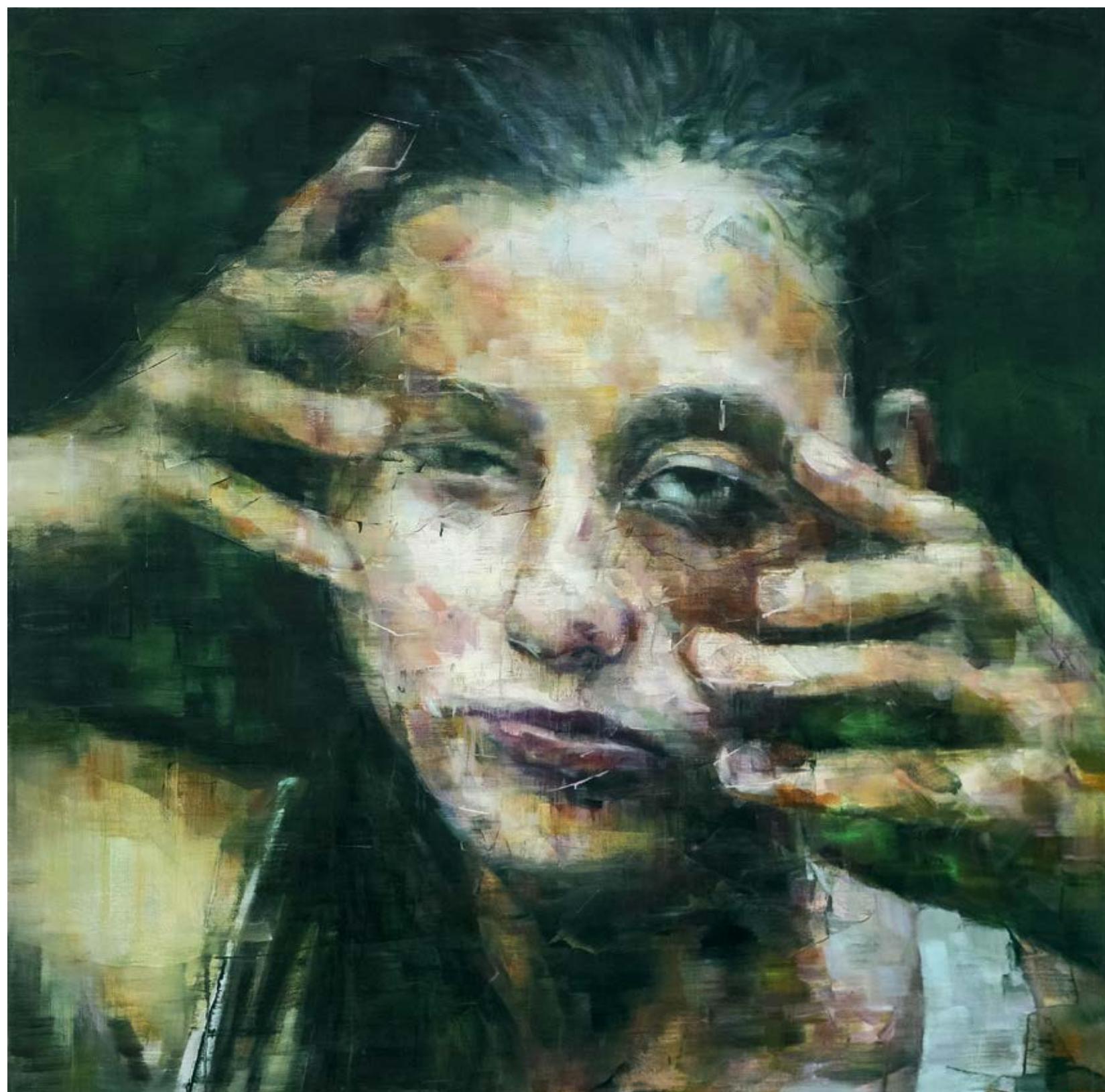
103



*Oil on canvas, 195 x 195, 2008*



106



107



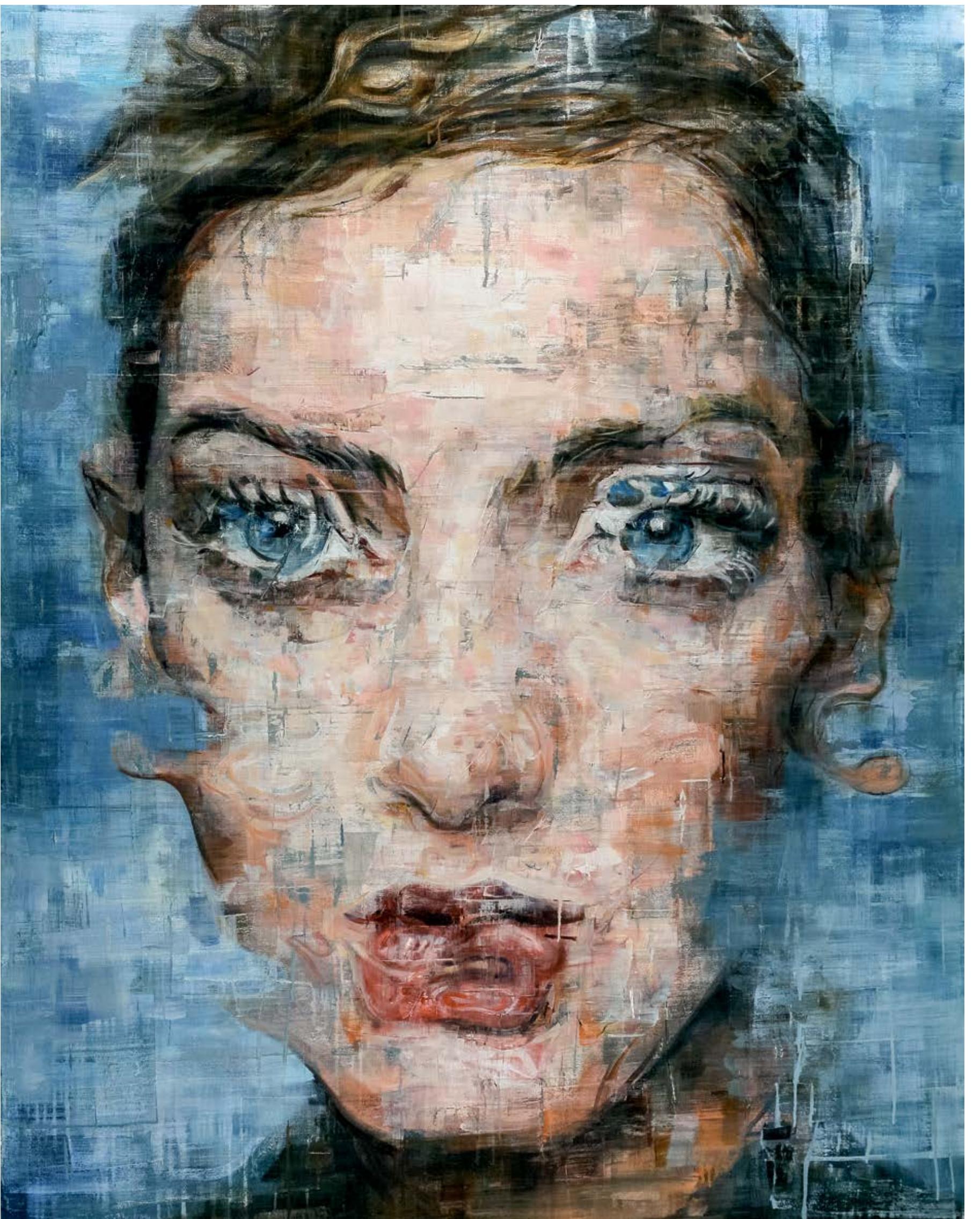
THOMAS W. KUHN

## Verzerrungen

Mit den seit 2008 entstandenen Bildern hat sich das Spektrum der von Harding Meyer genutzten Bildvorlagen um zwei neue Kategorien erweitert. So stehen den früheren aus den Medien entnommenen Gesichtern zum einen nun auch Aufnahmen zur Seite, die Meyer unmittelbar mit Personen aus dem eigenen Umfeld realisiert hat. Bereits vor der malerischen Bearbeitung, die naturgemäß keine Kopie der Fotografie ist, sind die Gesichter durch Eingriffe des Künstlers verfremdet. In manchen Fällen kommen falsche Zähne zum Einsatz, in anderen wurden Gesichtspartien durch transparentes Klebeband verändert oder durch den Einsatz der Hände. Die falschen Zähne stehen hervor, die Klebestreifen oder ins Gesicht greifenden Hände senken oder stauchen Partien. Die üblicherweise nahezu symmetrische Grundform des menschlichen Gesichts erscheint entsprechend verändert. Jedoch bleiben die Gesichter in ihrer Gestalt immer noch wahrscheinlich.

Diese Veränderungen markieren einen Unterschied zu der Gruppe von Gesichtern aus den massenmedialen Bildquellen. Gemeinsam ist ihnen jedoch erneut der Umstand, dass auch hier nicht von Porträts gesprochen werden kann, die uns eine konkret identifizierbare Person vorstellen sollen. Sie sind wie zuvor Gegenstand eines Aktes, der sie über den länger währenden Prozess der Realisation in Malerei verwandelt. Mit diesem malerischen Prozess verwandt ist zudem die Bearbeitung der zweiten Gruppe von Bildern, deren Vorlagen dem Internet entnommen wurden und die unter Zuhilfenahme eines Bildbearbeitungsprogramms am Computer vielschichtig und im Detail überarbeitet wurden, bevor sie der Malerei als Bildvorlage dienten.

In der Zusammenschau können diese früheren und neueren Bilder dennoch die Frage aufwerfen, was – jenseits der Malerei an sich – schön und was hässlich ist. Dies stößt ebenso die Frage nach den zugrunde liegenden Konventionen an, die zur Beurteilung als schön oder hässlich herangezogen werden. Bei der malerischen Darstellung von menschlichen Gesichtern, die sowohl realistisch und detailgetreu wie auch idealisierend und glättend sein konnte, fand diese Auseinandersetzung bereits im 15. Jahrhundert statt. In der niederländischen Malerei stehen für diesen Gegensatz Jan van Eyck und Rogier van der Weyden. Ein Jahrhundert später sollte der Manierismus die Emanzipation der künstlerischen – so auch malerischen – Mittel gegenüber dem Gegenstand der Kunst behaupten. Diese Emanzipation ist letztlich durch Paul Cézanne Ende des 19. Jahrhunderts vollzogen worden, wo sie, im Gegensatz zur traditionell unterschiedlichen Bewertung künstlerischer Sujets, eine Gleichbehandlung erfahren und gleichwertig werden, weil es im Kern um Malerei geht.



111

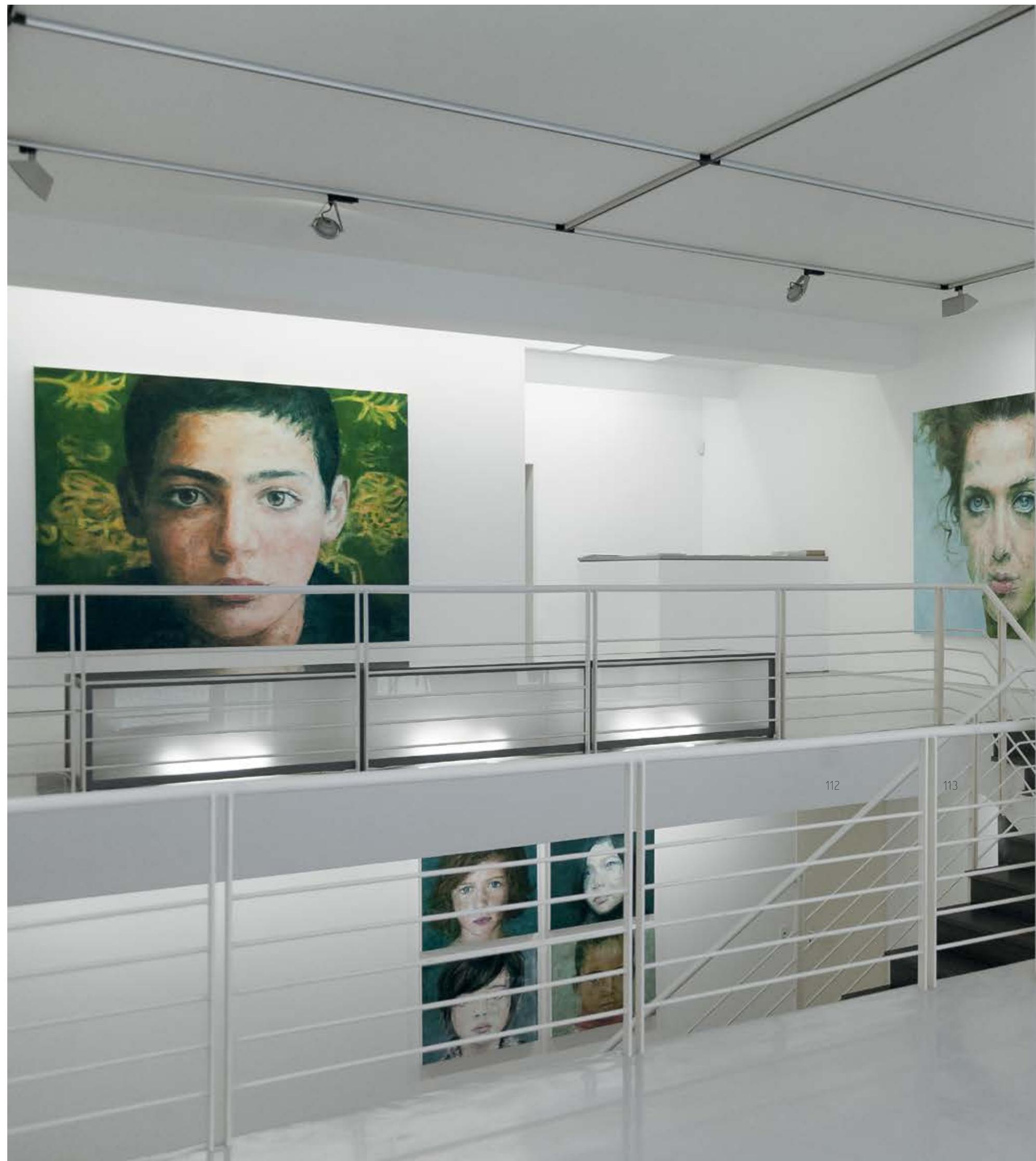
Oil on canvas, 190 x 150, 2013

Bis heute wird aber diese Emanzipation der Bildmittel für den gewöhnlichen Betrachter überlagert durch die illusionäre Kraft der Analogie gemalter Formen mit Gegenständen aus der visuellen Erfahrung und Erscheinungswelt. Um die Qualität der Malerei zu bewerten, muss gewissermaßen durch das Sujet hindurchgesehen werden. Das gilt aber nicht nur für die neuen Bilder Harding Meyers mit den verzerrten und verfremdeten Gesichtern, die leichthin als hässlich beurteilt werden könnten, sondern noch im wesentlich höheren Maße bei den Bildern mit Gesichtern, die konventionell als schön gelten. Es fällt leichter, im Ideal als in der Substanz zum Erleben von Schönheit vorzudringen, wobei die Malerei notwendigerweise Substanz ist, wie auch der menschliche Körper, der zum Vorwurf eines Bildes werden kann. Für diese nicht ohne Weiteres gefällige Wechselbeziehung in der Kunst, zwischen der Darstellung des Körpers in der Malerei und der Malerei selbst, finden sich eine Reihe von Vergleichen, die aber die Arbeiten von Meyer nicht unbedingt weiter erhellen. Allein sei gesagt, um eine Adaption psychologisch motivierter Verfremdung im Stile Francis Bacons geht es nicht.

Im Übrigen ist genau auch das Licht, in anderer Weise als bei früheren Bildern, ein eigenständiges Thema. Starke Hell-Dunkel-Kontraste modellieren die Gesichter oder setzen sie ab vom Hintergrund. Es scheint sich um künstliche Lichtquellen zu handeln, die eine Art bühnenhafter Dramatik freisetzen, welche mit der sonst eher ruhigen Physiognomie der Gesichter kontrastiert. Diese Effekte finden sich nicht nur in Beispielen der zeitgenössischen Fotografie wieder, sondern weisen in der Malerei auf eine lange Tradition zurück, die ihren vielleicht bekanntesten Exponenten in der Figur des italienischen Malers Caravaggio findet. Im Wissen um die inszenatorische Kraft der Malerei erscheint gerade in diesem Künstlichen des Lichts ein realistisches Moment, indem es die Künstlichkeit – Hand in Hand mit der partiell unnatürlichen Farbgebung – augenscheinlich indiziert.

Die Gruppe dieser seit 2008 entstandenen Bilder ist sicher kein Bruch mit den früher realisierten Arbeiten, aber eine signifikante und vielleicht auch gewagte Erweiterung des bisherigen Œuvres, und sie befriedigt, wie beschrieben, den Wunsch nach Schönheit auf den ersten Blick für manche mit dem Werk vertrauten Betrachter nicht unmittelbar. Sie erfordert mitunter auch wenigstens den zweiten oder dritten Blick. Und auch dieser Vorgang einer allmählichen Annäherung und des Vertrautwerdens mit dem Bild reflektiert den Vorgang des Entstehens dieser Gruppe durch den Maler selbst, der Wochen und Monate andauern kann.

*Zuerst veröffentlicht als Katalogtext zur Ausstellung  
Harding Meyer: „blind date“ (Düsseldorf: Galerie Voss, 2009).*



blind date exhibition, Galerie Voss (Düsseldorf), 2009

*Distortions*

In the images he has created since 2008, Harding Meyer has expanded the spectrum on which he models his work to include two new categories. The faces taken from media sources have been joined by photos produced using persons from the artist's own everyday surroundings. Even before the painterly processing, which is never a case of merely copying the photographs, Meyer intervened to alter the faces. In some cases false teeth are employed, in others parts of the face are modified with the aid of transparent adhesive tape or by intervening hands: the false teeth protrude, the adhesive strips or grasping hands pull down or scrunch together portions of the faces. Normally near-symmetrical basic shapes are depicted as distorted. Yet despite these interventions, the shapes of the faces remain within the realm of the possible.

These alterations mark a difference from the group of faces based on mass-media images. What they all have in common, however, is the fact that, once again, it is not possible to speak of portraits that are intended to depict people specifically identifiable. As before, they are the subject of an act that transforms them into painting by way of a lengthier production process. Also related to this painterly process is the working of the second group, the models for which were images downloaded from the Internet and elaborately reworked in great detail with the aid of a digital image-editing program before serving as a basis for the painting.

Yet viewed alongside each other, these earlier and more recent images can raise the question of what—beyond painting *per se*—is beautiful and what is ugly. This in turn raises the question about the underlying conventions applied to our judgments of beauty and ugliness. With regard to the painterly depiction of human faces, this questioning had already occurred as far back as the 15th century, when the execution of an artwork could be both realistic and accurate in every detail, but also idealized and smoothed over. The work of both Jan van Eyck and Rogier van der Weyden represents this contrast in painting. A century later, on the other hand, Mannerism was to assert the emancipation of the artistic and visual means over the subject of art—an emancipation ultimately perfected by Paul Cézanne at the end of the 19th century when, in contrast to the different traditional valuations of artistic subjects, artistic and painterly mediums experienced equal treatment and attained equal value, as being essentially about painting.

However, what the normal observer has experienced right up until the present day is that this emancipation of the visual means has been eclipsed by the illusionary power of analogy that painted forms have with objects from visual experience and the phenomenal world. In order to evaluate the quality of painting, one must look through the subject, so to speak. But that not only applies to Harding Meyer's new images of distorted and estranged faces, which could easily be pronounced "ugly," but also and to a much higher degree to the images featuring faces that are considered "beautiful" by conventional criteria. It is easier to approach the experience of beauty in its ideal rather than its substantive manifestation, whereby the painting of necessity is substance—as is the human body, which can become the subject of a picture. For this by no means pleasing correlation in art between the depiction of the body in painting and that self-same body, there is a wide range of comparison that does not, however, necessarily shed further light on Meyer's work. Suffice to say that this is not an adaptation of psychologically motivated alienation in the style of Francis Bacon.

114

115



Oil on canvas, 90 x 90 cm, 2009

Furthermore, it is precisely the light that also features in a different manner than it does in earlier images as an independent theme. Stark contrasts of light and dark model the faces or make them stand out from their backgrounds. We seem to be dealing here with artificial light sources that suggest something of a theater-like drama and that contrast with the otherwise rather calm physiognomy of the faces. These effects not only occur in examples of contemporary photography but also stretch back to a long tradition in painting, with arguably the best-known examples to be found in the work of the Italian painter Caravaggio. With an awareness of the orchestrating force of painting, a realistic moment is manifested precisely in this artificial quality of the light as, hand in hand with the partially unnatural coloration, it obviously cites the artificialness of it all.

This body of Meyer's work, realized since 2008, definitely does not represent a break with the earlier images but is rather a significant and arguably bold expansion of the foregoing oeuvre, which, as stated earlier, does not at first sight satisfy the desire for beauty on the part of some observers familiar with his work. This sometimes requires a second or even third glance. And this process of gradually becoming familiar with the image reflects the actual production process of the artist, which can last for weeks or even months.

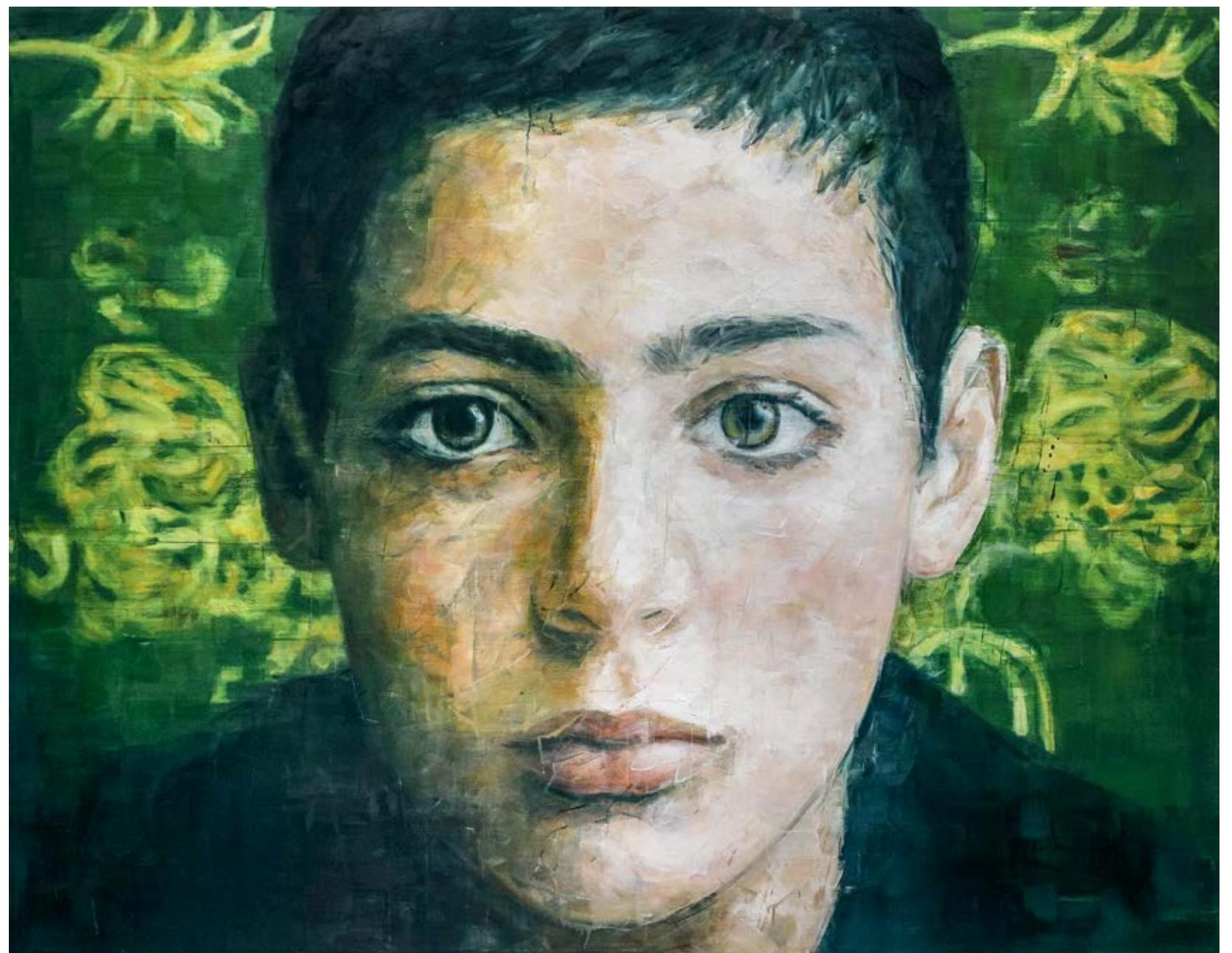
*First published as catalogue text for the exhibition Harding Meyer: "blind date" [Düsseldorf: Galerie Voss, 2009].*



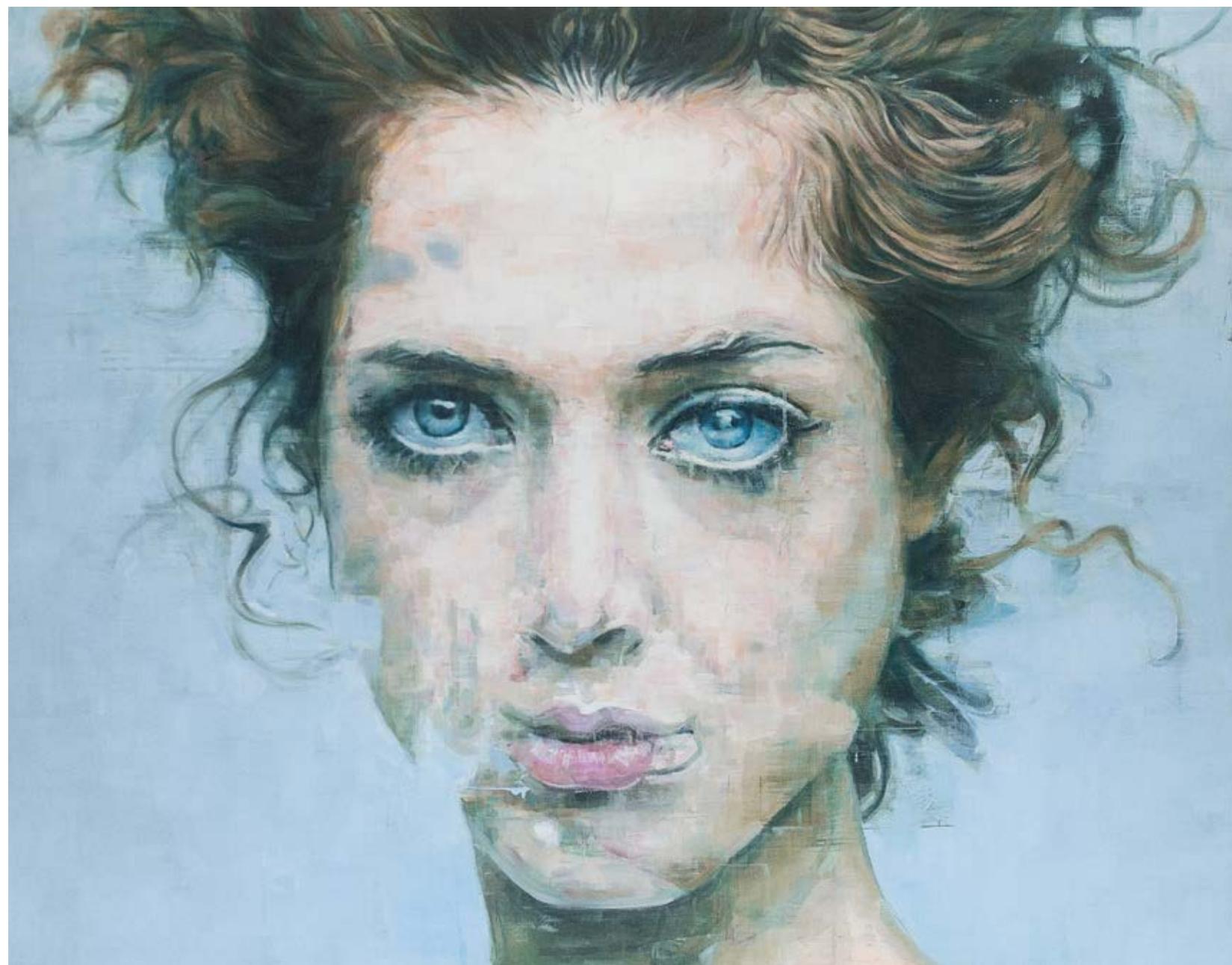
116



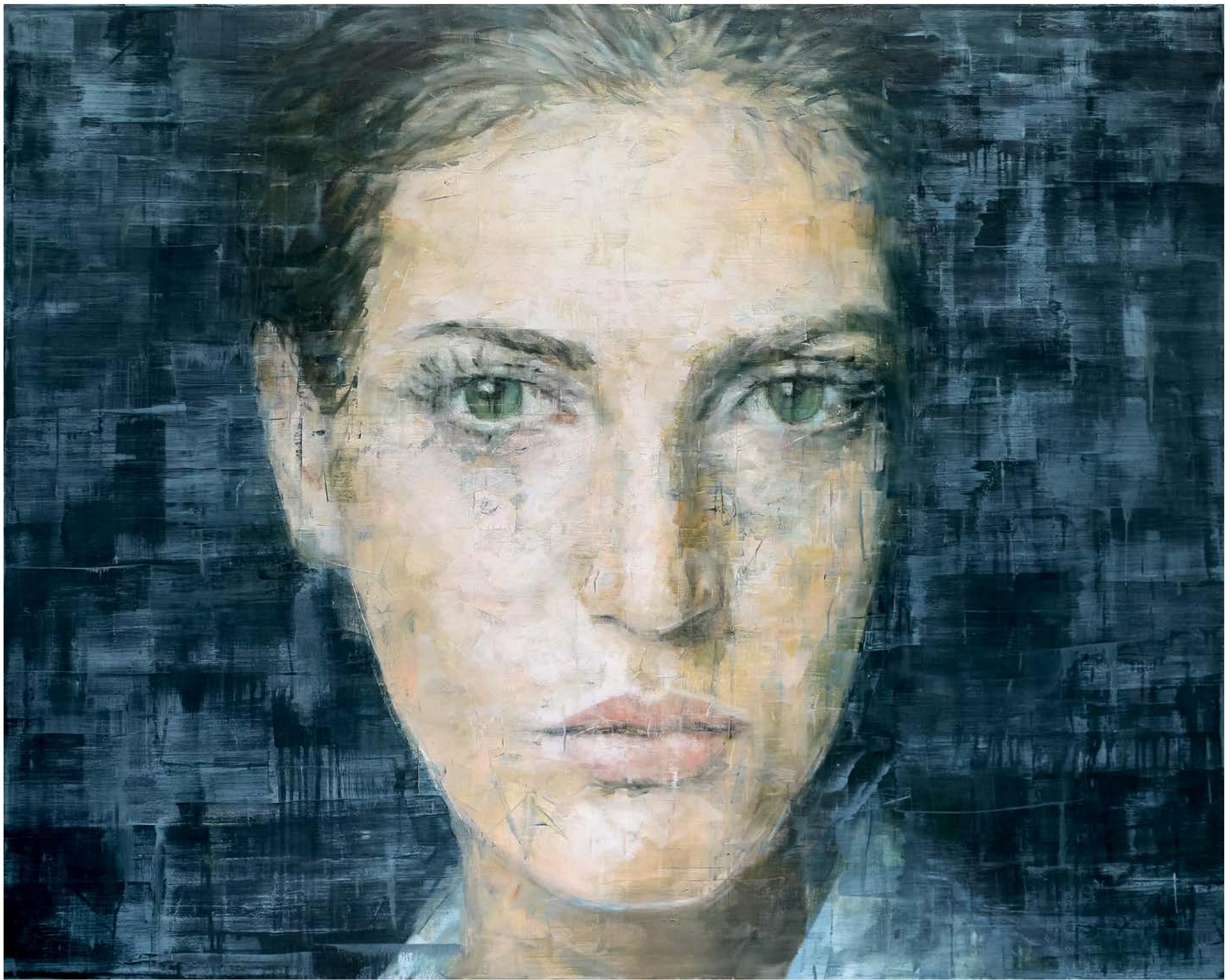
117



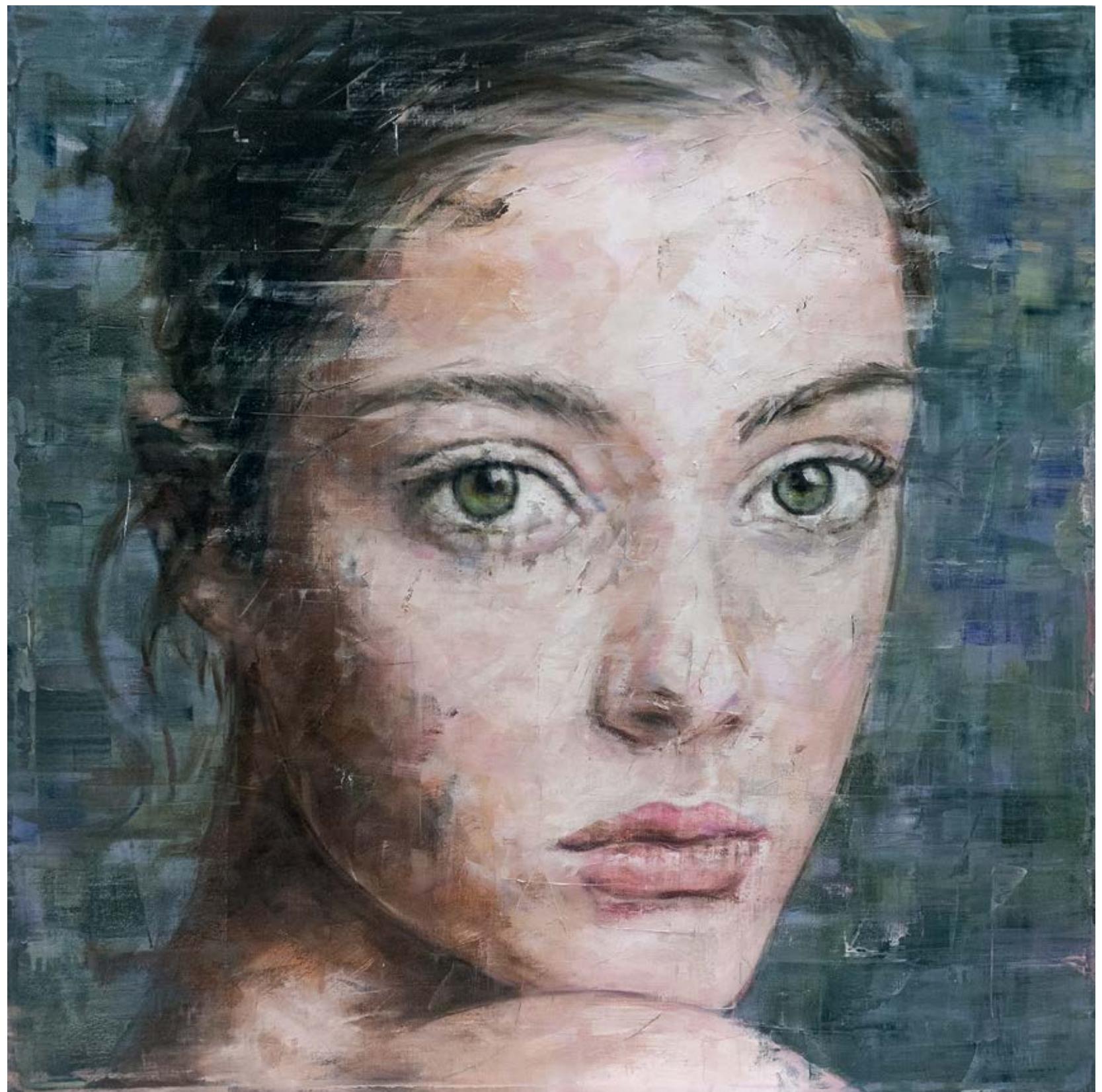
118



119

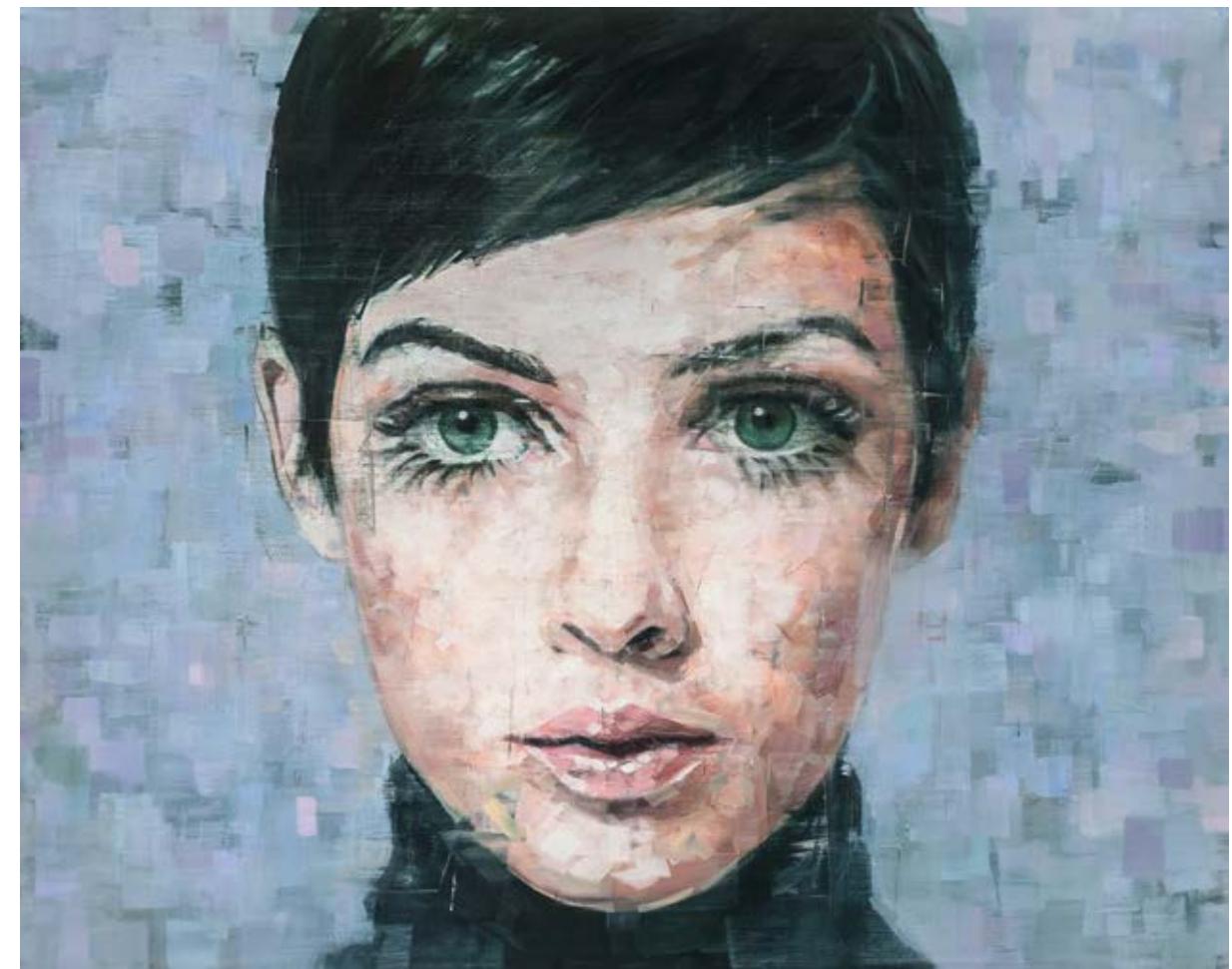


*Oil on canvas, 195 x 250 cm, 2008*



122

*Oil on canvas, 120 x 120 cm, 2011*

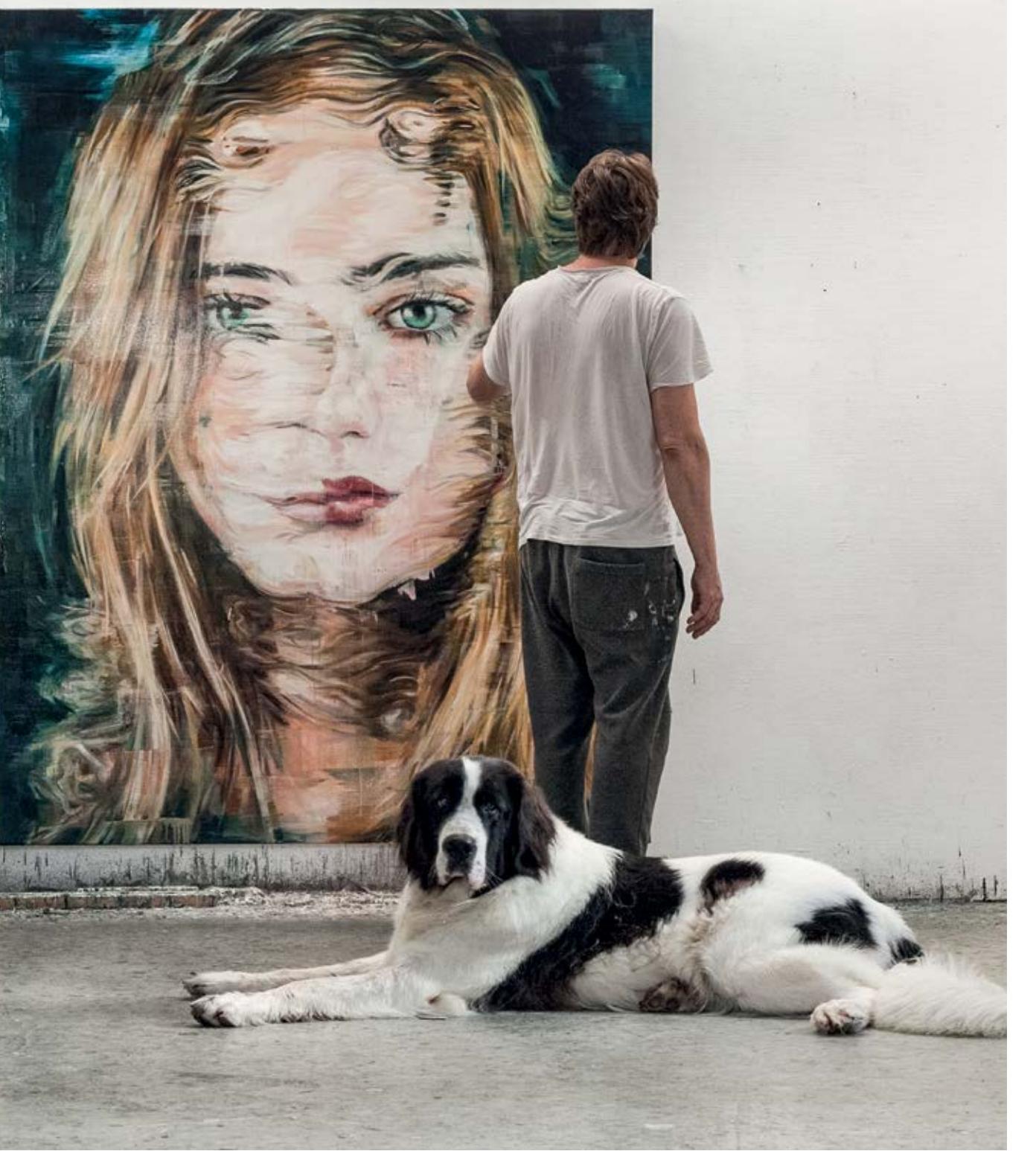


123

*Oil on canvas, 90 x 110, 2010*

HARTWIG KNACK

## Auf Augenhöhe



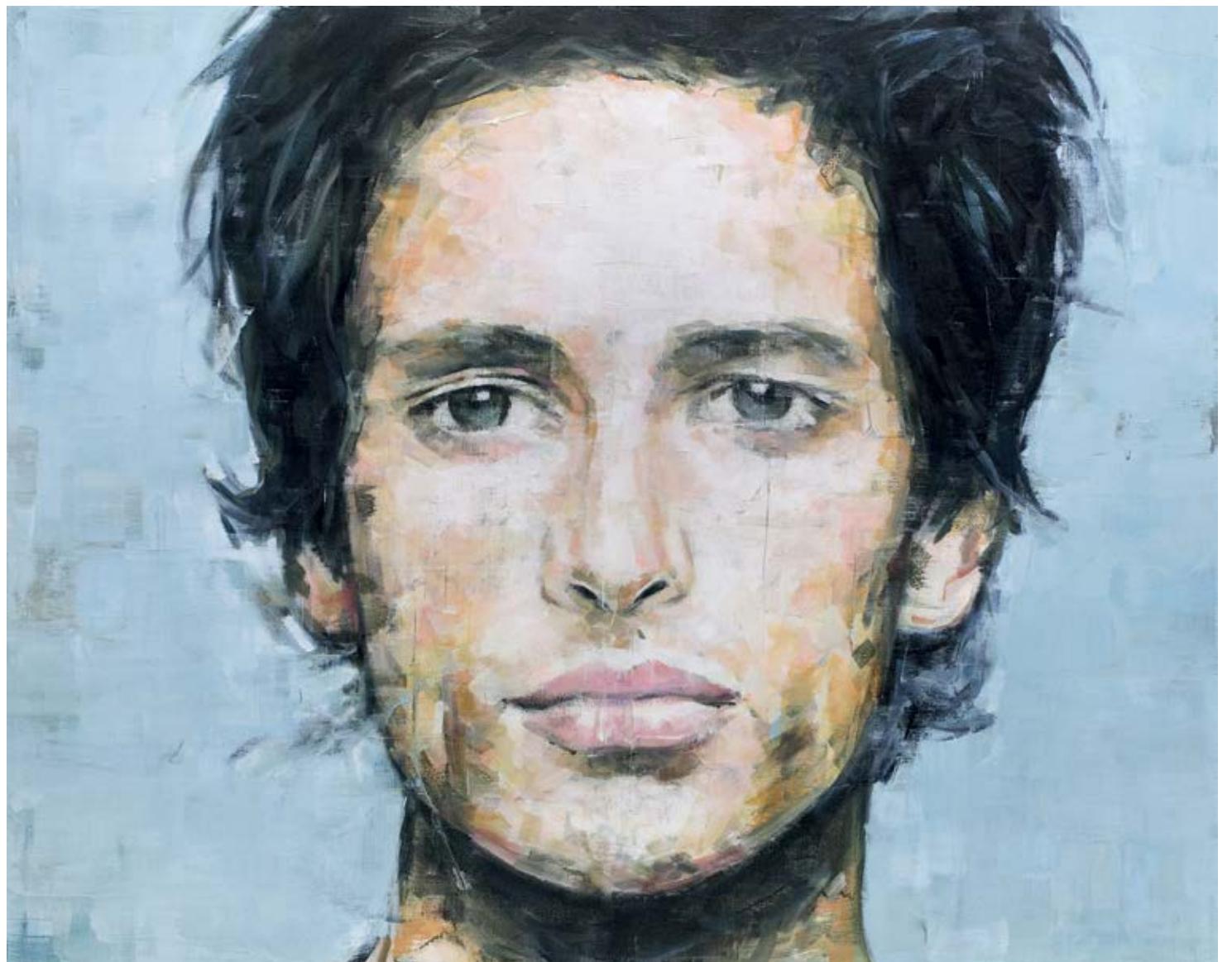
Atelier, 2014

Harding Meyer findet die Inspirationsquellen für seine Malerei in erster Linie im Internet, in Printmedien oder seinem privaten Umfeld. Oft bedient er sich neuester Medientechnologie, um die ausgewählten Momentaufnahmen in Malerei zu transferieren. Im Allgemeinen erfahren die Vorlagen während des Malprozesses eine Umwandlung. So verfremdet er wesentliche Details und beraubt dadurch die Dargestellten bewusst ihrer eigentlichen Persönlichkeit. Heraus kommt im vollendeten Gemälde allerlei Neues, das weit über die zufällig vorgefundene oder als geeignet angesehenen Schnappschüsse ausgewählter Motive hinausgeht. Es handelt sich um mehr als Porträts klassischer Prägung. „Es geht hier um das Bild des Menschen in der Gegenwart, um eine Zustandsbeschreibung des Humanen“, interpretiert Philipp Holstein die facettenreiche Porträtmalerei Meyers.

Der Blick eines Menschen sagt viel über sein seelisches Befinden aus. Glück, Freude, Angst, Wut, Liebe und anderes mehr spiegeln sich in den Augen wider. Etwa achtzig Prozent unserer Wahrnehmung erfolgt visuell. Dabei hilft das Auge nicht nur unser Gegenüber und unsere Umgebung zu erkennen, es reflektiert auch die eigenen Gefühle und unterstützt die zwischenmenschliche Kommunikation. In den Augen anderer Menschen können wir Gemütszustände erkennen. Deshalb spricht man landläufig auch vom Auge als „Fenster zur Seele“. Schon die Bildhauer der Antike versuchten ihren Skulpturen durch farbig bemalte Augen oder durch Einsetzen von Halbedelsteinen eine gewisse Lebendigkeit und Tiefe zu verleihen. Seit etwa Mitte der 1990er-Jahre hat sich Harding Meyer dem Malen von Bildnissen verschrieben. „Die Augen der Porträtierten sind extrem wichtig“, sagt der Künstler im Gespräch und verweist auf das kommunikative Element des Blickkontakts.

„Als Erstes besteht bei mir der Impuls, aus der auf uns alle einstürzenden Bilderflut jeweils ein Motiv auszuwählen, mit dem ich mich dann lange auseinandersetzen möchte. Im Grunde handelt es sich eher um eine Reaktion auf die zu hohe Geschwindigkeit der medialen Bilderflut. Wenn ich also beim Betrachter etwas provozieren will, dann bestenfalls ein Bewusstsein dafür, dass in dieser Entschleunigung auch ein Wert liegt.“ Meyers Gemälde bauen sich über den Zeitraum von mehreren Monaten in bis zu zehn Farbschichten auf. Mit dem Prozess des Porträtierns, dem Umsetzen von Gemütszuständen einzelner Menschen in Malerei, scheint der Künstler unserer schnelllebigen Zeit beziehungsweise den Situationen, denen die Stills entstammen, die Hektik nehmen zu wollen. Meyer plädiert dafür, Zeit als wertvolles Gut qualitativ zu erfassen. Sich Zeit zu nehmen bedeutet für ihn, künstlerischen Fragstellungen detailliert nachzuspüren zu können und malerische Sachverhalte konzentriert zu reflektieren.

Wenn Harding Meyer vom kommunikativen Element des Augenkontakts spricht, so verwundert es nicht, dass er seine Bilder in Ausstellungen gerne so positioniert, dass sich die Augen der Porträtierten möglichst auf Augenhöhe der Betrachtenden befinden. Den melancholischen, verträumten oder fokussierenden Blicken der übergroßen Gesichter ist kaum zu entkommen; sie signalisieren auf eindringliche Weise die Bereitschaft Kontakt aufzunehmen. Zur formalen Art der Präsentation gesellt sich auf diesem Weg unversehens auch eine inhaltliche Ebene, die im vorliegenden Ausstellungstitel *Auf Augenhöhe* schon anklängt. Wer sich mit dem Künstler unterhält, bemerkt recht bald, dass er Toleranz und Anstand, Respekt und Uvoreingenommenheit anderen Personen gegenüber einen hohen



Oil on canvas, 120 x 150 cm, 2009

Stellenwert einräumt. Allesamt positive Eigenschaften, die in unterschiedlichsten Bereichen des Lebens zusehends an Bedeutung verlieren.

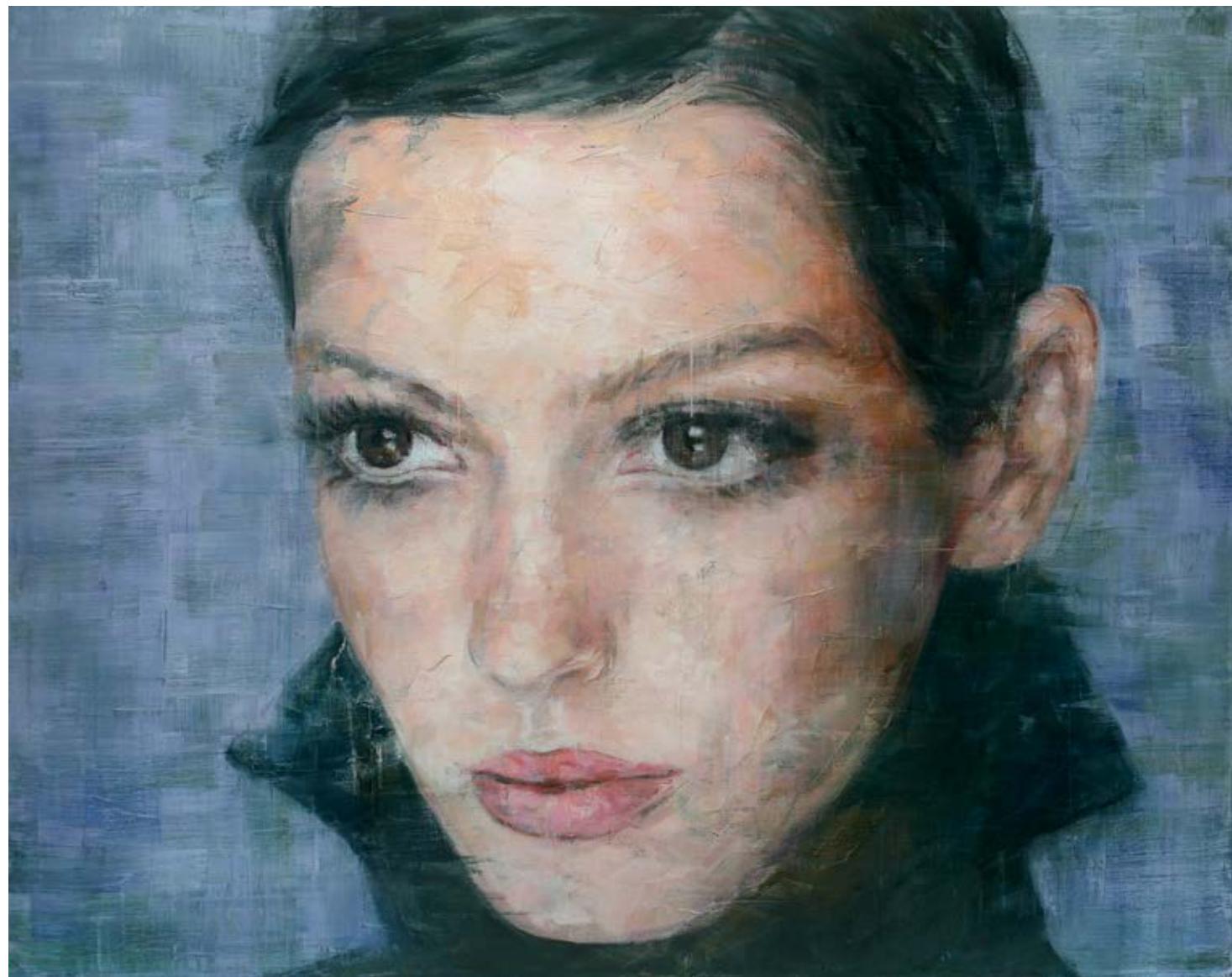
Von vielen Menschen wird fast unbewusst die Augenhöhe anderer Personen mit der eigenen verglichen und mit Autorität, gesellschaftlichem Status oder Selbstwert verbunden. So erklären sich auch vielfach Schuhe mit hohen Absätzen, das Rednerpodest im Parlament oder etwa die Kanzel in der Kirche, wo von erhabenem Ort auf die „Schäfchen“ herab gepredigt wird. Harding Meyer aber geht es um das Führen von Dialogen auf gleicher Augenhöhe und um einen würdevollen Umgang miteinander, was per se eine Geringschätzung des Anderen ausschließt, hingegen von hoher sozialer Kompetenz zeugt.

Die meisten Bildnisse Harding Meyers entsprechen einem bestimmten Ideal: symmetrischer Gesichtsaufbau, große aussagekräftige Augen, volles Haar. Und doch hat es neben den „Schönheiten“ bei Meyer immer auch andere Gemälde gegeben, die Brüche aufweisen und hässliche Seiten des Lebens ansprechen. In der *In-direct*-Serie aus den Jahren 2004/05 hat er beispielsweise Krieg, Zerstörung und Vertreibung thematisiert. Solche Arbeiten polarisieren und erweisen sich als engagierte gesellschafts-politische Stellungnahmen. Ähnlich verhält es sich mit Porträts von Drogenabhängigen, im Krieg getöteten Mädchen und aus der Haft entlassenen US-amerikanischen Verbrechern. Letztere fertigt Meyer anhand von Polizeifotos, die in Kartenform öffentlich einsichtigt sind und die unbescholtene Bürger darüber informieren sollen, wo in ihrer Nähe Menschen leben, die ein bestimmtes Verbrechen – vor allem Kindesmisshandlung – verübt und eine Haftstrafe abgesessen haben. Eine gesetzliche Regelung, die weltweit kontrovers diskutiert wird, weil es hier um Fragen wie Menschenwürde und Datenschutz geht.

Seit einigen Jahren konfrontiert uns Meyer in seiner Malerei mit deformierten Gesichtern. Interessant ist die Entstehung dieser ungewöhnlichen Porträts, die der Künstler in einem ersten Schritt mittels eines speziellen Programms am Computer entwickelt. Eine Verzerrung wird – eine nach der anderen – digital geformt und dann wie transparente Folien übereinandergelegt. Meyer versteht diesen

126

127



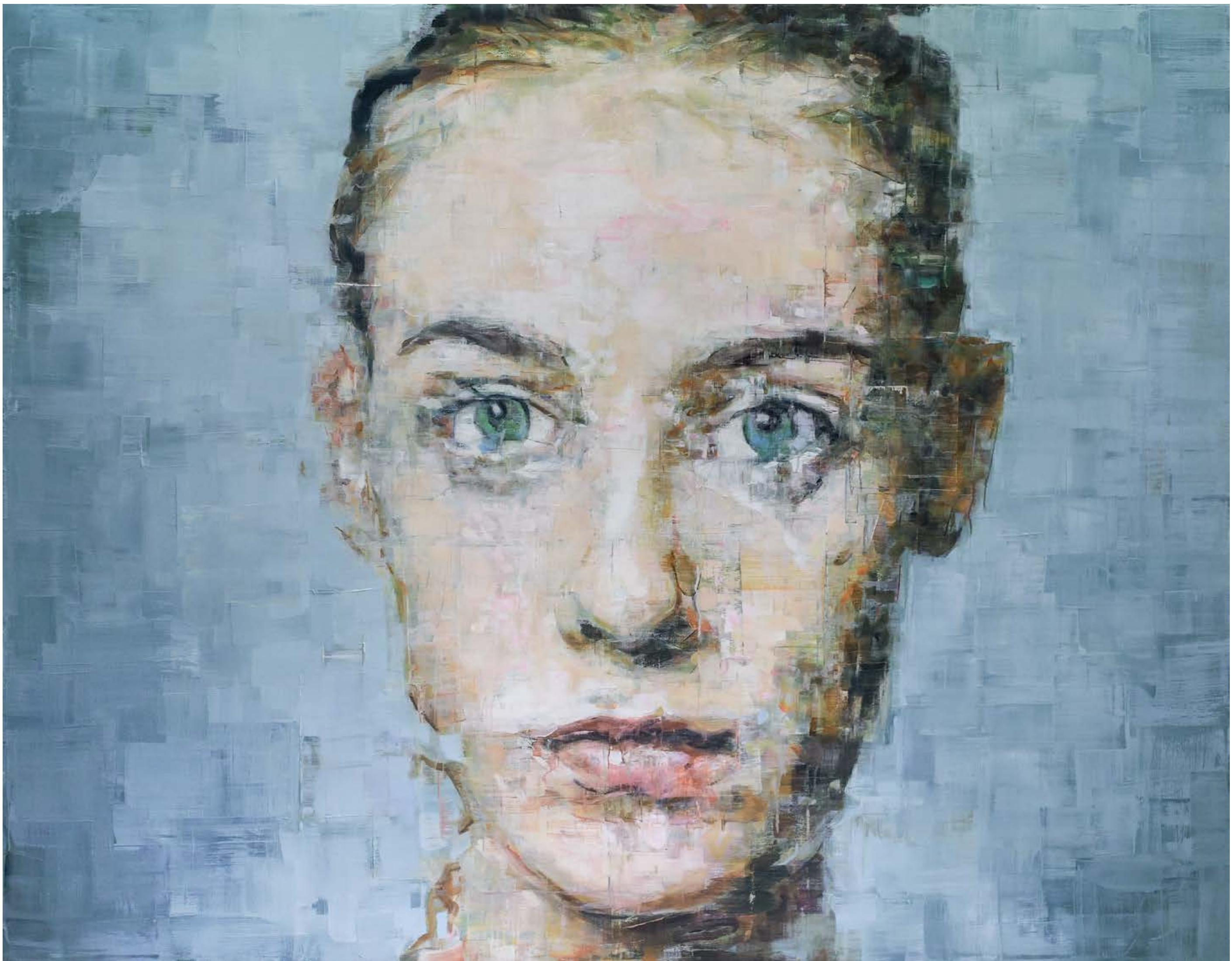
Oil on canvas, 120 x 150 cm, 2009

Prozess als malerischen Akt und zieht Parallelen zu seinen Leinwänden, die ebenfalls in einer zeitlichen Abfolge Schicht um Schicht aufgebaut werden.

Bildnerische Deformationen haben in der Geschichte der Kunst eine lange Tradition. So lassen sich zum Beispiel Vergleiche zu Ideen des Kubismus ziehen, deren Protagonisten eine Zertrümmerung aller optischen Zusammenhänge und die bildliche Zerstörung der menschlichen Physiognomie forderten. In der Kunst des Surrealismus bezeichnete die Deformation der Realität ein Aufbäumen gegen die damals als verlogen, inhuman und kriegerisch empfundene Welt. Mittels ähnlicher Gestaltungsprinzipien malerischer Deformation zeigt Harding Meyer Verletzungen, schafft amorphe Verzerrungen und fokussiert in dieser transponierten Form die Möglichkeit, den Abgründen der Plastischen Chirurgie in zugespitzter Art und Weise Ausdruck zu verleihen. Für immer mehr Menschen werden medizinisch unnötige Schönheitsoperationen zum Pflichtprogramm, um gesellschaftlichen Normen zu entsprechen, Akzeptanz zu finden und beruflichen oder privaten Erfolg zu haben. In Meyers Bildnissen mutieren die aufgespritzten Lippen und die ewig jung bleibenden Gesichter, um die herum ganze Fernsehserien produziert werden, ins Maskenhafte. Er sieht die „Verbeulten“, wie der Künstler diese Porträts mit einem Augenzwinkern beschreibt, als Abweichung von der Norm und versucht ihnen „etwas anderes als das Schöne“ abzugewinnen.

Harding Meyers Bildnisse entpuppen sich immer wieder als außerordentlich facettenreich und lassen sich kaum in einem Punkt zusammenfassen. In jedem Fall aber versucht sich der Künstler nicht der äußeren, sondern der inneren Wirklichkeit der Dinge anzunähern und sie in Bildern festzuhalten. Seine großformatigen Porträts künden von Empathie, Entschleunigung, Zeit und Vergänglichkeit. Sie spiegeln Prozesse des einfühlenden Verstehens und thematisieren existenzielle Situationen, in denen ein Gespräch auf Augenhöhe unausweichlich ist.

Zuerst veröffentlicht als Katalogtext zur Ausstellung AUF AUGENHÖHE (Wien: Galerie Frey, 2011).



*Oil on canvas, 195 x 250 cm, 2009*

## At Eye Level

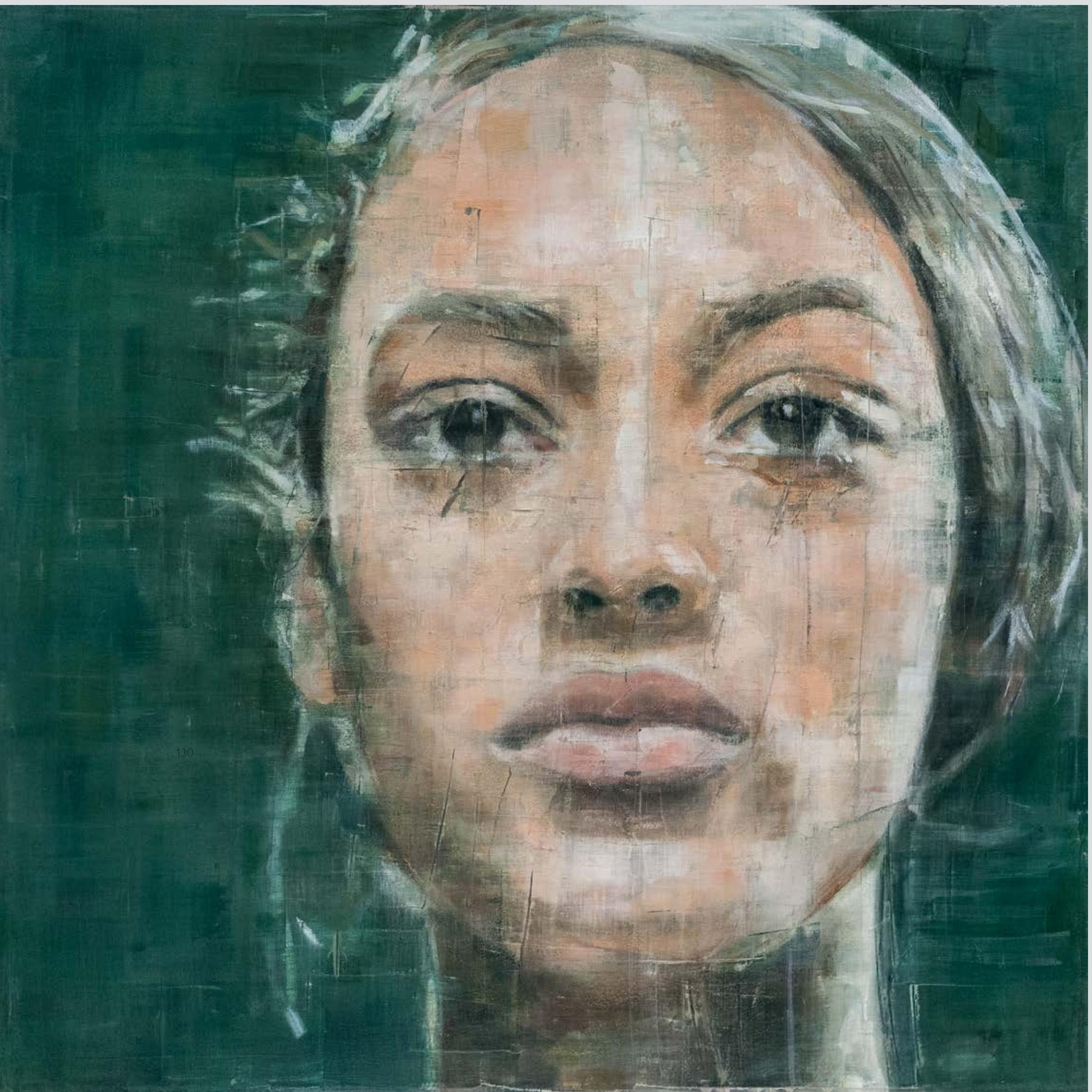
For his painting Harding Meyer finds inspiration on the Internet, in print media, or in his immediate surroundings. He often uses the latest media technologies to transfer the captured moment into painting. The models are generally transformed during the painting process, which distorts important details, deliberately robbing the subjects of their intrinsic personality. The resultant picture is completely new, going far beyond the accidentally found or selected snapshots. These are more than classic portraits. "It is a picture of mankind in the present, a description of the status quo," says Philipp Holstein of Meyer's multifaceted portrait painting.

A person's gaze says much about his or her emotional state. Happiness, joy, fear, rage, love, and other emotions are reflected in the eyes. Furthermore, approximately eighty percent of our perception is visual. The eyes not only help us to take in our surroundings but they also reflect our feelings and assist in interpersonal communication. We can read other people's moods from their eyes, which are often described as the "window to the soul." Even classical sculptors sought to lend their works life and depth by painting the eyes, or through the insertion of semi-precious colored stones. Harding Meyer has been painting portraits since the mid-1990s. "The subject's eyes are extremely important," he says, referring to the communicative aspect they represent.

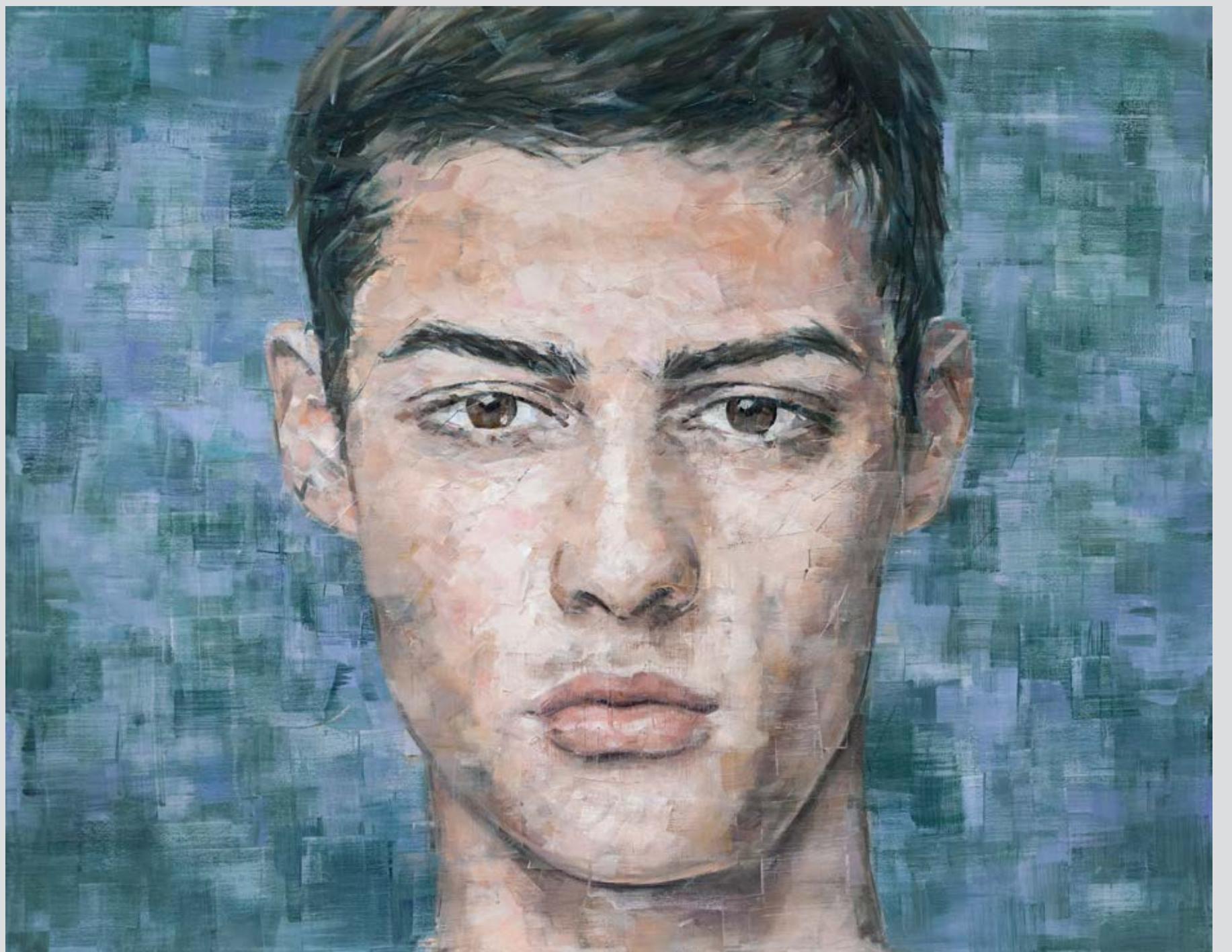
In an interview with Leonie Schilling, published in 2009 in the Chilean review *Arte al límite*, Meyer reflected on this process: "My first stimulus comes from the selection from the plethora of images surrounding us of the subject that I would like to concentrate on at length. It is more of a reaction to the high speed of media imagery. If I want to provoke a reaction from the observer, then it is the realization that this longer look is worthwhile." Meyer's paintings are constructed in up to ten layers that are gradually built up over a period of time. Through this protracted process of transferring the emotional state of a subject into a painting, the artist seems to want to slow down time and the situations from which the stills are plucked. Meyer sees time as a valuable commodity whose quality should be highlighted. For him, taking time means allowing himself a detailed investigation and reflecting the painterly components in concentrated form.

Considering that Meyer speaks of the communicative element of eye contact, it is not surprising that he likes to hang his pictures so that the eyes of his subjects are at the eye level of the observer. It is almost impossible to escape the melancholic, dreamy or focused look of the outsized faces, which transmit an urgent desire to make contact. The formal presentation is thus inevitably accompanied by a syntactic level hinted at by the title *At Eye Level*. Anyone who speaks with the artist is immediately struck by the great value he attaches to tolerance and civility, respect and openness to others: all positive virtues increasingly lost in the various aspects of our lives.

Many people unconsciously compare the eye level of others with their own and associate it with differences in authority, social status or self-esteem. This possibly provides explanations for the wearing of high heels, or for the use of speakers' podiums in parliament or church pulpits from which the "flock" can be preached down to. Meyer, by contrast, is interested in dialogue at eye level and the sort of dignified communication that precludes the disdainful downward glance and bears witness to high social competence.



Oil on canvas, 120 x 120 cm, 2010



133

Most of Meyer's portraits comply with a certain ideal: symmetrical facial structure, large expressive eyes, and full hair. Alongside his "beauties," there have always been paintings showing fractures and the ugly sides of life. In the series of "in-direct" paintings in 2004–2005, for example, he focused on war, destruction, and expulsion. These polarizing works make an emphatic social statement. The same applies to portraits of drug addicts, girls killed in war, and American criminals released from prison. Meyer painted this last set using pictures from police files designed to inform the public of the presence in their environments of perpetrators of crimes—above all, child abuse—who had been sentenced for them. This action has given rise to worldwide discussion, since it raises questions not only about data protection but also about human dignity in general.

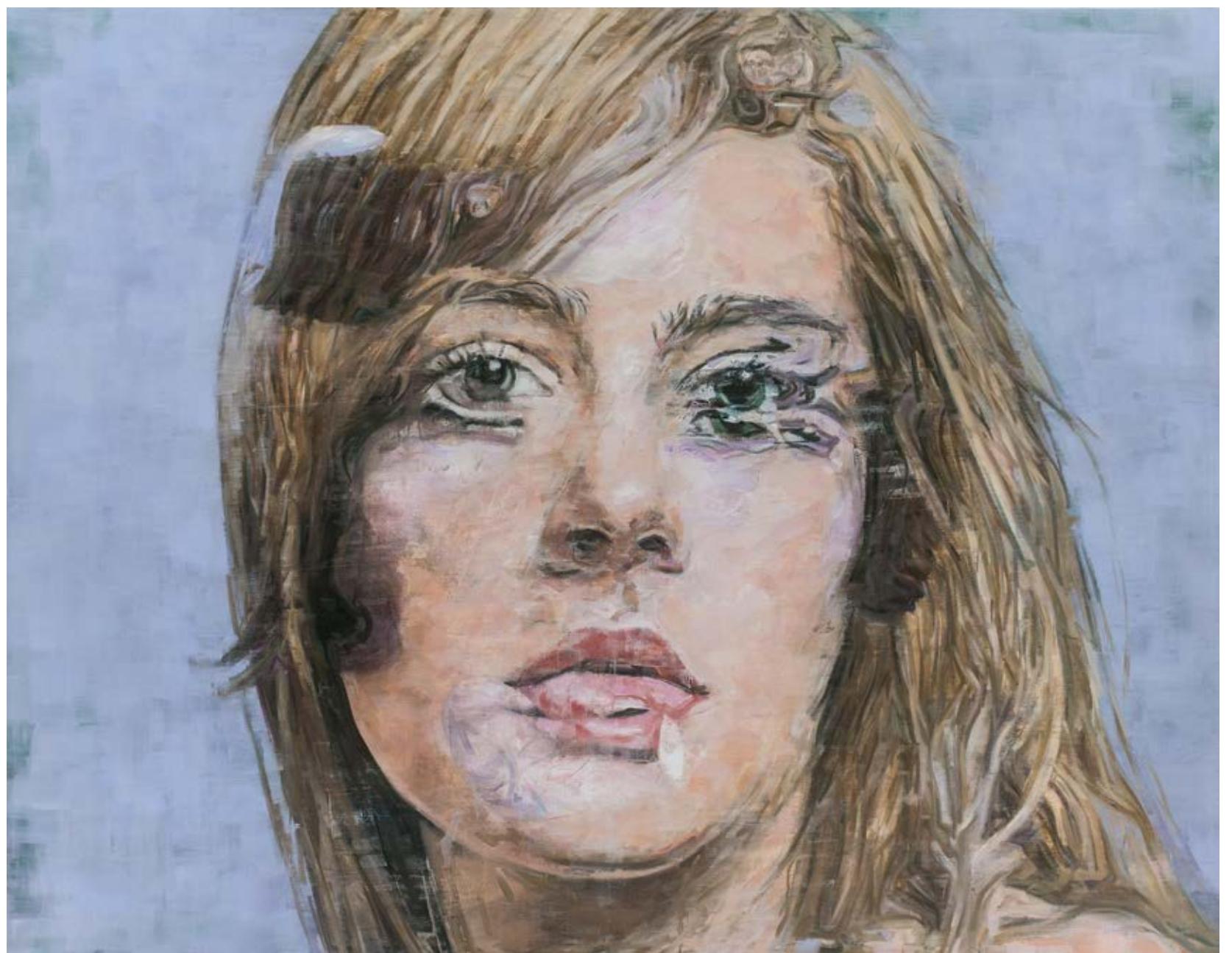
In recent years Meyer has also turned his attention to deformed faces. These unusual portraits are created initially with the aid of a special computer program. The distortions are formed digitally, and then overlaid like transparent sheets. Meyer sees this process itself as a painterly act and draws parallels to his own canvases, which are also built up layer by layer over a period of time.

Pictorial deformations have a long tradition in the history of art. Comparisons spring to mind with Cubism, whose protagonists called for the fragmentation of all visual contexts, including the distortion of human physiognomy. In Surrealism the deformation of reality was a mark of rebellion against what was seen at the time as a dishonest, inhuman, and warlike world.

Using similar principles of painterly deformation, Meyer shows injuries, creates amorphous distortions, and focuses in this transposed form on the possibility of giving pointed expression to the treachery of plastic surgery. Increasing numbers of people undergo medically unnecessary aesthetic surgery to comply with social norms, to find acceptance, and to achieve private or financial success. In Meyer's portraits the plumped-up lips and eternally youthful faces that have inspired entire television series become mask-like. He sees the "battered faces," as he ironically describes these portraits, as a deviation from the norm from which he attempts to extract "something other than beauty."

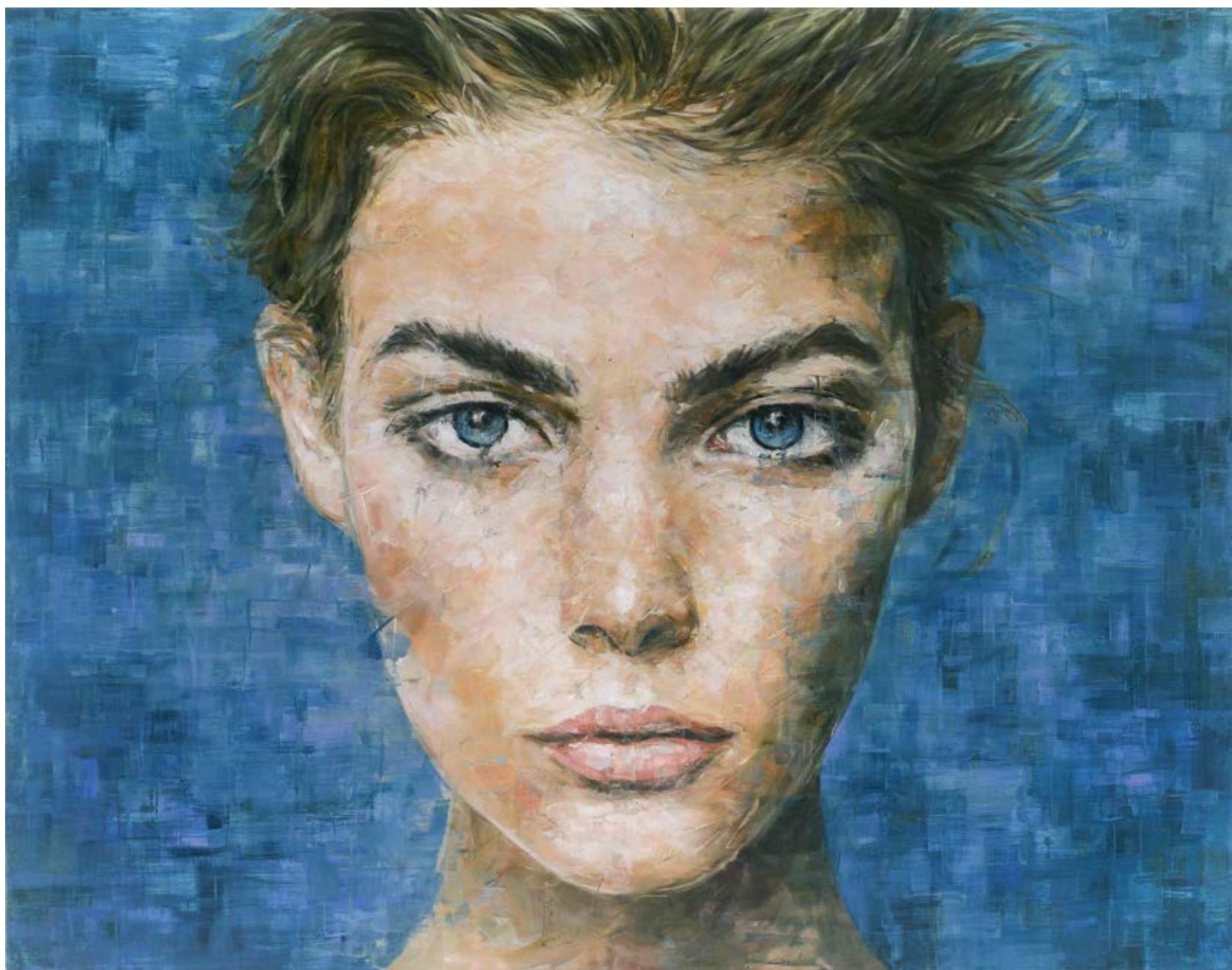
Meyer's multifaceted portraits are difficult to reduce to a common denominator. In all cases he seeks to address not the external but the internal reality and to capture it in pictures. His outsized portraits signal empathy, deceleration, temporality, and transience. They reflect an empathic understanding and address existential situations in which dialogue at eye level is unavoidable.

*First published as catalogue text for the exhibition AUF AUGENHÖHE (Vienna: Galerie Frey, 2011).*



134

*Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2010*

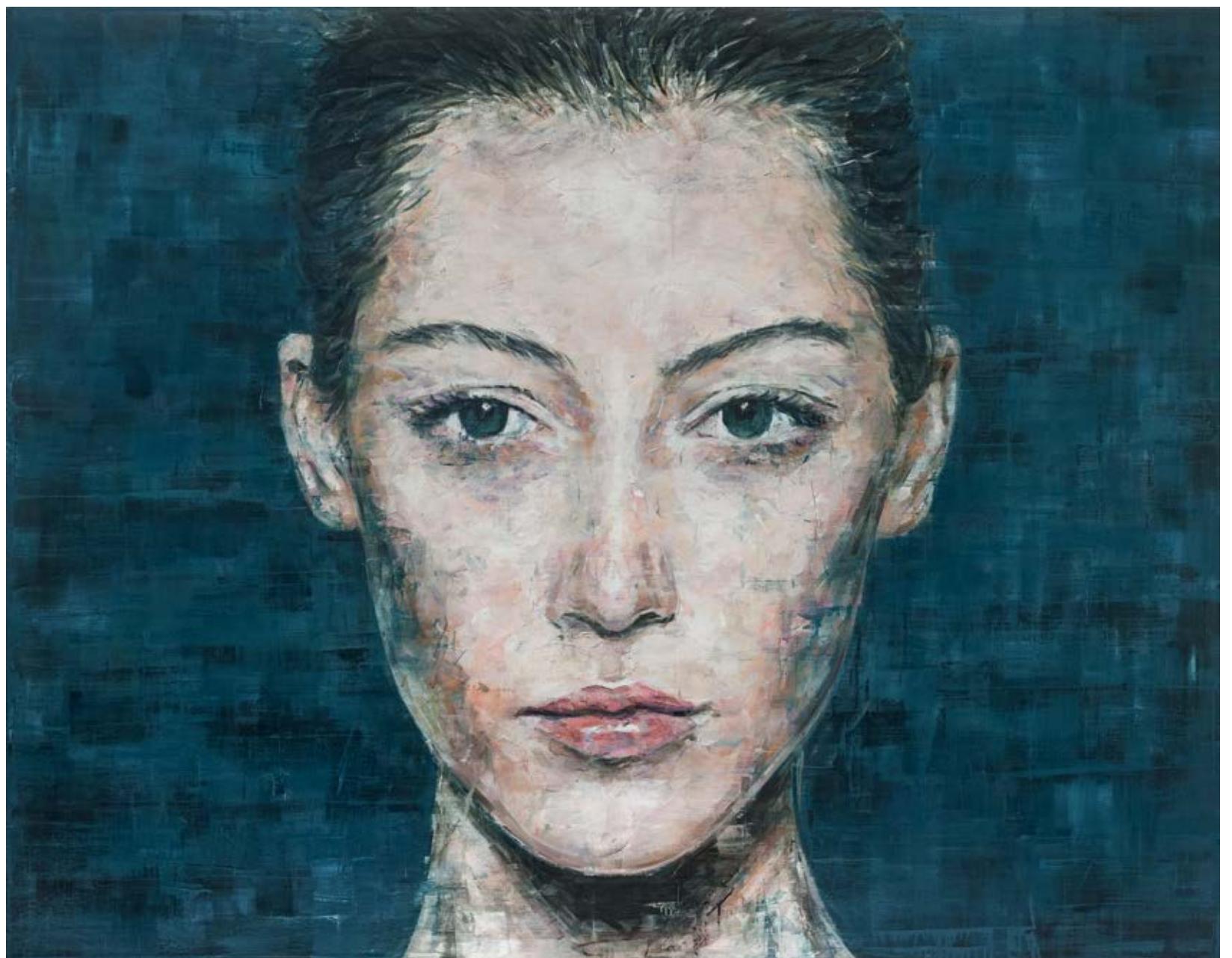


135

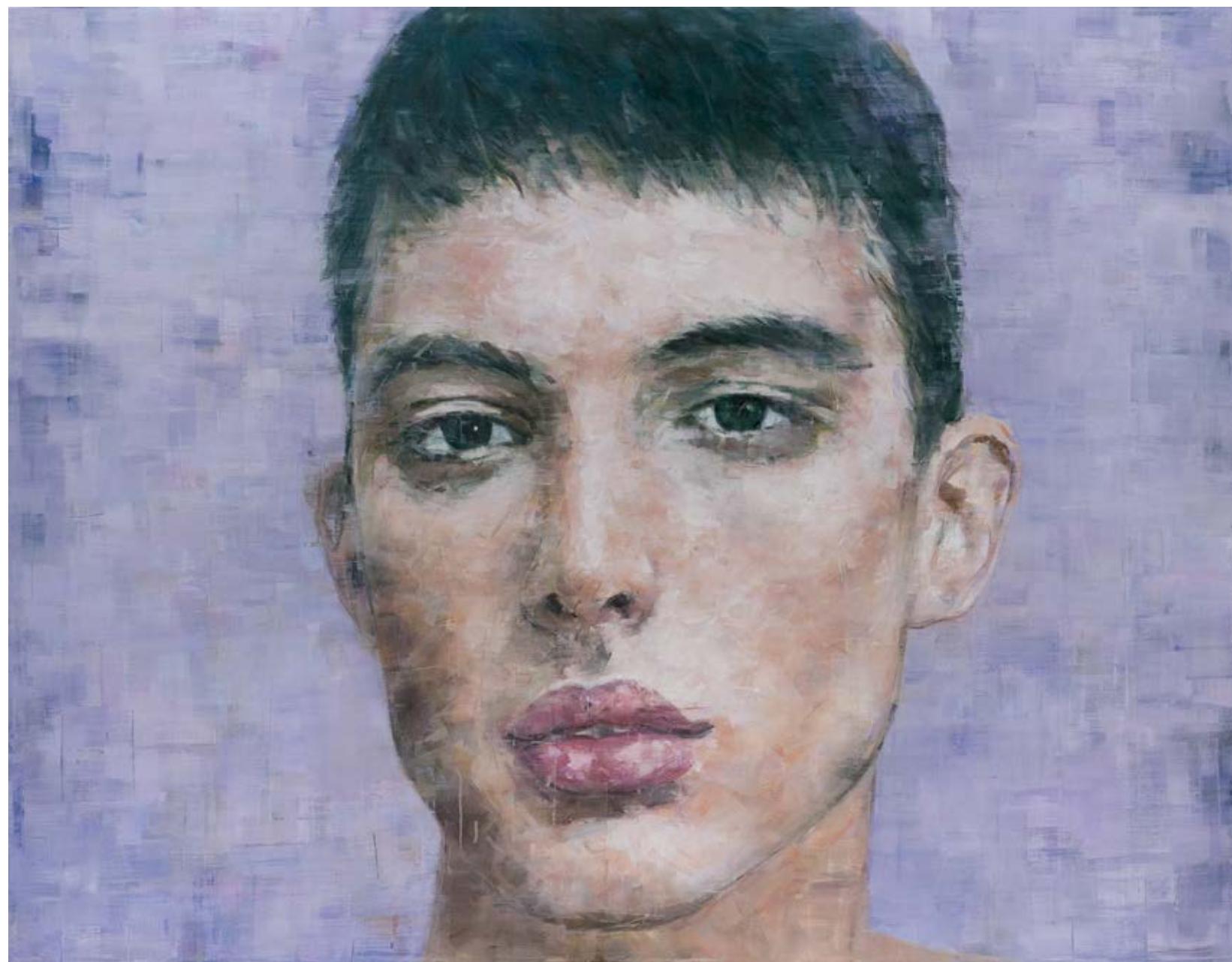
*Oil on canvas, 195 x 250 cm, 2011*



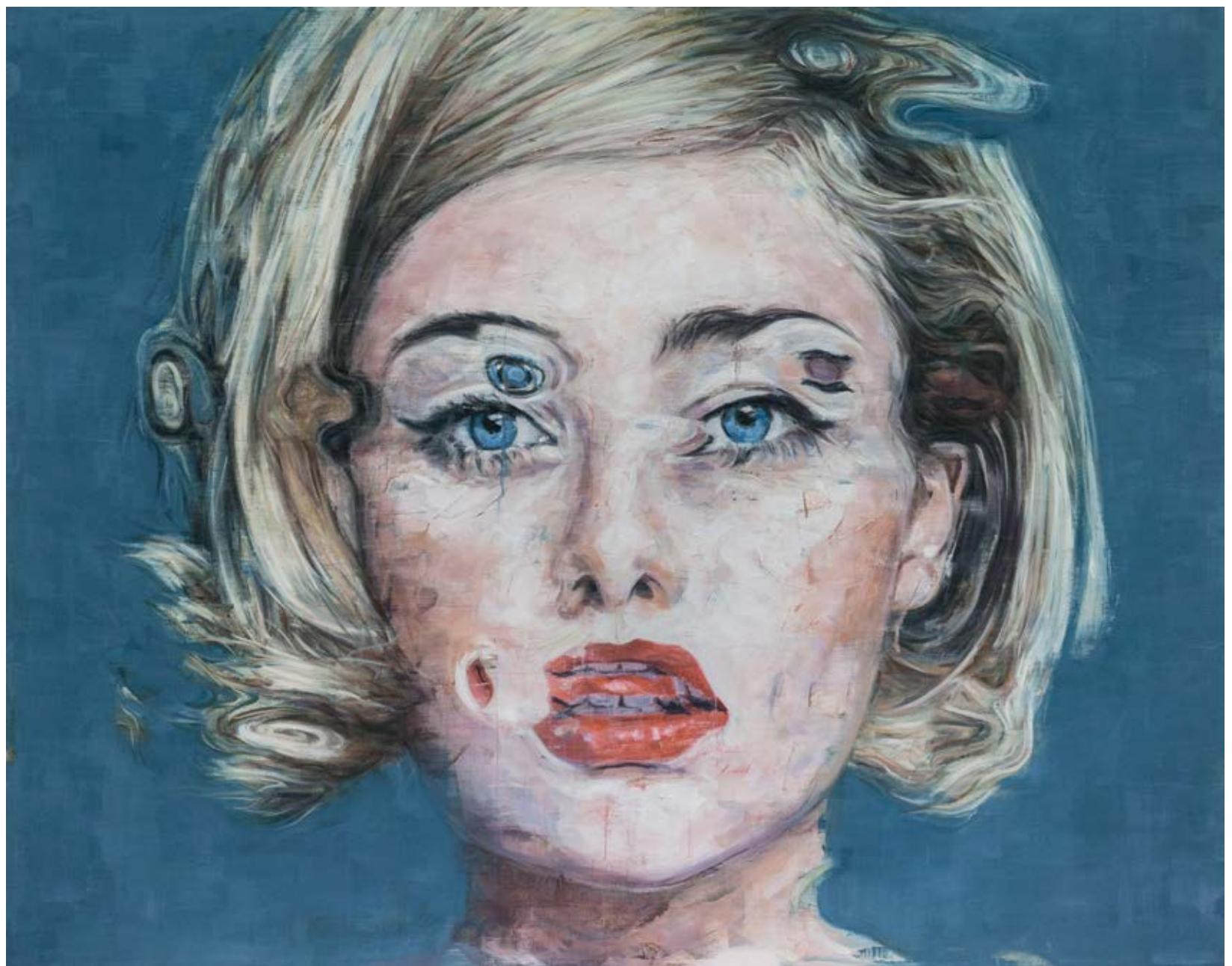
Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2010



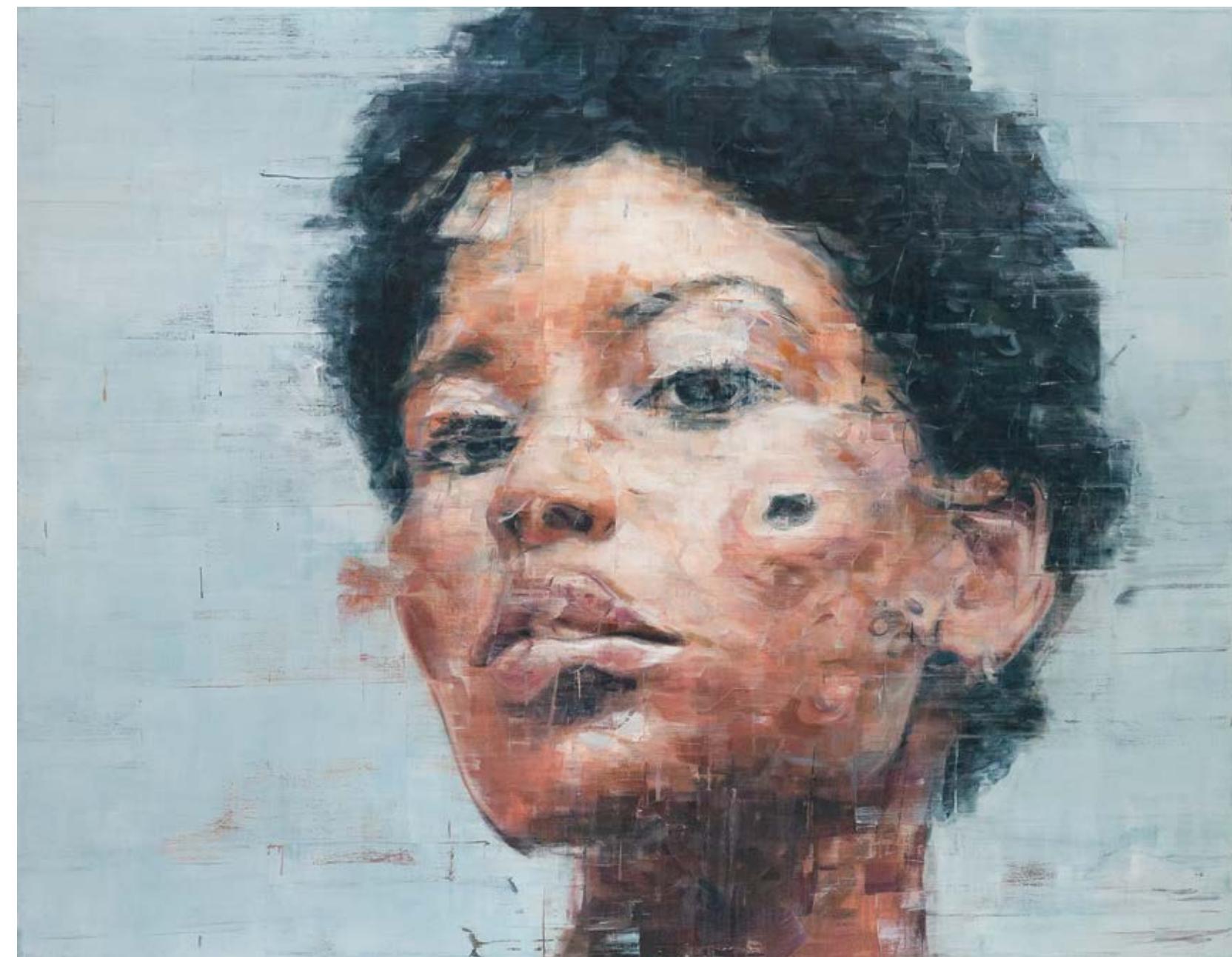
138



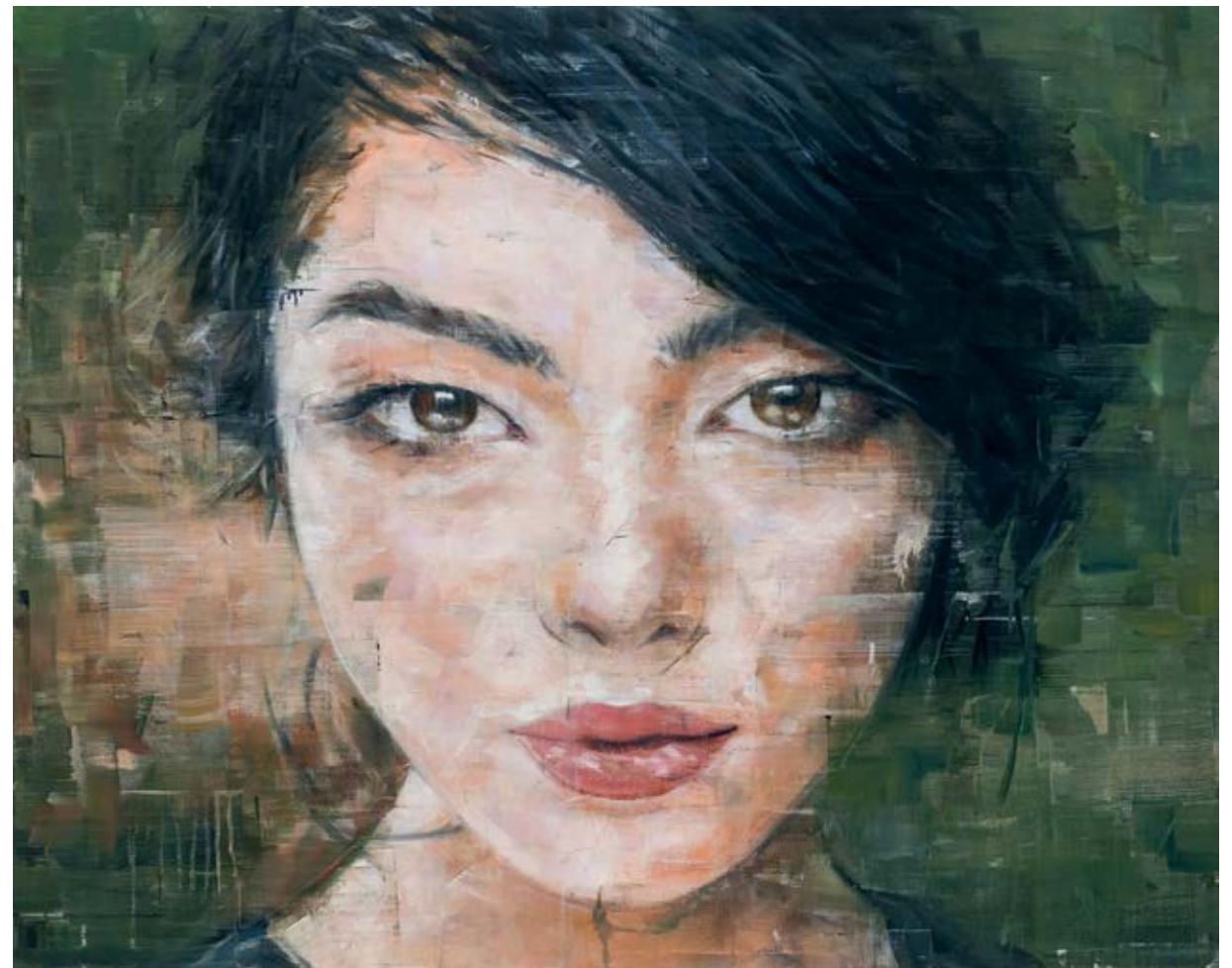
139



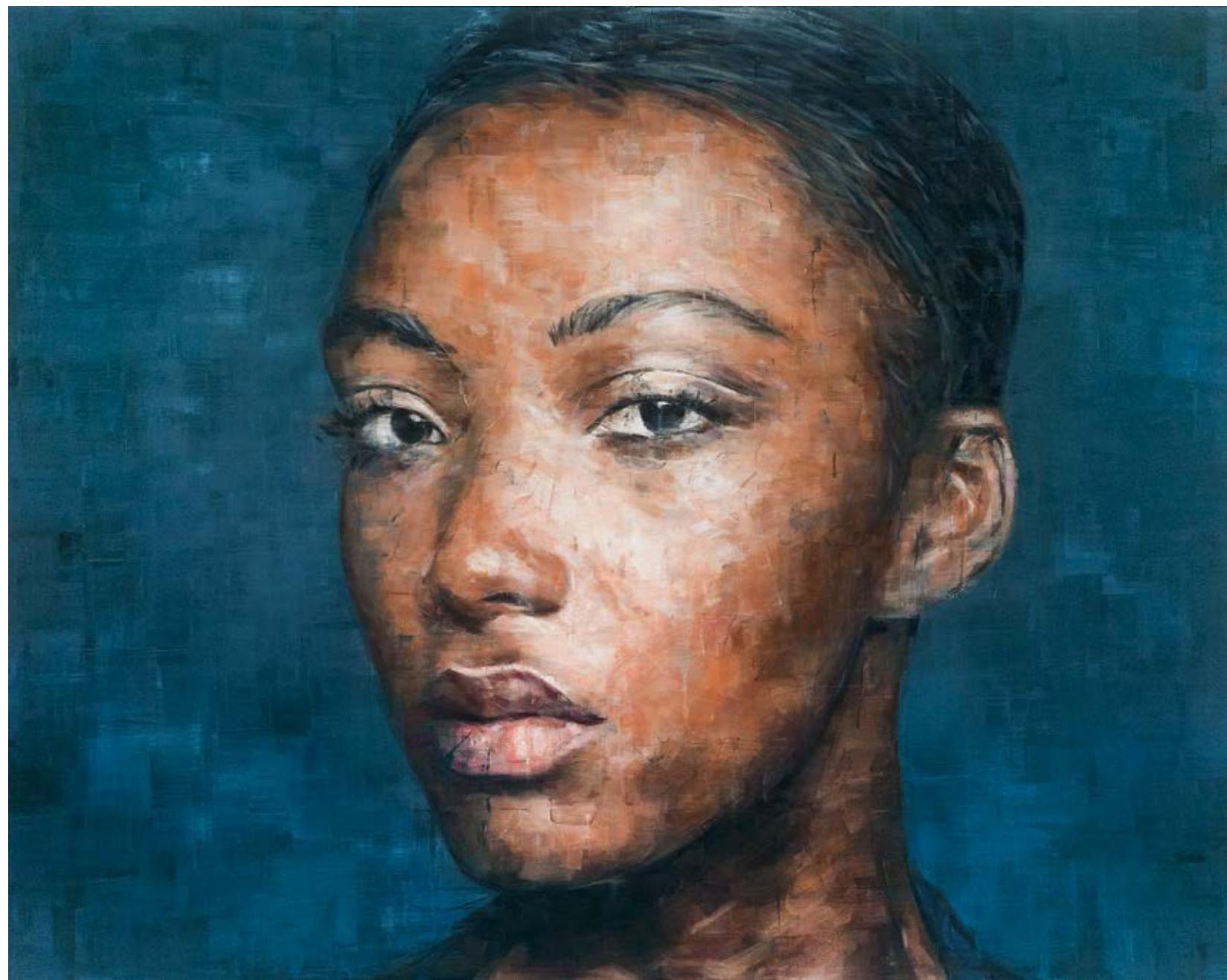
140



141



*Oil on canvas, 120 x 150 cm, 2012*



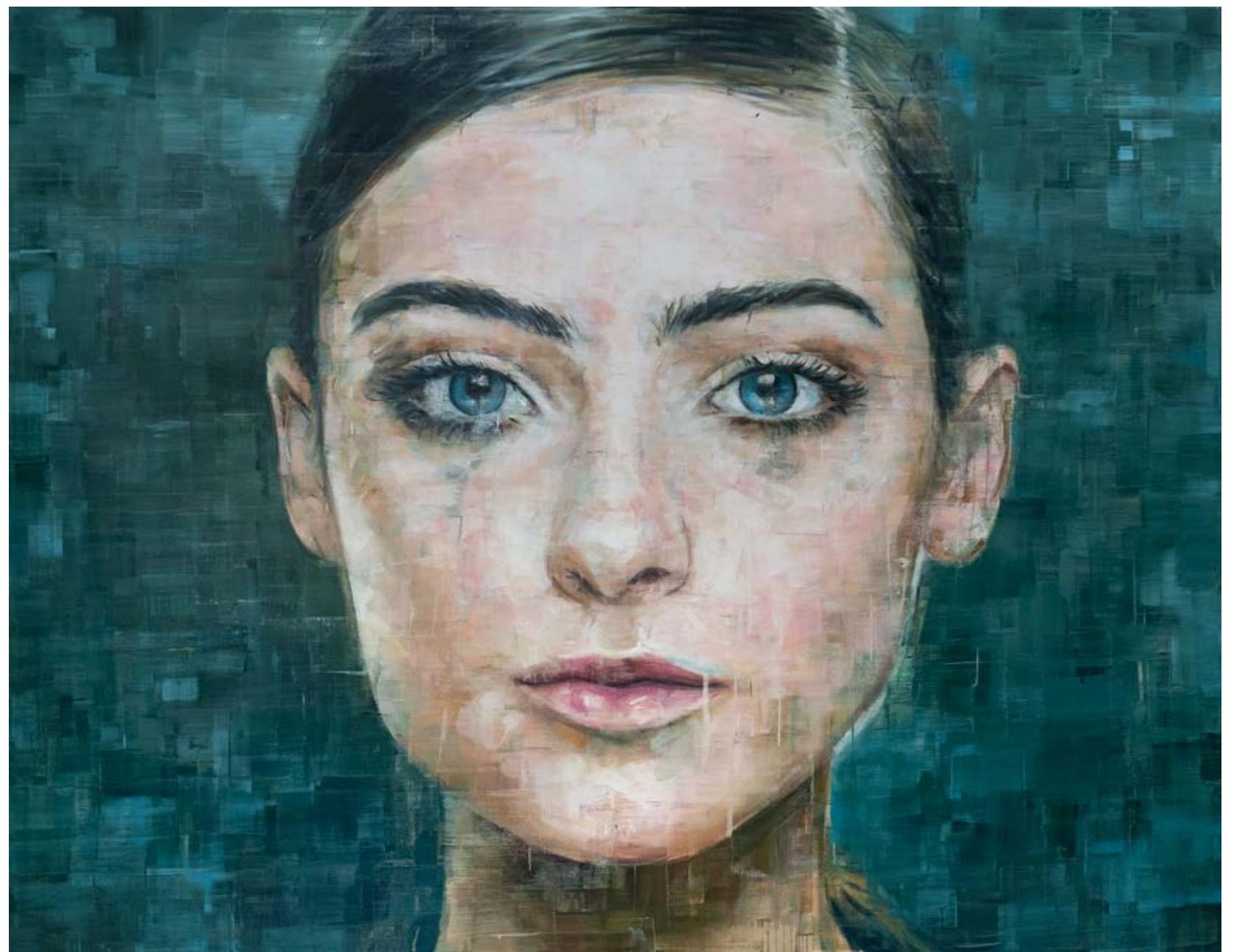
*143*

*Oil on canvas, 195 x 250 cm, 2011*

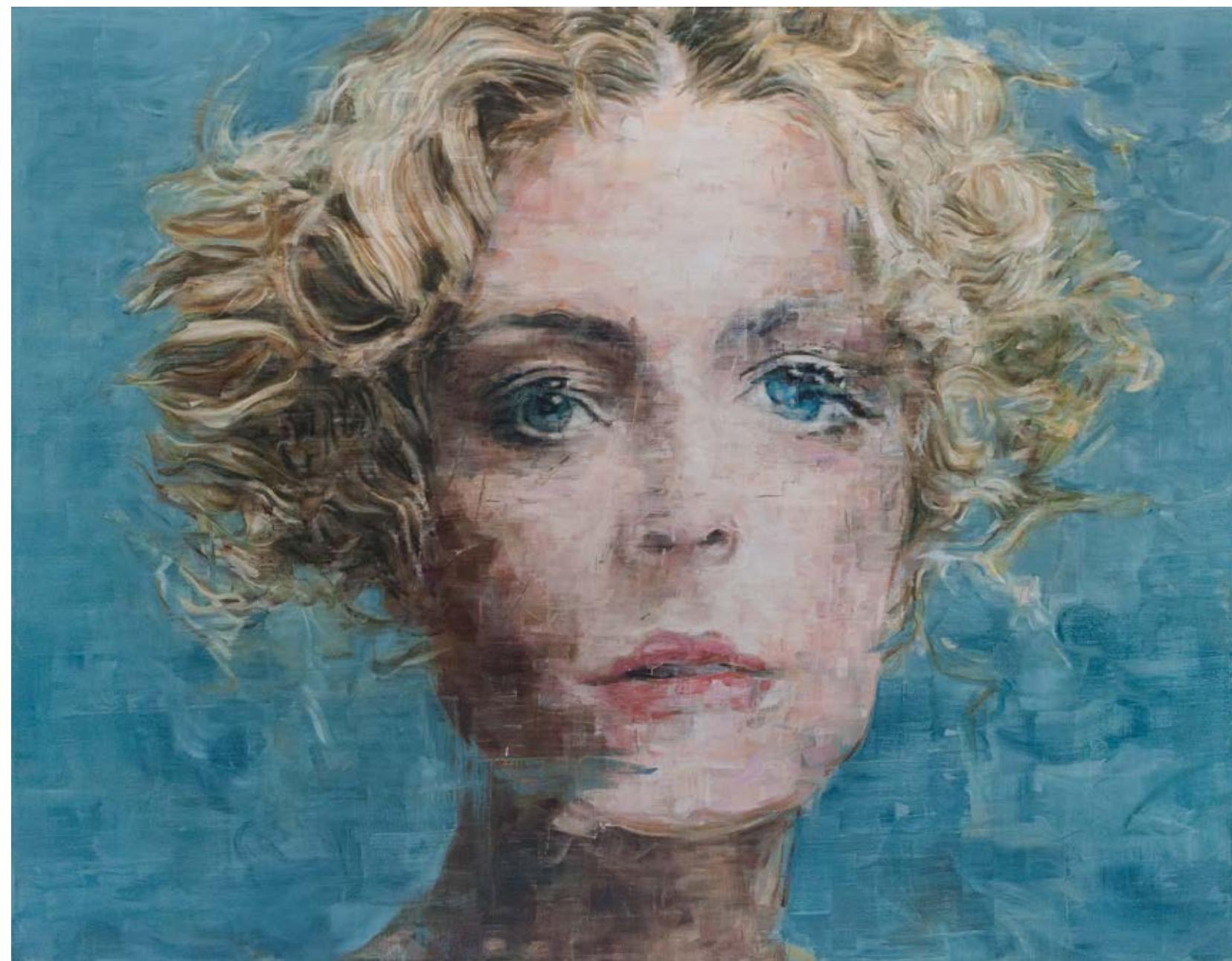
*142*



*Oil on canvas, 195 x 250 cm, 2011*



146



147

PHILIPP HOLSTEIN

## Das Gesicht der Gegenwart: Porträts von Harding Meyer



Harding Meyer malt Gesichter, ausschließlich Gesichter, aber was man wahrnimmt, sind zunächst nur Augen. Sie bilden das Zentrum der Arbeiten, ihren Kern. Sie ziehen den Blick des Betrachters an, zwingen ihn geradezu hinein ins Bild. Der Hals der Porträtierten ist abgeschnitten, ihr Schopf nur im Ansatz zu sehen. Die Abgebildeten sind auf unheimliche Weise präsent: Meyer hängt seine großformatigen Werke stets so, dass das jeweilige Augenpaar in einem Gemälde sich in Sichthöhe des davor Stehenden befindet. Man kann den Blicken kaum ausweichen, die Kommunikation nicht abbrechen. Das macht die Wirkung dieser Kunst so stark.

Seit mehr als 15 Jahren malt Meyer Gesichter. Die Arbeit an der Leinwand ist dabei nur ein Teil des Schaffensprozesses. Zunächst sucht der Künstler nach Vorlagen, er durchforstet Zeitschriften, das Fernsehprogramm und vor allem das Internet. Das Bauchgefühl entscheidet, sagt er, es gehe bei der Auswahl der Motive nicht um Sympathie oder die Schönheit eines Gesichts. Er sei auch nicht an Zusammenhängen interessiert, deshalb befreie er jedes Foto aus seiner sinnstiftenden Umgebung. Seine Gemälde bleiben stets unbetitelt, Prominente sind nicht mehr identifizierbar, ebenso wenig das kurdische Mädchen, das bei einem Gefecht ermordet wurde.

Meyer fotografiert vom Monitor ab und druckt aus dem World Wide Web auf Papier im Format DIN A4. Er projiziert die Vorlage auf die Leinwand, skizziert sein Motiv im gewählten Format und legt in diesem ersten Schritt die Augen bereits auf die Linie, die ihm behagt – zumeist knapp über der Bildhälfte. Diese lockere, noch unpräzise Skizze malt Meyer allmählich aus, er bringt Öl Schicht um Schicht auf die Leinwand, lässt die Farbe trocknen, trägt abermals Farbe auf. Mindestens sechs Schichten haben Meyers Bilder, das gibt ihnen Dichte, Tiefe. Drei bis sechs Monate arbeitet er an einem Werk, und mehrmals reißt er zwischen den einzelnen Arbeitsschritten mit der Rakel die noch feuchte obere Farbschicht vom Bild. Meyer tut seinem Material und dem gemalten Antlitz Gewalt an, er ringt um die letztgültige Fassung, er kämpft. Man sieht die Versehrungen, wenn man ans Bild herantritt: Horizontal und vertikal ist die Oberfläche aufgeraut, das sind Kratzspuren, Verletzungen.

Selbst schöne Menschen sind bei Meyer nie nur attraktiv, der Blick des Betrachters gleitet nicht über die Oberfläche eines Gesichts – im Gegenteil. Diese Bilder haben „grip“, man bleibt an ihnen hängen, verfängt sich im Schleier, der auf den Ansichten zu liegen scheint. Man möchte mit den Personen nicht flirten, lieber würde man sie fragen: Was hast du? Über die Augen gelange man in das Innere eines Menschen, heißt es, auf diesen Reflex im Betrachter setzt auch Meyer. So stößt man zum philosophischen Kern vor, es geht hier um das Bild des Menschen in der Gegenwart, um eine Zustandsbeschreibung des Humanen.

Wer Meyers Bilder länger betrachtet, wird spüren, dass etwas Unheimliches von ihnen ausgeht. Das ist keine dekorative Kunst. Meyer ist ein Fischer, er zieht seine Vorlagen mit dem Kätscher aus dem digitalen Datenstrom. Diese Gesichter haben indes nichts Ursprüngliches, sie sind nicht natürlich, denn sie wurden bereits in Studios und Schneideräumen bearbeitet oder per Photoshop in Form gebracht. Indem Meyer auf die Leinwand bringt, was er zuvor der Bilderflut entrissen hat, manipuliert er die Vorlage seinerseits, er verfremdet sie weiter. Und er thematisiert den Akt des Malens durch

unnatürlichen Kolorit, Verwischungen, Unschärfen und Spachtelpuren ausdrücklich; die Rückführung vom neuen ins alte Medium. Er versucht gleichzeitig, des betreffenden Gesichts habhaft zu werden, es der Vergänglichkeit zu entreißen, vor dem Schicksal des Verschwimmens im weißen Rauschen zu bewahren. Meyer birgt, er hebt auf.

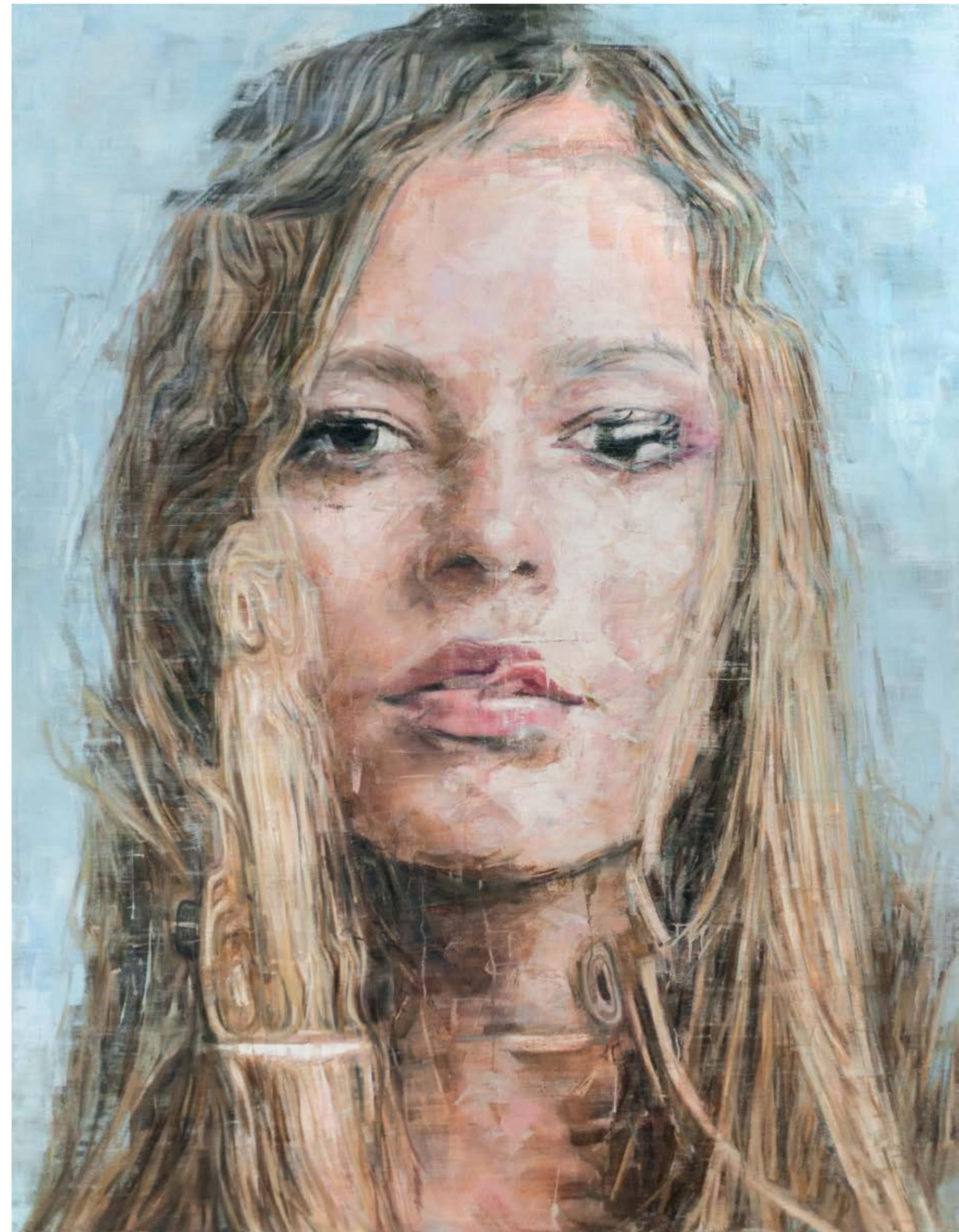
Die Unruhe, die den Betrachter befällt, ergibt sich aus dem Bruch mit der Gewohnheit, den Meyer wagt. Alle unsere Strategien, uns der porträtierten Person zu nähern, lässt er scheitern. Wir können uns mit ihr nicht identifizieren, wir röhren nicht an ihre Individualität, wir wissen nicht, ob sie sich nach etwas sehnt, ob sie hofft oder sich fürchtet, ob sie erschrickt oder begehrte. Alles Erkennen ist Wiedererkennen, sagt Platon, also suchen wir verzweifelt unsere Erinnerung nach diesen Antlitzten ab. Allein sie beginnen zu flackern, wenn man sich ihnen nähert, sie sind nicht zu fassen. Diese Bilder zeigen gefrorene Momente von anderswo, sie haben ihre eigene Wirklichkeit. Wir ahnen indes, dass sie über die unsrige einigen Aufschluss geben könnte. Denn das steht außer Zweifel: Meyers Gesichter gehören Zeitgenossen. Zusammengenommen ergeben sie ein Album mit Ansichten der Gegenwart, ein Facebook in Öl.

2007 begann Meyer damit, deformierte Gesichter zu zeigen. Er fotografierte Modelle aus dem nächsten Umfeld, die Ehefrau und die Tochter etwa, und brachte deren Züge mit Tesaufkleber in Unordnung; als er sich selbst Modell stand, setzte er falsche Zähne ein. Was man sah, waren Fratzen. In den neuesten Arbeiten geht Meyer noch weiter: Er verfremdet Vorlagen aus dem Internet am PC. Er greift mit der Maus in die Struktur der Gesichter ein, er zerstört sie – ohne es auf Unkenntlichkeit anzulegen. In der Wange einer Frau ist nun ein Loch, die Nasenspitze einer anderen Person ist nicht mehr da, wo sie hingehört, eine Lippe ist gesprungen. Wenn er die Verstümmelten dann mit kräftigen Farben auf die Leinwand gebracht hat, erschrickt man angesichts der Härte. Das Grelle und Bunte wird gestört durch Verzerrungen: Da hat etwas zugeschlagen, denkt man, keine Faust indes. Das sind Verletzungen, die man im Kampf mit einer abstrakten Macht davonträgt, Gegenwehr unmöglich. Schlachtenmalerei für die digitale Welt.

Diese neuen Arbeiten sind von höchster Intensität. Sie lassen uns rätseln über die Verhältnisse der Abgebildeten. Die Personen wirken wie Geister. Der Mensch bei Meyer ist unbehaust, heimatlos, so scheint es. Andererseits erhöht Meyer durch seine Zurichtungen paradoxe Weise die Nähe zum Menschlichen. Den Gesichtern wurde das Designerte genommen, das die Vorlagen kennzeichnete. Sie haben den Zustand des Normierten überwunden, Meyer gibt ihnen Individualität. Er reißt das Bild aus dem täglichen Datenstrom heraus und zerstört das Gestaltete des Gesichts. Dadurch schafft er einen neuen Erkenntniszustand. Er hat etwas überwunden, das als Überwundenes präsent bleibt. Man darf nicht vergessen: Die Gesichter, die Meyer malt, sind irgendwann wirklich da gewesen. Der Zustand, in dem sie zu ihm gelangten, ist jedoch höchstens als leblos zu bezeichnen, sie waren lediglich vage Abdrücke, kalte Daten, Entfremdungen. Meyer glaubt an die Wirklichkeit des Dargestellten, er röhrt durch seine zunächst technischen, dann mechanischen Bearbeitungen an die Realität, er bricht die Oberfläche auf. Er weiß: Darunter schlummert das Lebendige.

Zuerst veröffentlicht als Katalogtext für die Ausstellung  
Harding Meyer (Düsseldorf: Galerie Voss, 2011).

Oil on canvas, 220 x 170 cm, 2011





Galerie Ross & Ross (Stuttgart), 2011

## *The Face of the Present: Portraits by Harding Meyer*

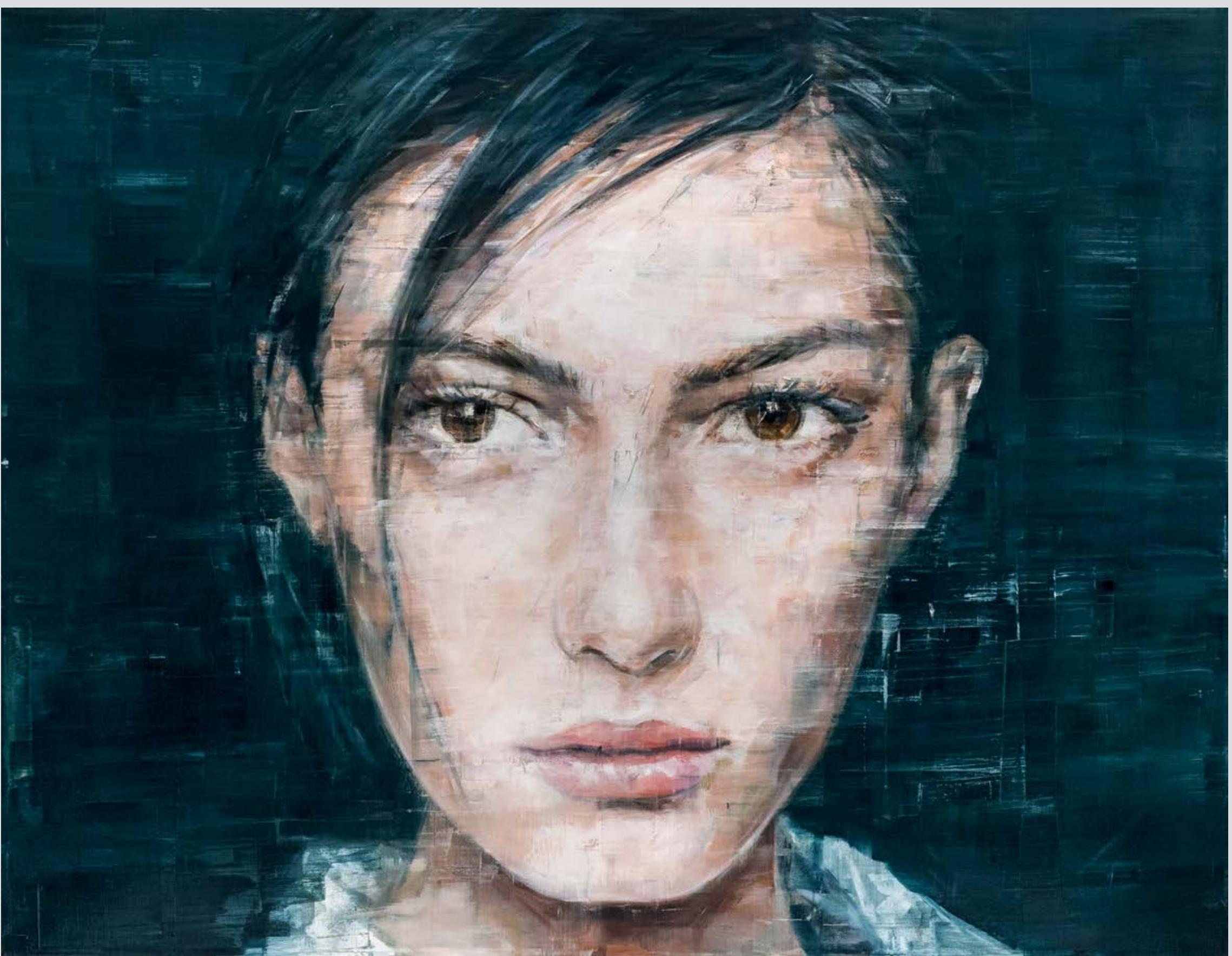
Harding Meyer paints faces, only faces, but the first thing one notices is their eyes. They are at the center of the artist's work; they are its core element. They catch the viewer's eye, literally thrusting him into the picture. The neck of the person portrayed is cut off, and the hairline is barely visible. Yet the persons Meyer portrays are present in an eerie way: he always hangs his large-format works so that the pair of eyes in the painting is at eye level. The viewer hardly can avoid those eyes, and is unable to interrupt communications. This makes Meyer's art extremely powerful.

Meyer has been painting faces for more than fifteen years. Working on canvas is only part of the artist's creative process. At first, he looks for models by browsing magazines, TV programs and the web, in particular. It is gut feeling that determines his choice of motifs, he says; it is not a question of sympathy or of the beauty of a particular face. Nor is he interested in the background story, and so he removes each photo from its original context. All his paintings are untitled, and celebrities can no longer be identified—nor can the Kurdish girl who died in combat.

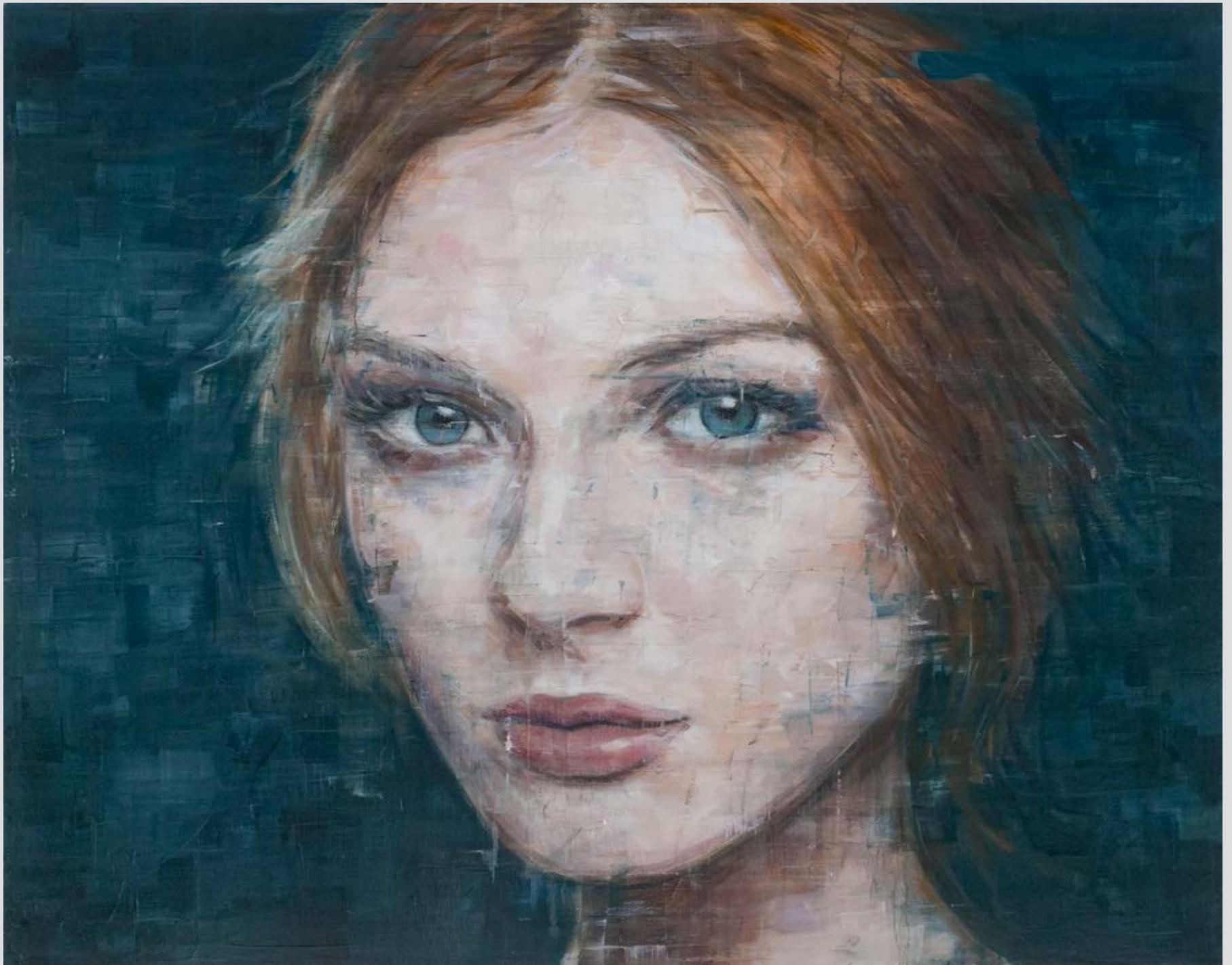
Meyer takes a picture of the computer screen and directly prints it from the Internet onto paper in standard DIN-A4 format. He projects the picture onto the canvas, sketches his motif in the chosen format, and in this very first stage places the eyes at the level he likes—in most cases slightly above the lower half of the picture. Then he begins to gradually color this loose, rather imprecise sketch, applying one coat of paint after the other onto the canvas, allowing the paint to dry and then adding another layer. Meyer's artworks have at least six layers of paint—a process that gives them density and depth. It may take him three to six months to complete a single work, and between the different steps, he scrapes off much of the wet topmost coat with a spatula. He lays violent hands on his material and on the painted face; he struggles with the final version, he fights. One can see the injuries if one moves closer to the painting: the surface is roughened both horizontally and vertically, these are akin to claw marks and wounds.

In Meyer's works, even beautiful people are never simply attractive, and the viewer's gaze does not simply glide over the surface of the face—on the contrary, these paintings grab a viewer, one is caught, entangled in the veil that seems to cover them. You don't want to flirt with these people; you rather want to ask them, "What is the matter with you?" It is said that through a person's eyes you can look into his or her inner self, and Meyer counts on this reflex. One can thus penetrate to the philosophical core; it is all about the image of the human being in the present time, a description of the human condition.

Whoever regards Meyer's paintings for a longer time will sense something eerie emanating from them. This is no decorative art. Meyer is a fisherman who scoops his models from the stream of digital data. These faces, however, have nothing original about them. They are not natural because they have already been edited in studios and cutting rooms, or reworked with the aid of Photoshop. By showing on canvas what he has wrested from a stream of images, Meyer himself further manipulates the original and distorts it. And he emphasizes the act of painting through unnatural colors, through blurring, through using soft-focus and scraper marks—thus turning the new medium back into the old one. At the same time, he tries to get hold of the face, to wrest it away from transience, to save it from the fate of disappearing away into white noise. Meyer rescues; he preserves.



*Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2012*



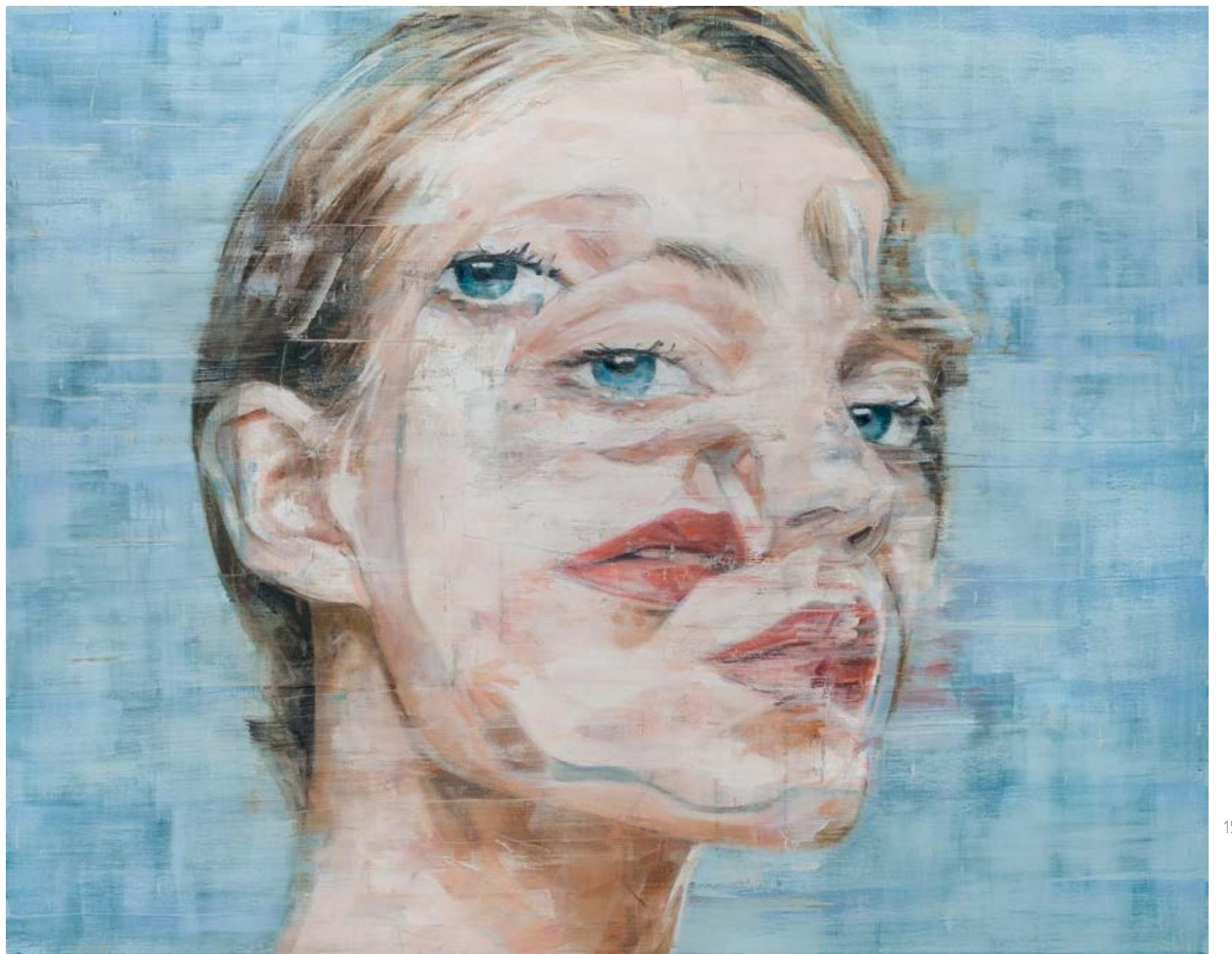
157

The unease that besets the viewer is due to the fact that Meyer dares to break with the conventional. Our usual strategies of approaching the depicted subjects are bound to fail. We cannot identify with them, we cannot make contact with their individuality, and we do not know whether they are yearning for something, whether they are hopeful or afraid, whether they are frightened or craving for something. Knowledge is recognition, as Plato says, and hence we desperately search through our memories for those countenances. They only begin to flicker when we move towards them, yet they remain elusive. These pictures show frozen moments from elsewhere; they have their own reality. Nevertheless, we sense that they can shed some light on our own reality. Because one thing is certain: Meyer's faces belong to our contemporaries. Taken together, they constitute an album with pictures of the present: a Facebook in oil.

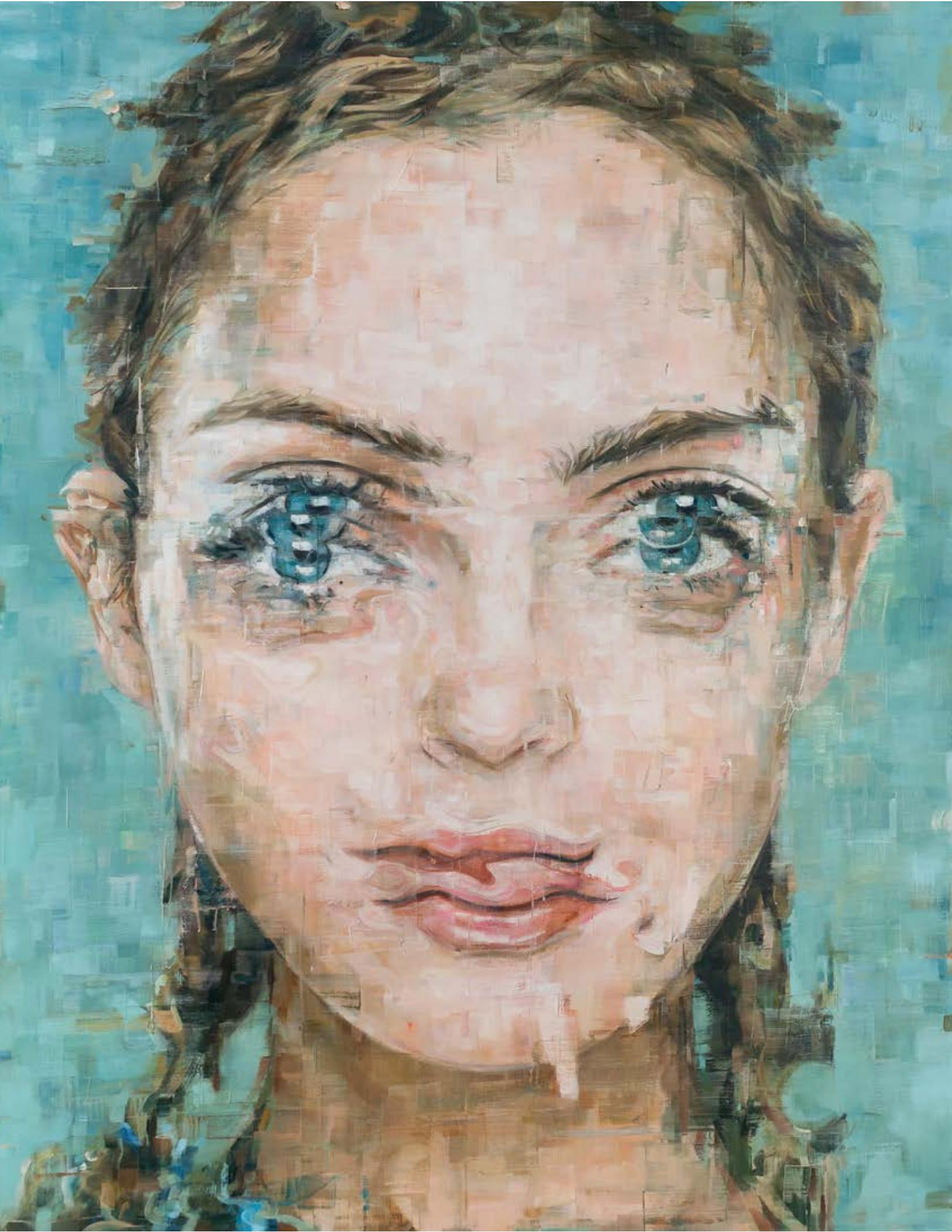
In 2007 Meyer began to show deformed faces. He took pictures of people in his immediate environment—his wife and daughter, for example—and then distorted their faces with the aid of adhesive tape; when he himself posed, he put in false teeth. What one saw were grimaces. In his latest works, Meyer goes even further: he defaces originals from the web. With the mouse, he interferes with the structure of the faces; he destroys them, but without trying to distort them beyond recognition. There is now a hole in the cheek of a woman, the tip of the nose of another person is no longer in the place where it belongs, and a lip is split. When he then paints these mutilated faces with vivid colors on canvas, their harshness is frightening. The brightness and colorfulness of his paintings is disrupted by distortions: something must have struck them, but it was not a fist. Such injuries occur when struggling with an abstract power, where resistance is impossible. Battlefield paintings for a digital world.

These recent works are of utmost intensity. They make us puzzle over the conditions of the depicted individuals. These persons look like ghosts. Meyer's human beings are transient, seem homeless. On the other hand, through his manipulations Meyer brings us closer to the essence of human nature. The stylized elements of the originals were removed from the faces. They have overcome the status of standardization, for Meyer gives them individuality. He wrests the picture from the daily data stream and destroys what is contrived about these faces. Thus he creates a new state of awareness. He has overcome or seemingly obliterated something that nonetheless remains present, even in its vanquished state. We should not forget that the faces Meyer paints once really existed. The state in which they reached him, however, can at best be called lifeless; they were no more than vague imprints, cold data, estrangements. Meyer believes in the reality of the depicted person; with his technical and then mechanical manipulations he touches reality, breaks open the surface. He knows that life slumbers below the surface. Thus the portraits seem to be quite real, despite their emphatic artificiality.

*First published as catalogue text for the exhibition Harding Meyer (Düsseldorf: Galerie Voss, 2011).*



158



159



Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2012

SABINE SCHÜTZ

## Harding Meyer: Humanise



humanise, Kunstverein  
Emsdetten, 2011

Viele, die heute hier zur Vernissage im Emsdettener Kunstverein gekommen sind, kennen die Arbeiten von Harding Meyer wahrscheinlich schon sehr gut; andere haben vermutlich noch wenig von ihm und seiner Kunst gehört oder gesehen. Gerade diese Besucher werden sich vielleicht wundern über das, womit die Ausstellung *Humanise* sie im wahrsten Sinne des Wortes konfrontiert: Gesichter, nichts als menschliche Gesichter, vorwiegend von jungen, attraktiven Frauen, aber auch einigen Männern. Ausnahmslos ernst und unbewegt, mehr oder weniger frontal, blicken sie uns aus dem Bild heraus an. Es sind intensive Blicke aus großen, ausdrucksvoollen Augen; aber nur vage lassen sich darin Stimmungen oder gar Emotionen ablesen. Monumentale Formate, die das menschliche Maß um ein Vielfaches überschreiten, erzwingen eine angemessene Distanz des Betrachters, um ihre Physiognomie als Ganzes wahrzunehmen; je näher wir treten, desto malerisch abstrakter erscheint der anvisierte Ausschnitt des jeweiligen Porträts.

Ist aber der Begriff des Porträts überhaupt angebracht? Und kann das Porträt im klassischen Sinn für heutige Künstler überhaupt noch – beziehungsweise wieder – von Interesse sein? Vor nunmehr fast 180 Jahren machte die Fotografie die Porträtmalerei beinahe schlagartig zur brotlosen Kunst, indem sie ihre Funktionen weitgehend übernahm. Gerade im Bereich des Porträts war der Siegeszug der Fotografie geradezu radikal. Gewiss, das gemalte Porträt lebte fort, wurde aber immer seltener, wie der Kulturhistoriker Jacob Burckhardt schon Ende des 19. Jahrhunderts bedauerte. Auch im 20. Jahrhundert ist die Gattung nicht gänzlich ausgestorben. Wir finden Bildnisse bei den Expressionisten ebenso wie bei den kritischen Realisten der Neuen Sachlichkeit, nicht zu vergessen Pablo Picasso. Und auch die Kunst nach 1945 hat – durch Maler wie Francis Bacon oder Gerhard Richter – meisterhafte Bildnisse hervorgebracht. Wichtige Beiträge zum Thema Porträt und Medien leisteten Andy Warhol mit seinen seriellen Siebdrucken und die Fotorealisten, zum Beispiel Chuck Close oder Franz Gertsch. In der zeitgenössischen Malerei aber spielt die Porträtmalerei eine untergeordnete Rolle, das menschliche Antlitz ist nur noch ein Motiv unter vielen. Und zumeist geht es weniger um die traditionelle Gestaltung des Menschenbildes zwischen Ideal und Ähnlichkeit, als vielmehr um eine irgendwie ironisch-kritische Auseinandersetzung mit der Gattung schlechthin.

Nicht so für Harding Meyer, der sich diesem Sujet seit vielen Jahren fast ausschließlich widmet, konsequent und ernsthaft. Aber natürlich ist auch Meyer kein Porträtmaler im herkömmlichen Sinne. Auch bei ihm geht es um die Revision der klassischen Bildniskunst. Viele seiner Gemälde erinnern an Bildnisse der Renaissance, jener Epoche, in welcher das Porträt zur bedeutendsten malerischen Gattung neben dem Historienbild aufstieg. Sandro Botticelli, Andrea Mantegna oder Leonardo da Vinci begründeten mit ihren Darstellungen junger Frauen einen Idealotypus, der sich zwar stets dem Geschmack der Zeiten anpasste, im Prinzip aber unverändert blieb. Und nicht nur auf die Renaissanceschönheiten spielen Meyers Gemälde an; ebenso assoziieren sie die geschönten Glamourgirls von den Covers der aktuellen Mode- und Lifestylenmagazine, die gestylten Topmodels, mit denen die Medien uns nicht erst seit dem Computerzeitalter tagaus überflutet und unser Schönheitsbild dominieren.

Seit über fünfzig Jahren gibt es als wissenschaftliche Disziplin die sogenannte Attraktivitätsforschung, die zu analysieren versucht, was Frauen und Männer aneinander schön finden und warum. Die Forscher fanden nicht nur heraus, dass der landläufige Schönheitsbegriff überraschend viel mit Durchschnittlichkeit zu tun hat: Legt man nämlich verschiedene Gesichter mit der Computertechnik des Morphing übereinander, so gewinnen sie an Attraktivität, je mehr sie sich angleichen. Man stellte auch fest, dass sich unsere Schönheitsvorstellungen – immer freilich innerhalb des eigenen Kulturreises – historisch im Prinzip kaum verändert haben. Als schön galten und gelten Gesichter mit hoher Stirn, großen, etwas auseinanderliegenden Augen und einer tiefen Kieferpartie – Eigenschaften, wie wir sie bei den Renaissancemodellen ebenso antreffen wie bei den Models unserer Zeit. Und wir finden sie auch in den von Harding Meyer gemalten Antlitzten, welche diesen Kontext ganz bewusst materisch reflektieren. Es sind im Übrigen die gleichen Merkmale, die uns auch bei kleinen Kindern ansprechen; und Kinderdarstellungen ergänzen nicht zufällig neuerdings das motivische Repertoire des Malers.

Trotzdem sind dies keine traditionellen Porträts, wenn man darunter das Konterfei eines individuellen, identifizierbaren Subjekts versteht. Harding Meyer entnimmt die Vorbilder seiner Gemälde nämlich immer seltener seinem persönlichen Bekanntenkreis, und wenn er es zuweilen doch noch tut, dann kaum, um eine bestimmte Person in ihrer Individualität festzuhalten. Konsequenterweise tragen seine Gemälde nur in Ausnahmefällen Titel oder gar persönliche Namen. Die Personen bleiben, jedenfalls für den Betrachter, anonym und namenlos. Stets geht es bei ihm um das bereits medialisierte Bild. Seine Vorlagen entstammen vornehmlich dem breiten Spektrum der Medien: Zeitschriften, Werbeplakate und Magazine etc. hat er wiederholt zum Ausgangspunkt seiner Bilder gewählt. Gerne arbeitet er mit Standbildern aus Fernsehtalkshows, wo bekanntlich nicht nur jede Moderatorin, sondern auch sonst alles den gängigen Klischees entspricht. Diese Auseinandersetzung mit dem Phänomen Fernsehen erklärt auch die von ihm bevorzugten, fürs Porträt ungewöhnlichen Querformate; traditionelle Bildnisse waren ja fast immer hochformatig.

Auch zahlreiche andere Bildeigenschaften übernimmt Harding Meyer direkt von der jeweiligen medialen Vorlage, etwa das Flimmern oder die Streifen des TV-Bildes, die Pixel der Internetdarstellung oder die Rasterung des Zeitschriftenfotos. Niemals aber geht es dabei um eine getreue Nachahmung der technisch generierten Bilder. Eher ist das Gegenteil der Fall. Der Künstler unterzieht diese Bilder einem langwierigen Verarbeitungsprozess. Mit der Auswahl eines Fotos als Ausgangspunkt für ein Gemälde ist nämlich nur der erste in einer langen Reihe von künstlerischen Schritten getan, bevor das Bild allmählich Form gewinnt. Schon an den Fotovorlagen nimmt er, je nach Intention, verschiedenste Veränderungen vor, überklebt sie etwa mit Tesafilm oder verfremdet malerisch einzelne physiognomische Kennzeichen. Auch sorgt er für eine gewisse Gleichförmigkeit der Gesichter, wenn er offene Münder schließt oder auffällige Merkmale reduziert. Denn nicht die Herausarbeitung der individuellen Persönlichkeit ist ja sein zentrales Anliegen, sondern, im Gegenteil, eine Art Re-Individualisierung der anonymen Klischeebilder mit den Mitteln der Malerei. Das frappanteste dieser Mittel ist zweifellos die Monumentalisierung zu absoluter Überlebensgröße, deren einschüchternde Präsenz beim Betrachter die eingangs erwähnte Distanz erzeugt.

Ein weiteres Mittel ist die Farbe. Der 1964 geborene Harding Meyer studierte von 1987 bis 1992 an der Karlsruher Kunstakademie bei den Professoren Helmut Dorner und Max Kaminski. Im Werk beider spielt die Farbe eine Hauptrolle. Meyer teilt dieses intensive Interesse am Kolorit mit seinen Lehrern, ebenso wie den virtuosen Umgang mit Gestik, Duktus, Struktur und Rhythmus. Vielleicht lässt sich seine Auffassung von Malerei mit dem etwas altmodischen Wort „peinture“ umschreiben. Schicht um Schicht baut er seine Gemälde allmählich auf; extrem langsam und bedächtig vollzieht sich der Bildentstehungsprozess vom medialen Stereotyp hin zum eigentlich angestrebten Individuum: dem Bild als Bild.

Diese malerischen Manipulationen reflektieren auf theoretischer Ebene das alte Thema der technischen Manipulierbarkeit medialer Bilder. Alle von uns kennen die schier unendlichen Möglichkeiten von Programmen wie Photoshop aus eigener Praxis. Harding Meyer zeigt uns, was geschieht, wenn diese technisch veränderten Medienbilder durch künstlerische Manipulation (manus = Hand), also durch handwerkliche Eingriffe des Malers, radikal konterkariert werden. Ein paar lässigen Mausklicks stehen hier wochenlange intensive Malprozesse gegenüber. Das Resultat dieser akribischen Handwerklichkeit holt aber nicht etwa die Gesichter aus ihrem medialen Status zurück in die lebendige Realität. Ihre distanzierte Ungerührtheit bleibt vielmehr unverändert, während sich nach und nach eine lebendige Struktur aus Malerei davor schiebt und darüberlegt. Nicht die abgebildeten Individuen, sondern ihre technischen Klone werden durch diese intelligente und virtuose Malerei quasi reanimiert.



Inverted photograph of painting on p. 165

164

165



Oil on canvas, 120 x 150, 2009

In den jüngsten Werken, aus denen diese Ausstellung vorrangig besteht, treten die beschriebenen malerischen Akzente immer stärker hervor und unterwerfen die gleichförmige Schönheit der Gesichter immer extremeren Veränderungen. Der Kunstkritiker Gerhard Charles Rump verwies im Zusammenhang mit Meyer auf den Werbeprofi Charles Wilp, der in den 1970er-Jahren die Werbekunst originell und eigenwillig durch zeitaktuelle psychedelische Effekte belebte. Einige von Meyers neuen, wie im Zerfließen begriffenen Köpfen erinnerten auch mich an Wilp und seine legendäre Africola-Werbung mit sinnlichen Mädchenköpfen hinter beschlagenen Glasscheiben. Die Konturen verschwimmen, und eine gleichsam surreale Transformation vollzieht sich. Bei Meyer kommt sie allerdings weitaus ungefährlicher daher, und manche seiner neuesten Bildideen spielen geradezu mit dem Motiv der Entstellung. Die Gesichter fangen an, sich in Fratzen zu verwandeln, die die Porträtierten uns sogar eigenhändig schneiden. Gerade in diesen jüngsten Werken zeichnet sich eine bemerkenswerte Entwicklung ab, weg vom idealen Antlitz und hin zu dessen stetiger Auflösung in malerischen Gesten und Deformationen.

Noch einmal G. C. Rump: „Er rekonstruiert eine Biographie, die Biographie der medialen Gesichtswerdung, aber das Ziel ist die Schaffung von Anonymität als Identität.“ Um das Moment der bildlichen Auflösung geht es auch in der Installation, welche den malerischen Part dieser Ausstellung um einen weiteren Aspekt des Medienthemas bereichert. Hier wird der Künstler selbst zum Regisseur und inszeniert mithilfe von Negativbildern, welche er eigenhändig aus Positiven umgewandelt hat, eine vielschichtige und ambivalente Raumsituation. Die per Videokamera auf die Wände projizierten Bilder erscheinen dort wiederum positiv. Jetzt erkennt man – wenn auch verfremdet, worum es inhaltlich geht: Katastrophen, Angst, Gewalt und Tod. Einmal mehr entstammen die Bildvorlagen den Medien, vor allem dem Videoportal YouTube, die durch ihre mehrfache Manipulation eine eigene Realität generieren. Zusätzlich filmt die Kamera auch den Besucher ab, dessen Bild sich als Negativ mit den umgewandelten Filmbildern mischt und ihn mitten in das Geschehen hineinzieht.

Meyer ist ein Experimentator und Manipulator der Kunst, der dank seiner malerischen wie auch technischen Kreativität eigene Wege gefunden hat, das heutige Verhältnis von Kunst, Medien und Mensch in komplexen künstlerischen Bildern zu formulieren. Bekannt wurde er als Maler, aber die multimediale Art, sich seinen Themen anzunähern macht ihn für mich auch zu einem fantasievollen und vielseitigen Konzeptkünstler.

Eröffnungsrede für die Ausstellung Humanise im Kunstverein Emsdetten (17. Juli 2011).

Many of those attending the vernissage at the Kunstverein Emsdetten today are probably already quite familiar with the work of Harding Meyer; others, presumably, have not yet seen or heard much about him and his art. It is those visitors falling into the second category who will perhaps be surprised at what the exhibition *Humanise* brings them face-to-face with—in the most literal sense of the expression: faces, nothing but human faces, mainly of young, attractive women but also of a few men. They look out at us from the paintings more or less head-on, without exception serious and impassive. Large, expressive eyes maintain intense gazes, in which, however, moods (let alone emotions) are hard to decipher. Monumental formats many times the size of actual humans force viewers to stand back at a suitable distance in order to take in the physiognomy as a whole; the closer we stand, the more abstract the targeted detail of the portrait in question appears.

But is the concept of the portrait even apt, and can portraiture in the classic sense still—or once again—be of interest to present-day artists? Nearly 180 years ago, photography abruptly turned portrait painting into an unprofitable vocation by largely taking over its functions. In the field of portraiture in particular, photography was commonly acknowledged to have scored a sweeping triumph. The painted portrait lived on, of course, although it became increasingly rare—a fact deplored by the cultural historian Jacob Burckhardt as early as the end of the 19th century. Nor did the genre die out completely in the 20th century. We find likenesses painted by the Expressionists, as well as by the Critical Realists of the New Objectivity, not forgetting Pablo Picasso. Even post-1945 art has created masterly portraits, thanks to painters such as Francis Bacon and Gerhard Richter. Andy Warhol with his silkscreen series and Photorealists such as Chuck Close and Franz Gertsch made important contributions to the field of portrait and media. In contemporary painting, however, portraiture plays a subordinate role; the human countenance is now just one theme among many. And most of the time, it's far less about the traditional creation of the human image between idealization and likeness than about a kind of ironic-critical analysis of the genre *per se*.

Not so for Harding Meyer, who for many years has earnestly and systematically devoted himself almost exclusively to this subject. But of course Meyer is not a portrait painter in the traditional sense. For him, too, it's about overhauling the classic art of portraiture. Many of his paintings are reminiscent of likenesses from the Renaissance—that period when portraiture rose to become the most important genre of painting next to history painting. With their depictions of young women, Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, and Leonardo da Vinci established an ideal type that, despite always adapting to the taste of the times, in principle remained unchanged. What's more, Meyer's paintings don't only allude to Renaissance beauties; they also reference the airbrushed glamour girls from the covers of present-day fashion and lifestyle magazines—the stylized supermodels who dominate our image of beauty, and with whom the media have bombarded us, day in, day out, since long before the computer age.



Inverted photograph of painting on p. 167



Oil on canvas, 120 x 190 cm, 2011

So-called “attractiveness research,” which attempts to analyze what women and men find attractive in each other, and why, has been around as a scientific discipline for over fifty years now. Researchers have not only discovered that the popular concept of beauty has a surprising amount to do with averageness—i.e. if different faces are placed on top of one another using the computer technique known as “morphing,” the more these faces resemble one another, the more attractive they become—but they've also discovered that our ideas on beauty (always within our own cultural group, of course) have in principle scarcely changed over time. Faces with high foreheads, large, fairly widely spaced eyes, and a low jawline—features found in both Renaissance and present-day models—were, and still are, deemed attractive. These features are also found in the faces painted by Harding Meyer, in a quite deliberate reflection of this context. Incidentally, these are the same features that we find appealing in little children, and it is no coincidence that portrayals of children have recently expanded the painter's repertoire of motifs.

Even so, these are not traditional portraits, if we take that to mean the likeness of an identifiable individual subject. In point of fact, Harding Meyer is increasingly less likely to take the models for his paintings from his personal circle of acquaintances, and when he occasionally does, it's hardly for the purpose of capturing a specific person in his or her individuality. Consequently, it is only rarely that a painting of his bears a title, let alone the personal name of its subject. To the viewer, in any case, the people depicted remain anonymous and nameless. With Harding Meyer, it's always about the already mediated image. His models are primarily borrowed from a broad spectrum of media, with images from periodicals, advertising posters, and magazines, for example, frequently used as the starting point for his paintings. He habitually works with stills from television chat shows, where, as is widely acknowledged, not only female presenters but everything else conforms to common clichés. This attempt to get to grips with the phenomenon of television also explains Meyer's preference for horizontal formats, unusual as this is for portraiture: traditional likenesses were, of course, almost always vertical in format.

Harding Meyer also adopts numerous other visual features directly from the media images in question: the flickering or horizontal lines on the TV set, for example, or the pixels of the website, or the resolution of the magazine photo. This is never, however, about a faithful imitation of the technically generated images. Rather, the opposite is true: the artist subjects these images to a lengthy handling process. The selection of a photo as the starting point for a painting is in fact merely the first in a long series of artistic steps that lead to the image gradually taking shape.





Depending on intention, Meyer even makes wide-ranging changes to the master images, possibly scotch-taping over them, or distorting individual facial features with paint. He also ensures a certain uniformity in the faces by closing open mouths, or reducing conspicuous features; his main concern is not to bring out the individual personality, but to effect a sort of re-individualization of the anonymous clichéd images by using the tools of painting. The most striking of these tools is undoubtedly the monumentalizing of images to an absolute larger-than-life size, creating an intimidating presence that encourages the viewer to adopt the distance mentioned earlier.

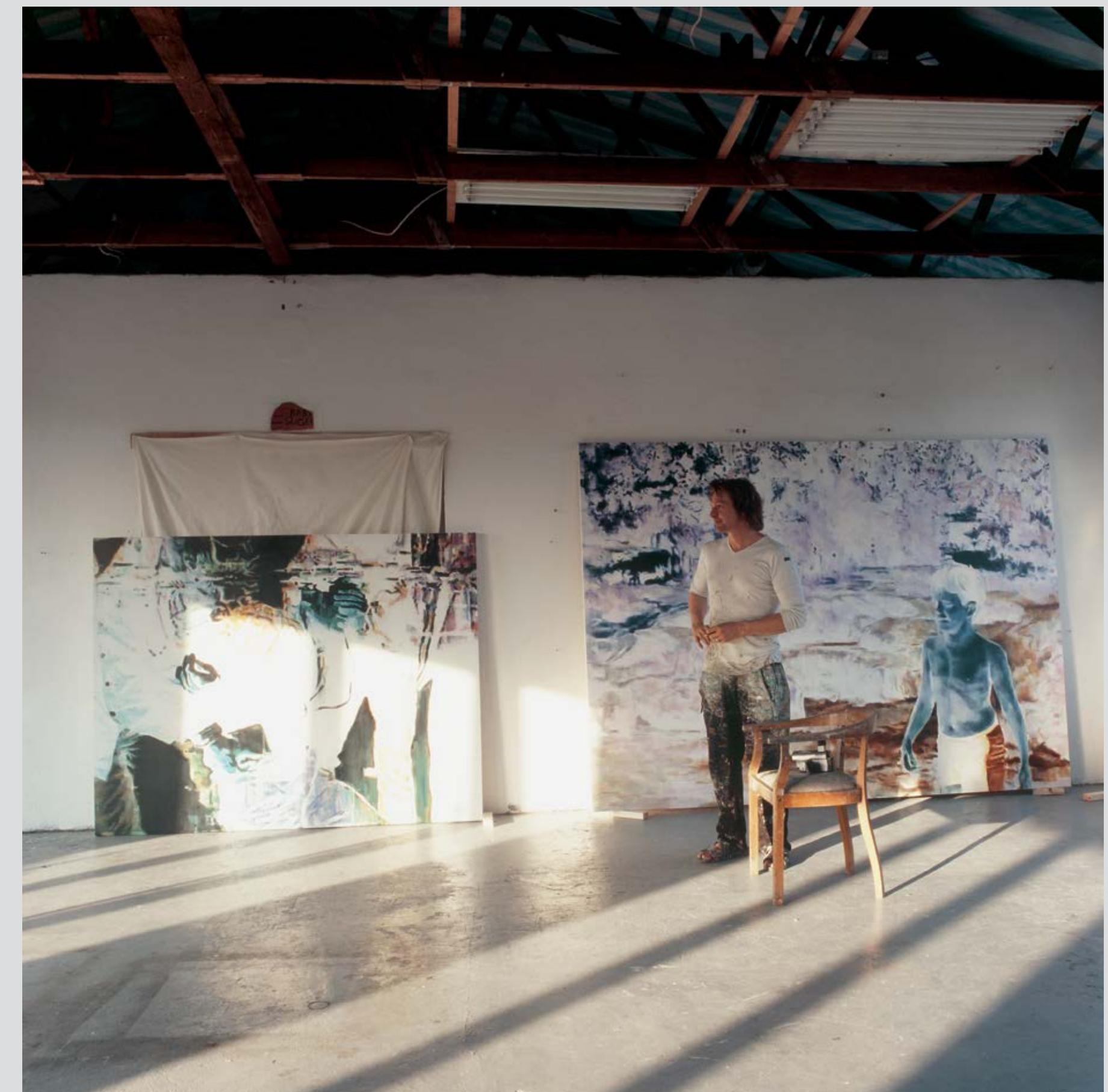
A further tool is color. Born in 1964, Harding Meyer studied from 1987 to 1992 at the Academy of Fine Arts in Karlsruhe with Professors Helmut Dorner and Max Kaminski. Color plays a major role in the work of both. Meyer shares with his teachers this intense interest in color, as well as the virtuoso handling of gestures, characteristic style, structure and rhythm. His view of painting can perhaps be described with the somewhat old-fashioned word "peinture." Gradually, layer by layer, he constructs his paintings; slowly and deliberately, the picture emerges, transformed from the media stereotype to the actual individual envisaged: the image as image.

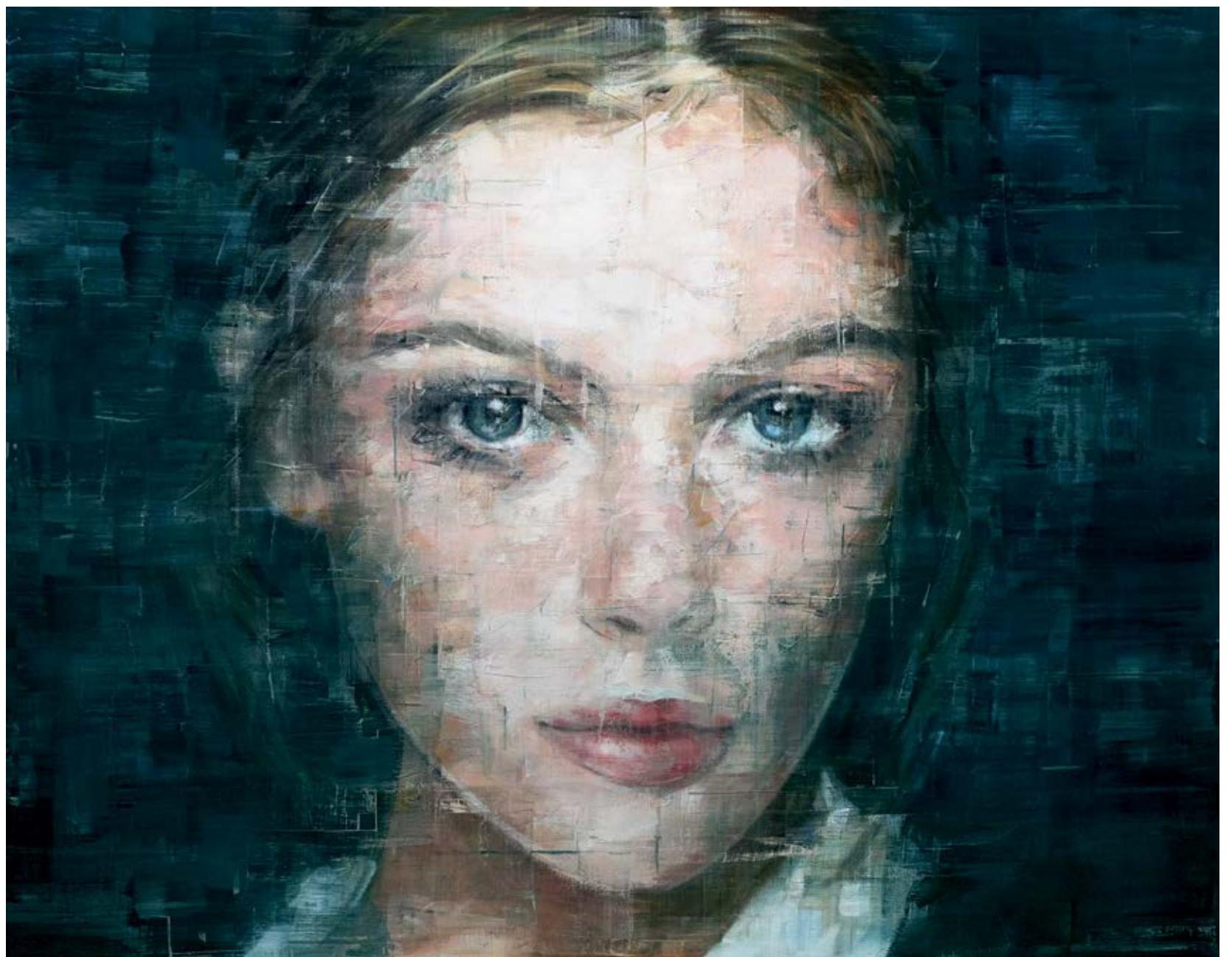
On a theoretical level, these manipulations on canvas reflect upon the old theme of the technical manipulability of media images. We all know, from our own practical experience, the virtually infinite possibilities of programs such as Photoshop. Harding Meyer shows us what happens when these technically altered media images are drastically undermined by artistic manipulation (*manus* = hand), i.e. by the manual interventions of the painter. Contrast, here, a few casual mouse-clicks with intensive painting processes lasting several weeks. This meticulous craftsmanship, however, does not result, in, say, the faces being hauled from their media tized status back into living reality; rather, their aloof impassiveness remains unchanged, while a living structure composed of painting bit by bit pushes in front of it and then superimposes itself. Not the individuals portrayed but their technical clones are reanimated, as it were, by this intelligent and virtuosic painting.

In the most recent works forming the bulk of this exhibition, the painted accents described above come increasingly to the fore, subjecting the uniform beauty of the faces to ever-more-extreme changes. In connection with Meyer, the art critic Gerhard Charles Rump pointed to the ad man Charles Wilp who, in the 1970s, invigorated advertising art in an original and unconventional manner by using modern psychedelic effects. Several of Meyer's new heads, which look as if they were dissolving, also reminded me of Wilp and his legendary Afri Cola ad, with its sensuous female faces behind fogged-up panes of glass. Outlines blur, and an almost surreal transformation takes place. With Meyer, however, it occurs in an altogether less appealing manner, and some of his latest pictorial ideas positively play with the motif of disfigurement. The faces begin to turn into grotesque caricatures that even themselves cut us off from the subjects portrayed. It is precisely in these most recent works that a remarkable development becomes apparent: a moving away from the ideal face and a moving toward its constant dissolution in pictorial gestures and deformations.

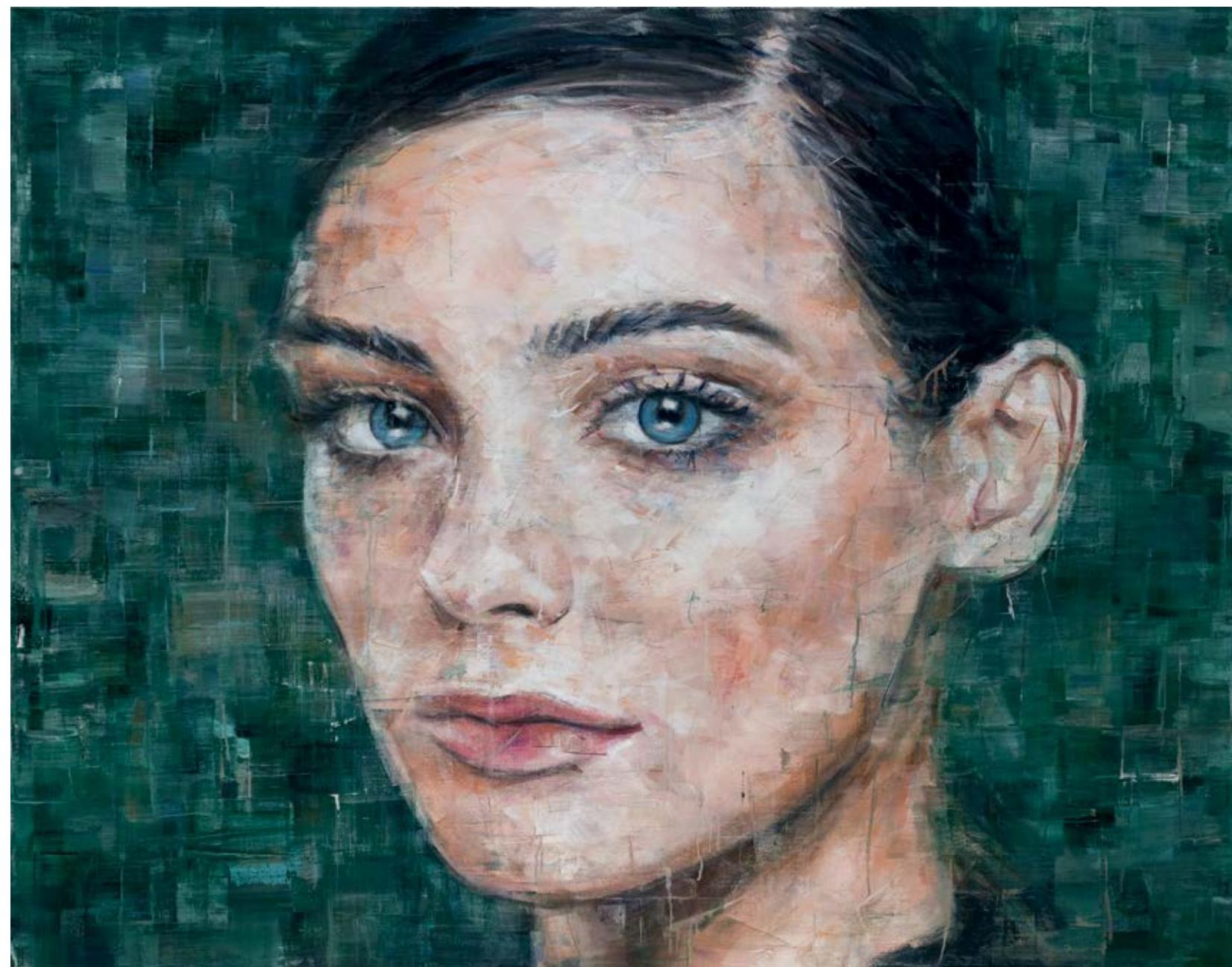
To return to G. C. Rump: "He reconstructs a biography—the biography of becoming a face in the media—but the goal is the creation of anonymity as identity." The installation, which augments the painting part of this exhibition by a further aspect of the media theme, is also about the moment of dissolution of the image. Here, the artist himself becomes a director, and stages a multilayered and ambivalent spatial situation with the help of negatives, which he has personally converted from positives. The images projected onto the walls via video camera once again appear positive there. Now we can recognize the subject-matter of the content, even if distorted: catastrophes, fear, violence, and death. Once again, the pictures are drawn from the media, especially from the YouTube video portal, which through its repeated manipulation generates its own reality. What's more, the camera also films the visitor, whose image mixes as a negative with the transformed film images, drawing him into the thick of events.

Meyer is an experimenter and a manipulator of art who, thanks to his artistic and technical creativity, has found his own ways of using complex artistic images to formulate the present-day relationship between art, media, and people. Despite making his name as a painter, his multimedia approach to engaging with his themes also makes him, to my way of thinking, an imaginative and versatile conceptual artist.

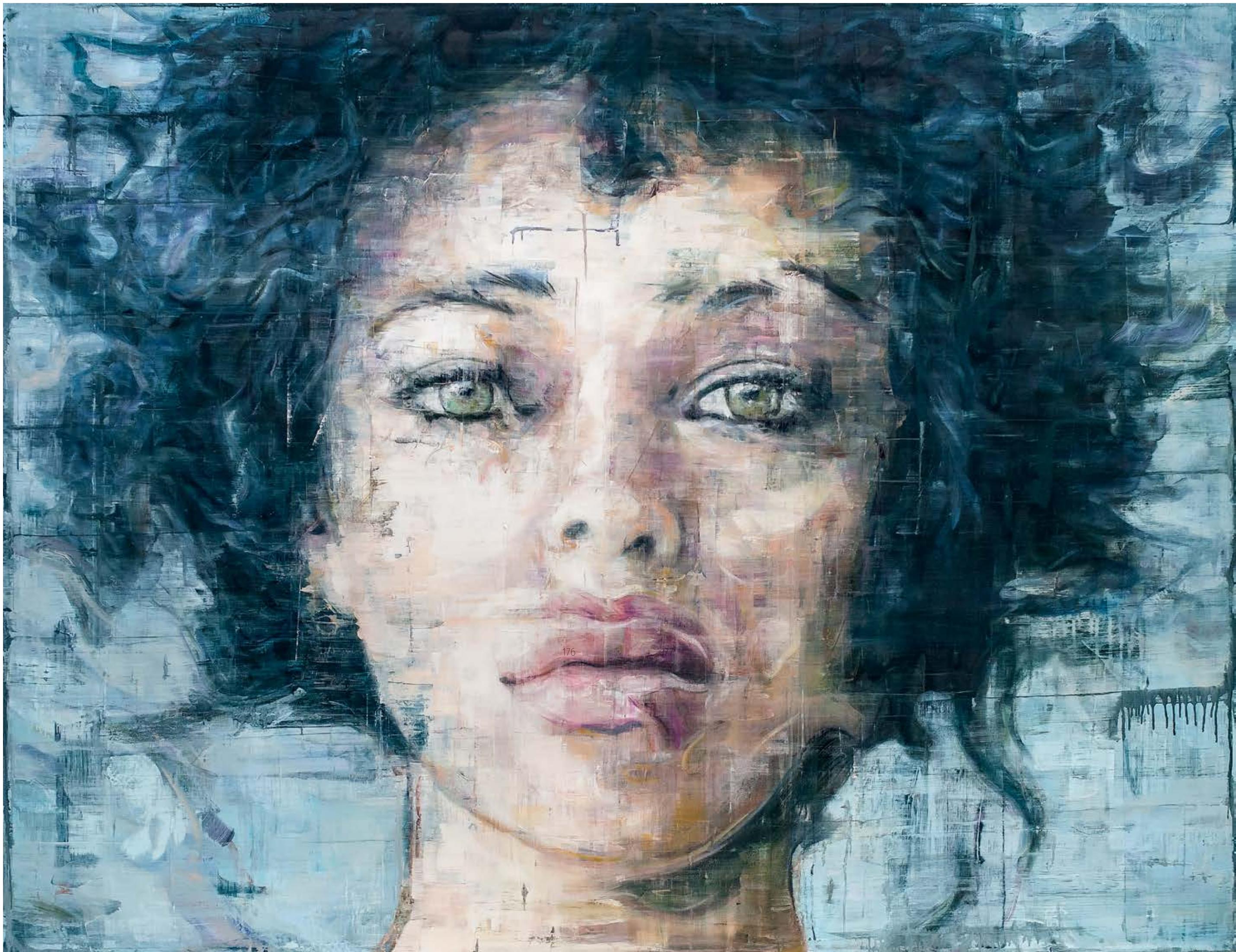




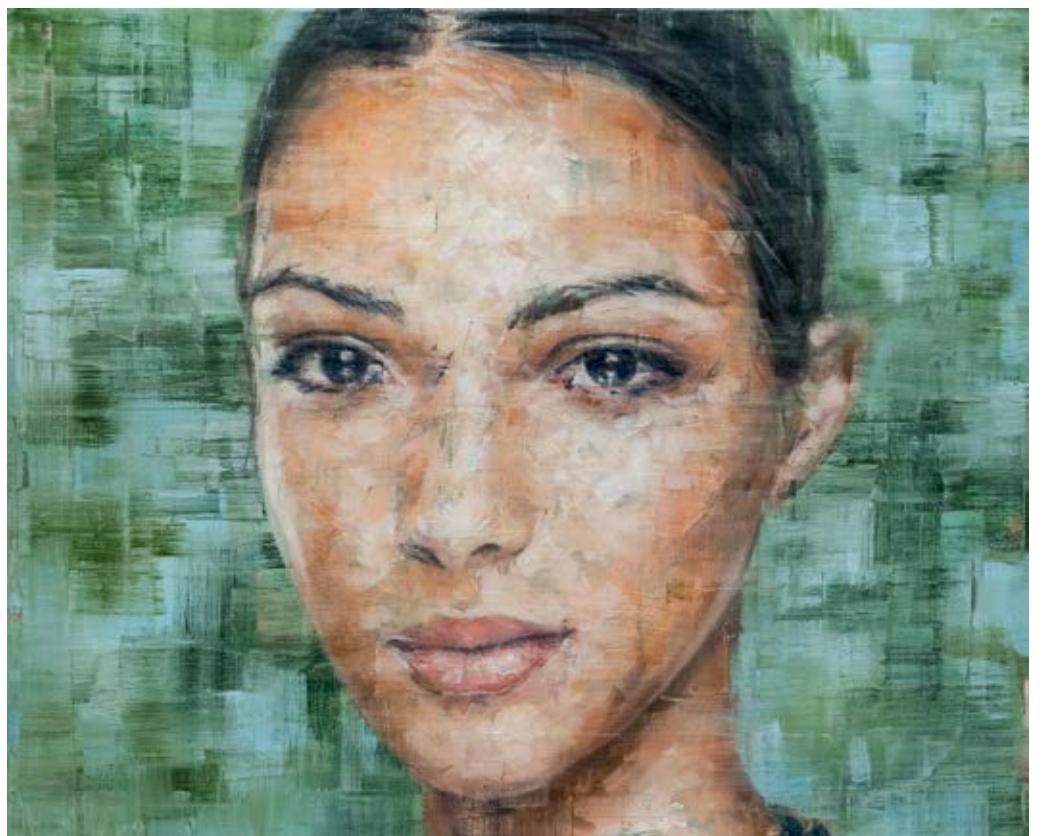
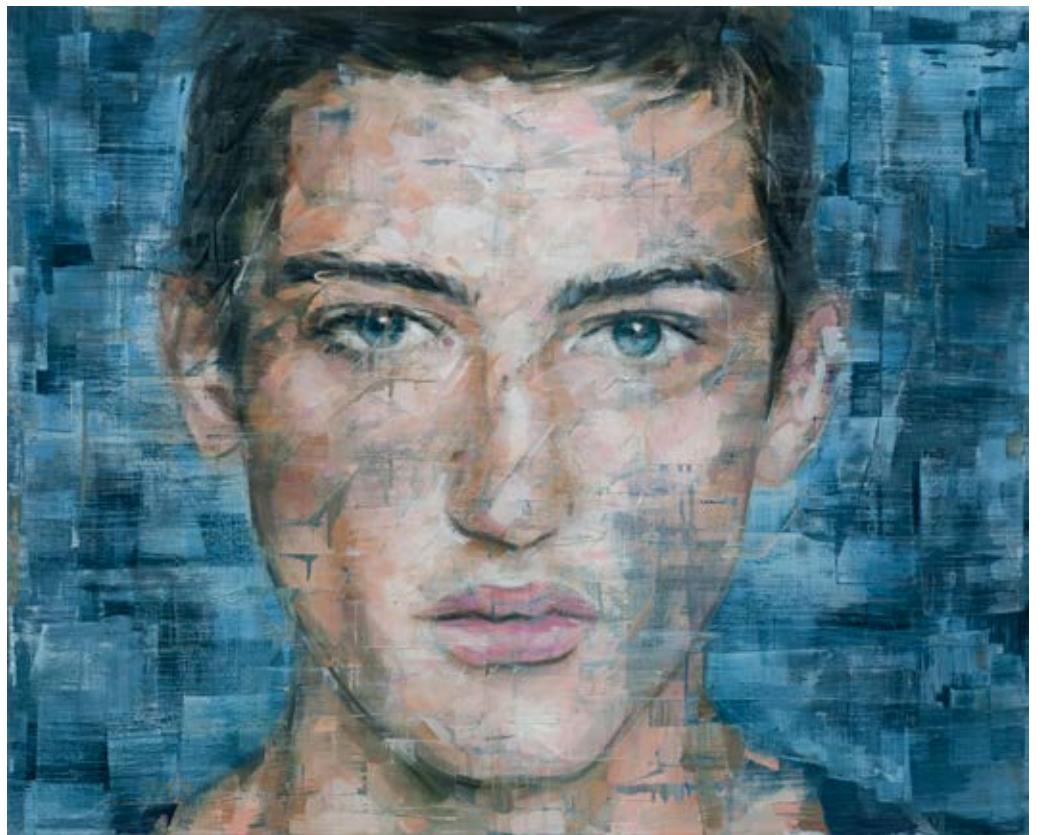
174



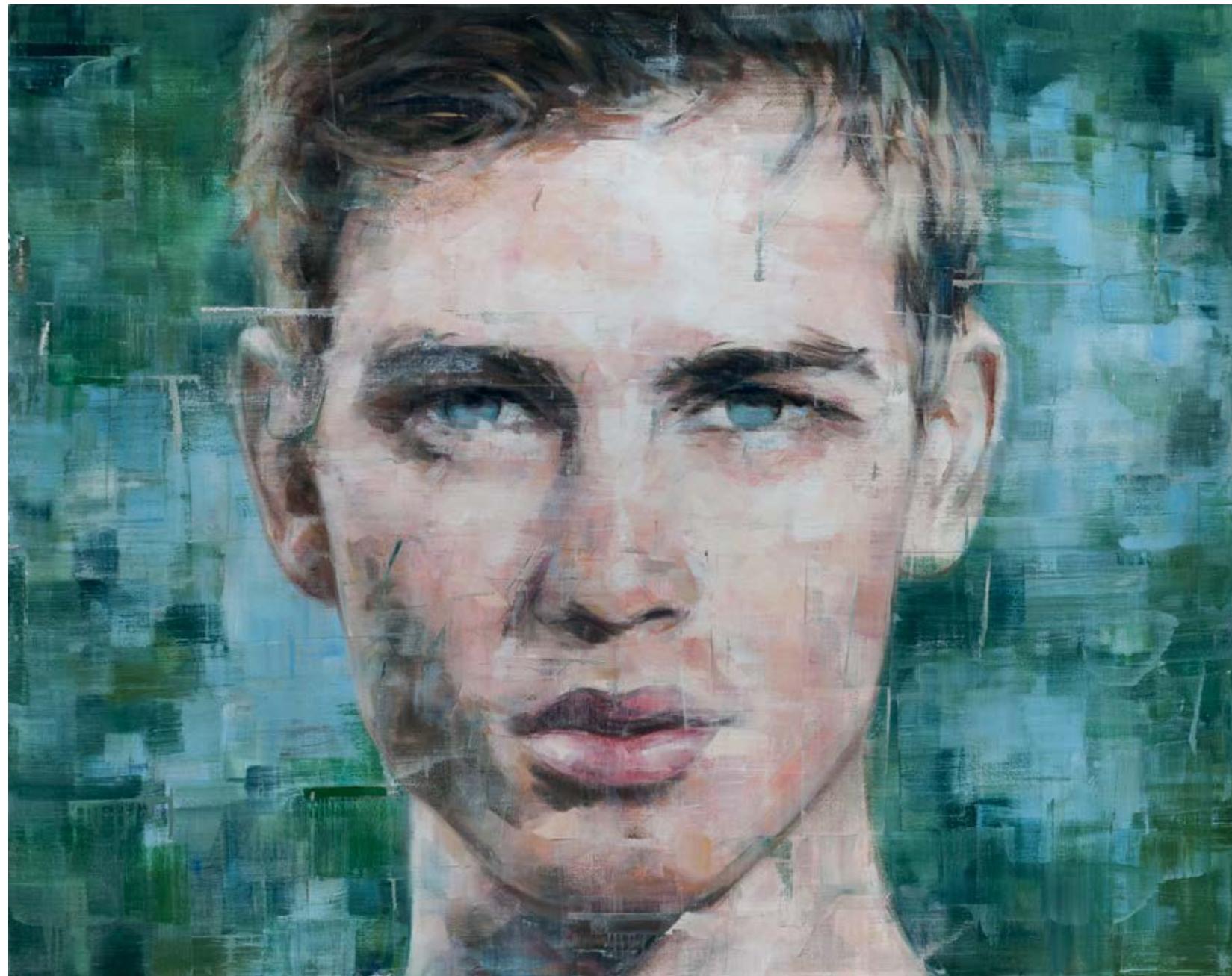
175



Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2013



*Oil on canvas, 90 x 110 cm, 2013*



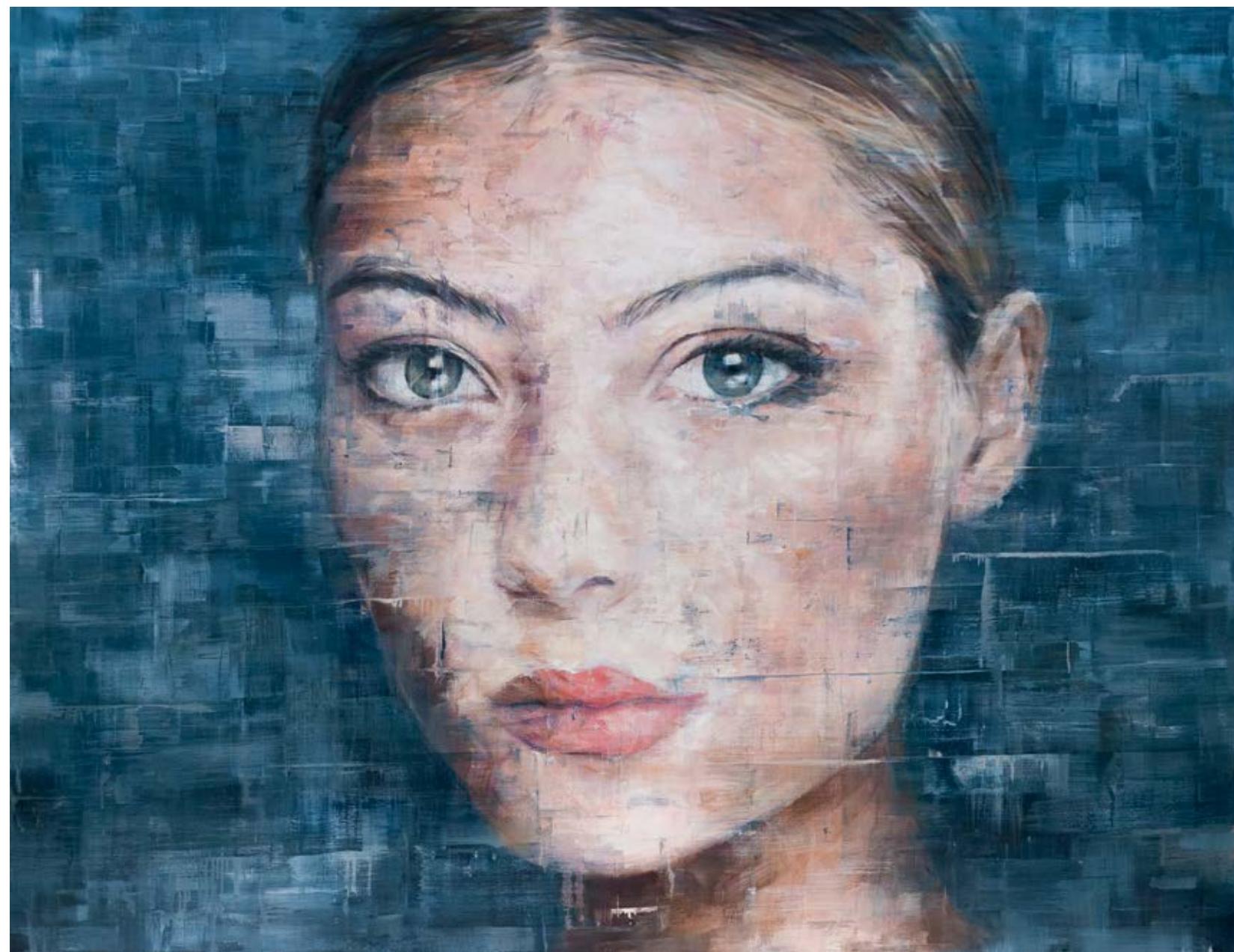
179

*Oil on canvas, 120 x 150 cm, 2012*

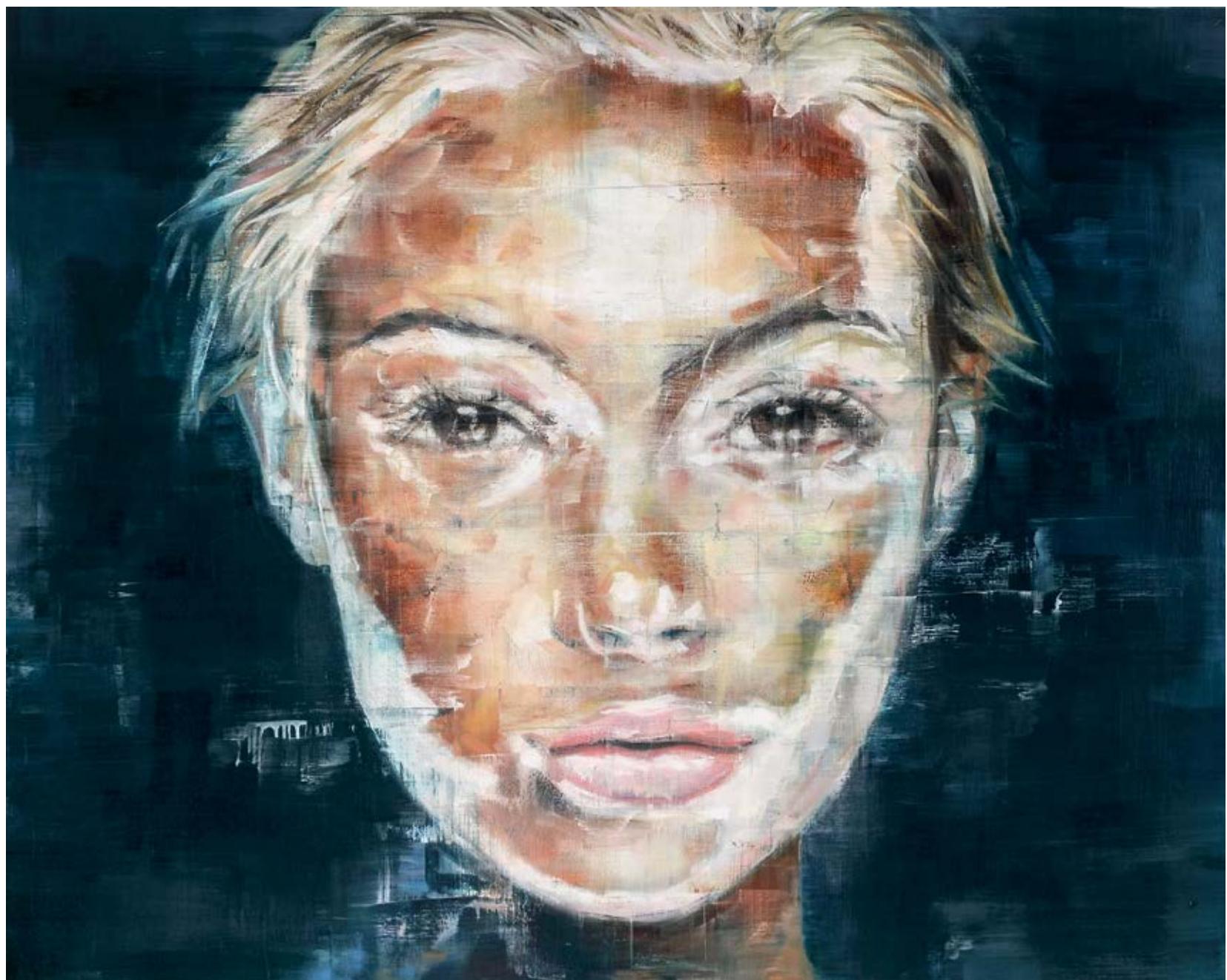
178



180



181



182

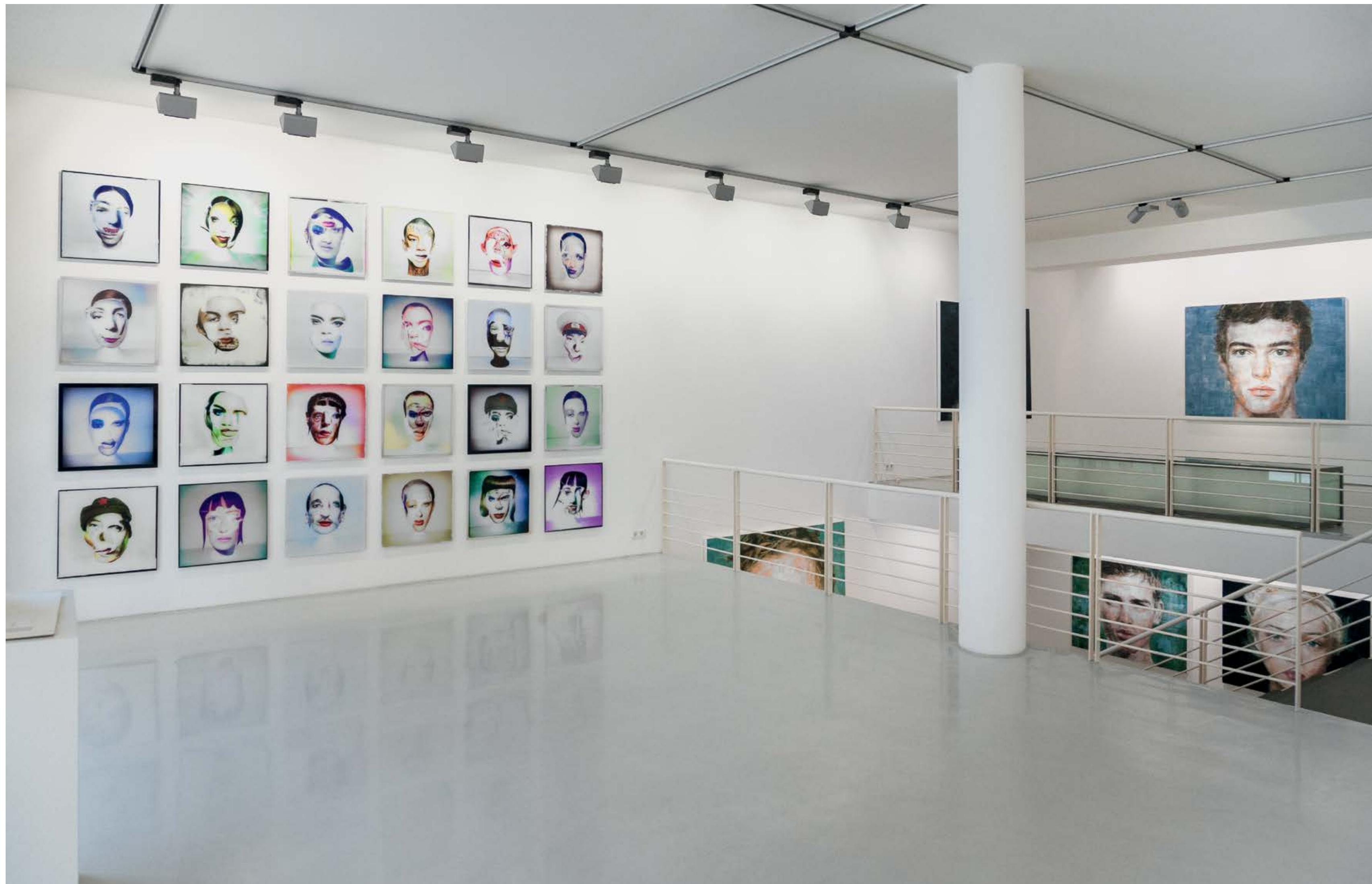
Oil on cans, 120x150 cm, 2014



183

Photographs, each 60 x 60 cm, 2012





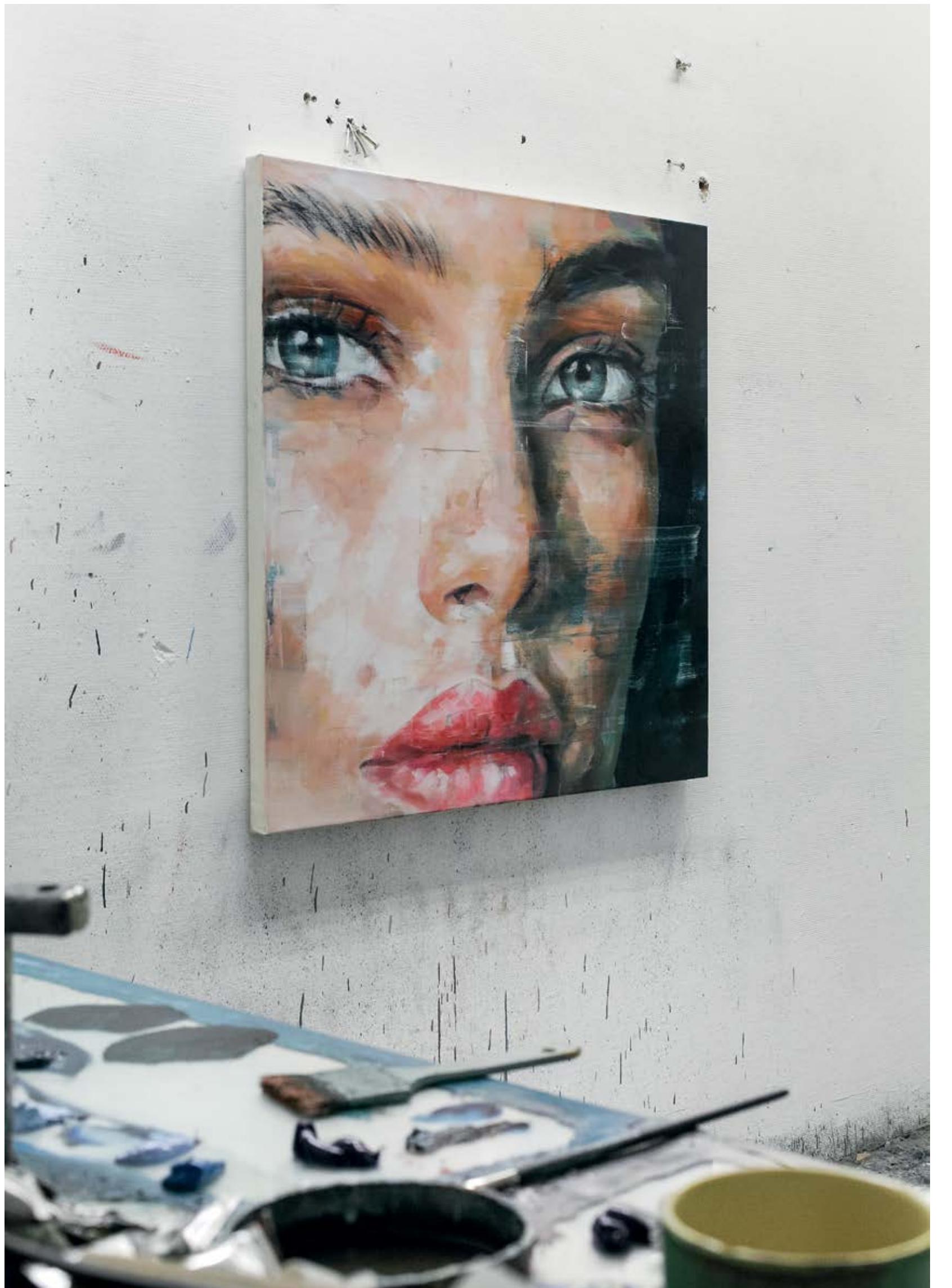
Features exhibition, Galerie Voss (Düsseldorf), 2012



Atelier, 2014

LUCIA TÄUBLER

## Der auratische Blick



Atelier, 2015

**Likeness:** Jeder Mensch findet sich in ihnen wieder, erkennt eine wünschenswerte Eigenschaft, ein langjährig gehegter Wunschtraum äußert sich durch einfaches Betrachten. Die Porträts von Harding Meyer umgibt schlichte Faszination, die mit dem Begriff „Aura“ besetzt werden kann, welcher der griechischen Mythologie entstammt. Aura beschreibt eine energetisch-charakterisierende Ausstrahlung, die einen (menschlichen) Körper umgibt. Diesen Terminus greifen Philosophen und Kulturwissenschaftler wie Walter Benjamin im 20. Jahrhundert auf und verbinden die bildende Kunst mit dem technischen Fortschritt. Die Aura eines Kunstwerks steht für das Original – also für die Echtheit und für Authentizität, die anbetungswürdig ist. Benjamin teilt Aura in sakrale Bedeutung und Ausstellungswert auf, der aufgrund der Präsentation quasisakral auf die Menschen wirkt. „Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. [...] Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt sie mit dem Vermögen belehnen, dem Blick durch reines Betrachten Leben einzuhauchen. Wodurch Aura entsteht [...] der Blick wird erwidert.“ Zwischen Werk und Betrachtung spannt sich ein Spektrum an menschlicher Erfahrung auf, das in den Porträts und Fotografien von Harding Meyer spürbar wird.

Dass diese Porträts auf Fotos aus Hochglanzmagazinen, Fernsehen und Werbung zurückgehen, liegt nahe. Der Wunsch, die makelloseste Abbildung in den Fokus zu nehmen und Schicht für Schicht zu bearbeiten, neu zu gestalten und teilweise destruktiv zu bearbeiten, scheint mit der Aura des Kunstwerks zu spielen. Die Reproduktion der Reproduktion wäre eine plausible Schlussfolgerung, dieses Phänomen zu erklären, aber Meyer modifiziert die nichtklassischen Porträts verschiedenster Typen, vorwiegend junger Frauen und Männer. Manche Gesichter verschwimmen, werden unscharf. Andere erleiden durch gekonnte Verzerrungen eine Verletzung und verlieren dadurch ihre Makellosigkeit, werden angreifbar und menschlich. Nichtklassisch deshalb, weil der Künstler dem Hochformat entsagt, das der Form des Kopfes entsprechen würde. Auch übernimmt er den strukturellen Aufbau der Porträts von der Kinoleinwand: Große Nahaufnahmen in Übergröße blicken uns an.

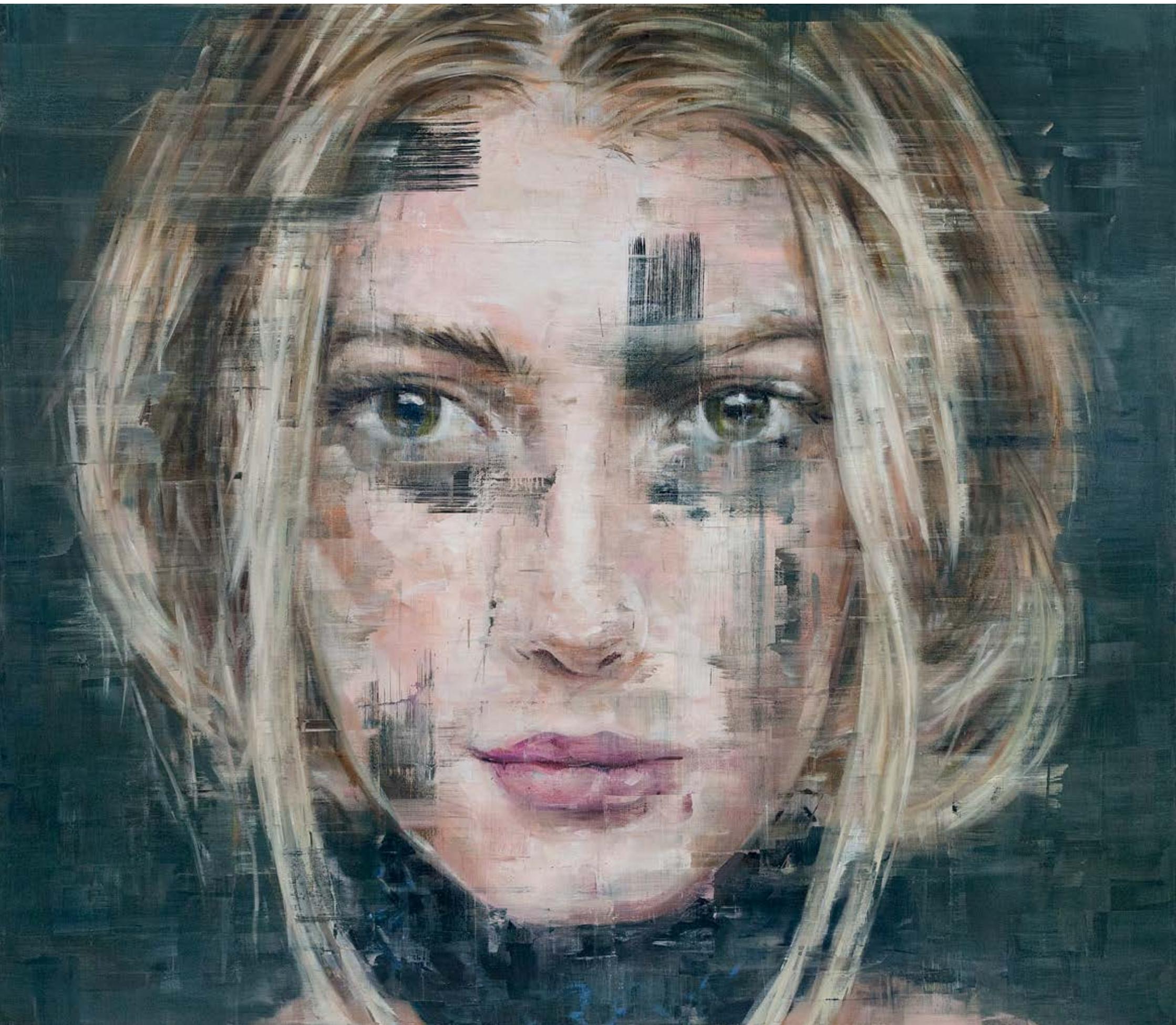
Der direkte Blick, mit dem Meyer arbeitet, spricht die Betrachter unausweichlich an. „Schau her, schau mich an!“ Und so liegt es am Betrachter, die Gesichtszüge des Porträts zu studieren, Schicht für Schicht zu „entkleiden“, obwohl er sich umgekehrt beobachtet fühlt. Verdrehter Voyeurismus – denn dem Betrachter bleibt nichts anderes übrig als den direkten, provokativ anmutenden Blick zu erwideren. Schichtweise appliziert Harding Meyer die jugendlichen Gesichter vor meist einfarbigem Hintergrund, auf dem das Auftragen und Abnehmen der Farben gut sichtbar ist.

Vor allem die konkreten Malschichten – eine Arbeitsweise, die prozesshaft passiert – geben Auskunft über die Entwicklung der Persönlichkeit auf der Leinwand. Auch der Maler selbst betrachtet seine gemalten Gesichter über eine längere Zeitperiode, in der er die adaptierten Bildvorlagen in Ausdruck und Form leicht verändert. Er haucht ihnen sozusagen neu typisiertes Leben ein. Denn indirekt behandelt der Künstler nicht konkrete Personen, sondern arbeitet mit Anonymität und Stereotypen, die jedem von uns entsprechen können. Ein Porträt, das uns entspricht, das aber nicht wir sind. *We are alike*: Der Titel der Ausstellung macht auf die Ähnlichkeit unserer Typen aufmerksam und stellt das westliche Streben nach Individualität subtil an den Pranger. Tatsächlich unterstreicht die abstrakte Spiegelsituation für den Betrachter die produzierte Intimität, die durch Nähe suggeriert wird.

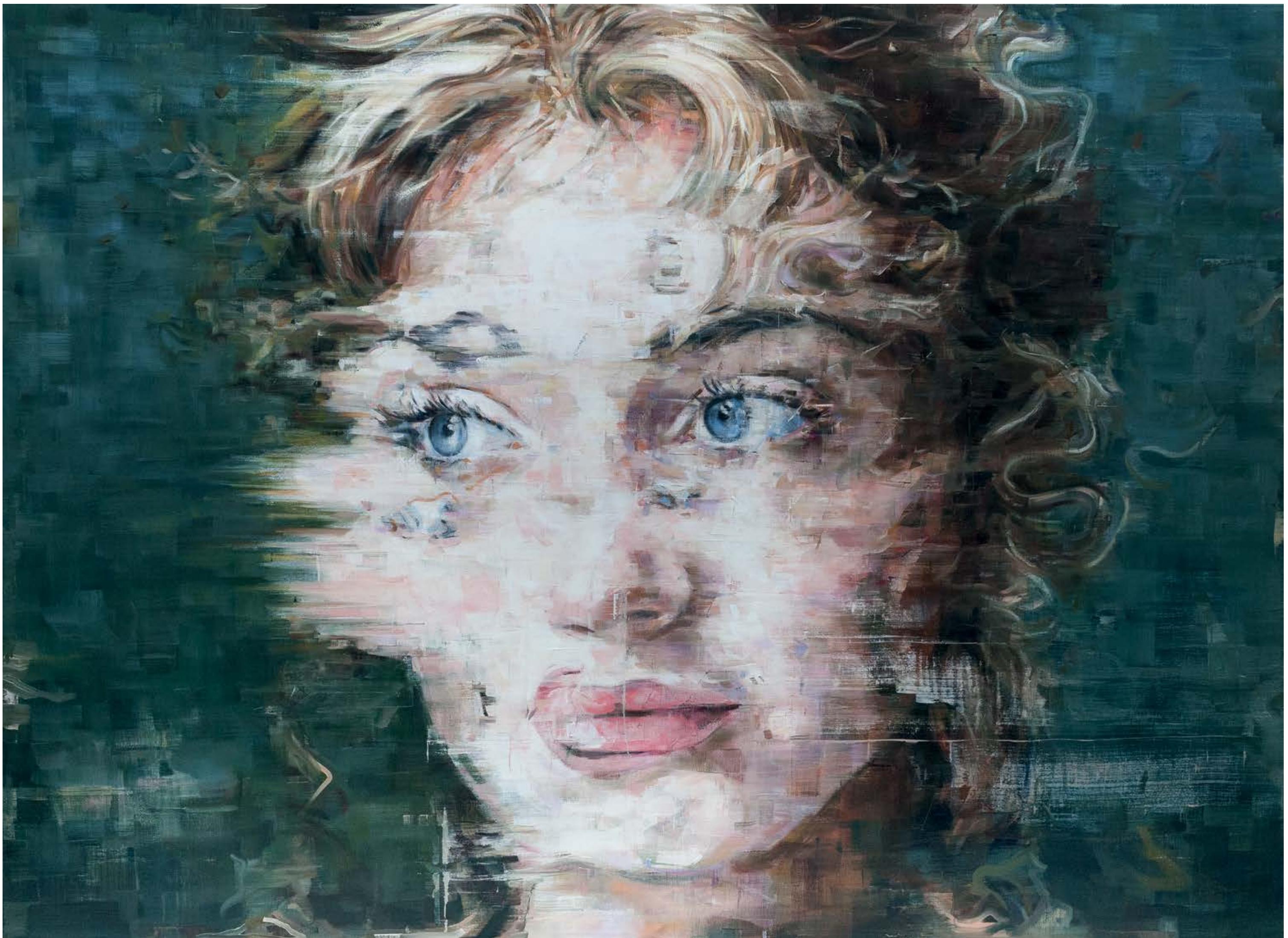
**Features:** Mit der Serie *Features* ist der Versuch entstanden, aus dem großen Fundus an gesammelten Gesichtern neue skulpturale Fotografien anzufertigen. Harding Meyer greift auf sein Archiv zurück und präsentiert es neu zusammengestellt, collageartig auf Styroporköpfen. Die filigranen, dreidimensionalen Skulpturen, denen Mund, Nase, Augen und sonstige Teile des Gesichts angepinnt werden, bestehen aber nur kurzzeitig und sind somit vergänglich – eine Anspielung auf den gegenwärtigen Schönheits- und Jugendwahn unserer Gesellschaft? Die Vanitassymbolik greifbar gemacht, archiviert Harding Meyer seine Köpfe mithilfe des aktuellsten Gadgets der heutigen Zeit: des iPhone. Gerahmt und hinter Glas bewirken die oft willkürlich zusammengestellten Collagen – 60 x 60 Zentimeter groß – das, worauf Meyer hinaus will: den Fokus auf besondere Merkmale legen, die in den Vordergrund rücken. In diesem Fall besteht das Gesicht plötzlich mehr aus diesen Besonderheiten, wie der große, rote Kussmund zeigt, oder die Stupsnase, die stark geschminkten Augen, und ab und zu springt dem Betrachter ein verletztes oder lädiertes „Feature“ entgegen. Während sich die Dreidimensionalität verliert, gehen die zurechtgeschnittenen Bildchen wieder dorthin zurück, woher sie kommen, nämlich in die Welt der Hochglanzmagazine, die sie einst makellos und schön erscheinen ließen. Mit der scheinbaren Schönheit bricht der Künstler aber, lässt mit den grotesk-skurillen Gesichtsarchiven sogar Neuinterpretationen offen. Vielleicht spielt Harding Meyer dabei auch mit der auratischen Ebene eines Kunstwerks. Denn wie in seinen gemalten Porträts entstehen die skulpturalen Fotografien aus Reproduktionen. Diesmal geht der Künstler aber einen Schritt weiter und bedient sich abermals der fotografischen Reproduktion. Er überlagert die Fotografien zusätzlich mit einer farbigen Ebene, die die Gesichter noch weiter in die Distanz rückt, aber gleichzeitig zum Produkt unserer Zeit macht. Artifiziell gestaltet, suggerieren selbst die kleinen Stecknadeln, die für den Halt essenziell sind, den Blick auf große Fragen der Menschheit nicht zu verlieren: Worauf lassen wir Menschen uns festlegen oder „feststecken“? Bestehen wir wirklich nur aus dem einen Gesicht oder sind wir ebensolche Collagen aus den Archiven unseres Lebens? Wahrscheinlich besteht auch darin der Funke Wahrheit, dass zwischenmenschlich physische sowie psychische Ähnlichkeit besteht: Likeness.

**Lookalikes:** Das zentrale Anliegen von Harding Meyer, wenn er Gesichter neu erfindet, scheint die menschlich-emotionale Perspektive zu sein. In Gegenüberstellung entdecken Betrachter oft Teile der fotografischen Serie in den gemalten Porträts und umgekehrt. Trotz der großen Unterschiede gehen die beiden Serien aufeinander ein. Harding Meyer entdeckt im klassischen Sujet Porträt eine neue – mediale – Dimension, die in die Zukunft weist. Gleichzeitig betrachtet er die Selbstdarstellung der Generation X mit satirisch anmutenden Mitteln, lässt aber nach wie vor Platz zum Interpretieren. In unterschiedlichen Größen zeigt Meyer ein Spektrum an Möglichkeiten, Gesichter von kindlich bis erwachsen darzustellen. Sein vielschichtiges Werk nimmt auf Traditionen Bezug, kritisiert Gegenwärtiges und spielt mit dem Blick des Betrachters.

Vorher unveröffentlichter Ausstellungstext (2012).



Oil on canvas, 200 x 230 cm, 2013



*Oil on canvas, 190 x 250 cm, 2013*

## The Auratic Gaze

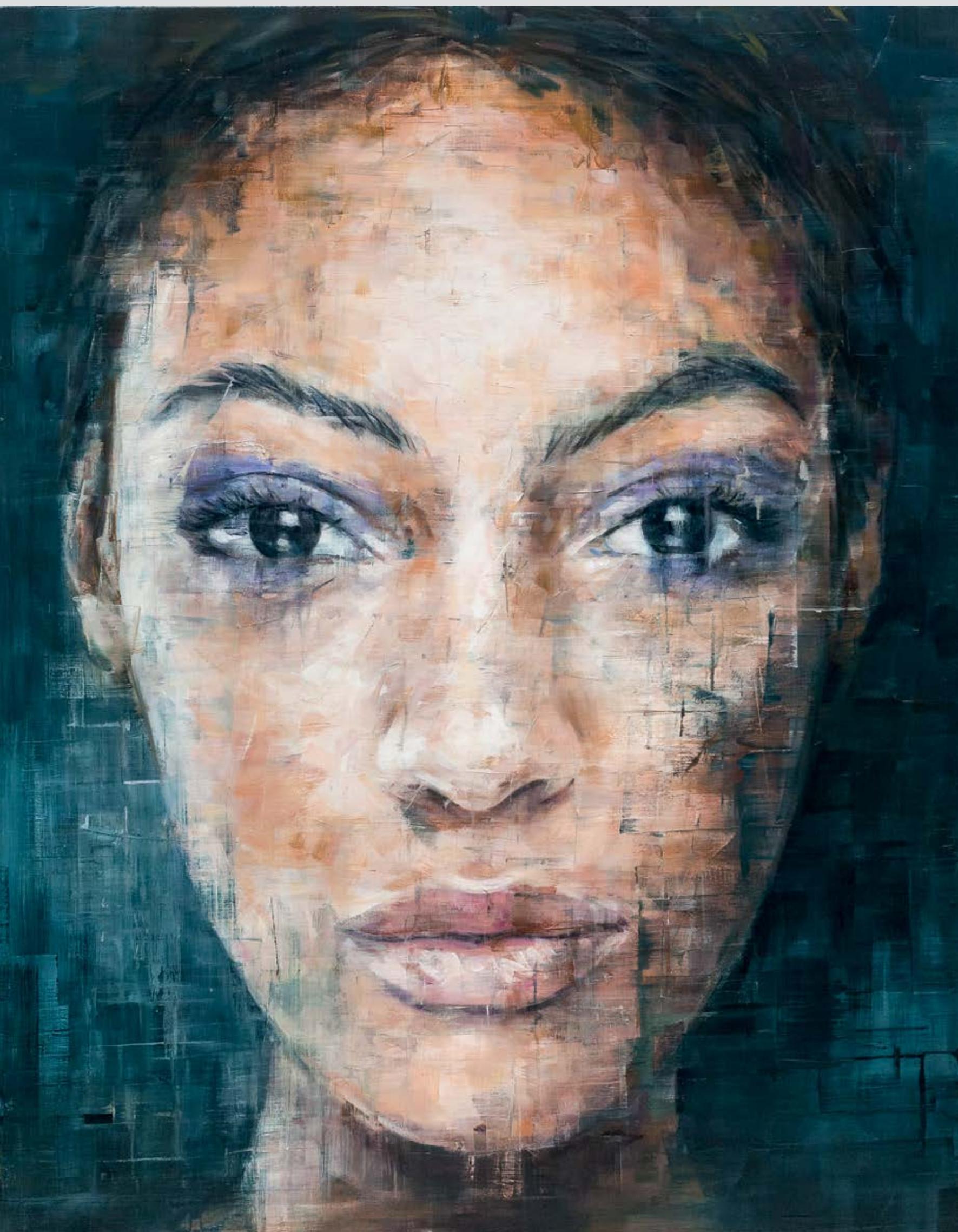
**Likeness:** Fascination pure and simple surrounds Harding Meyer's portraits. As viewers we rediscover ourselves in them, recognize a desirable characteristic in them, and their mere contemplation articulates a long-cherished pipe-dream. The fascination can be distilled into the concept of "aura," a word deriving from Greek mythology. "Aura" describes a distinctive energetic emanation surrounding a (human) body. In the 20th century, philosophers and cultural scholars such as Walter Benjamin seized on the term, associating fine art with technical progress. The aura of a work of art stands for the original—in other words, for a genuineness and an authenticity that are worthy of worship. Benjamin splits the word into sacred significance and exhibition value, which, due to the presentation, has a quasi-sacred effect on people. "Inherent in the gaze, however, is the expectation of it being returned by the person on whom it is bestowed [...] To experience the aura of a phenomenon means to endow it with the power of breathing life into the gaze through simple contemplation. Through that which generates aura [...] the gaze is returned." Between work of art and contemplation, there stretches a spectrum of human experience that becomes perceptible in Harding Meyer's portraits and photographs.

That these portraits started out as photos from glossy magazines, television and advertising seems only natural. The desire to focus on the most flawless image and edit it layer by layer, redesign it, and in some cases destructively edit it, seems to play with the aura of the work of art. The reproduction of the reproduction would be a plausible conclusion for explaining this phenomenon, but Meyer modifies the nonconventional portraits of a wide variety of types, the majority of which are young women and men. Some faces blur, grow fuzzy. Others suffer "injuries" from skillful distortions, thereby losing their flawlessness and becoming vulnerable and human. They are nonconventional, because the artist renounces the upright or portrait format most suited to the shape of the head. He also adopts the structural arrangement of the portrait from the movie screen: outsize close-up shots appear to watch us.

For viewers, there is no escaping the direct gaze that Meyer makes central to his works. "Over here, look at me!" the subjects seem to be saying—and so it is up to the viewers to study the facial features of the portraits, to "strip" them layer by layer, despite feeling that the tables have been turned, and that they themselves are the observed. Twisted voyeurism, since the viewer has no choice but to return the direct, provocative gaze. Harding Meyer applies the youthful faces in layers against a mostly monochromatic background, on which the application and removal of the paint is clearly visible.

Most of all, it is the actual layers of paint—a working method that happens processually—that tell us about the development of the personality on the canvas. The painter himself also contemplates his painted faces over a fairly long period of time, during which he makes slight changes to the adapted master images in terms of expression and form. He breathes newly typecast life into them, as it were—for, below the surface, as an artist, he is not dealing with actual people but is working with the concepts of anonymity and of stereotypes relevant to each of us. A portrait that corresponds to us—but which is not us. *We Are Alike*: the title of the exhibition draws attention to the similarity of our types, and subtly pillories the West's striving for individuality. For the

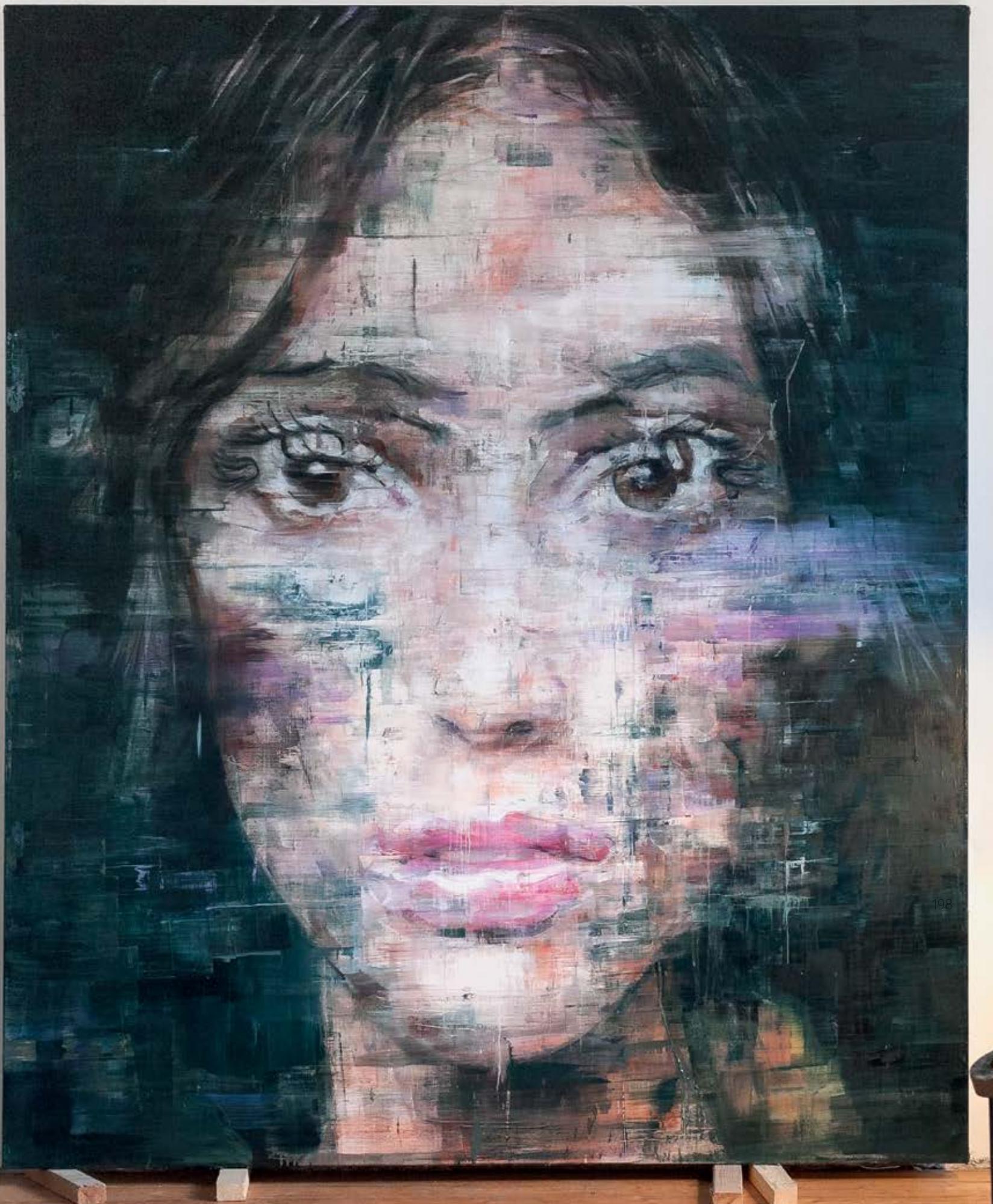
194



Oil on canvas, 190 x 150 cm, 2013



Von Kopf bis Fuß. Porträts und Menschenbilder in der Sammlung Würth,  
Kunsthalle Würth (Schwäbisch Hall), 2012-13



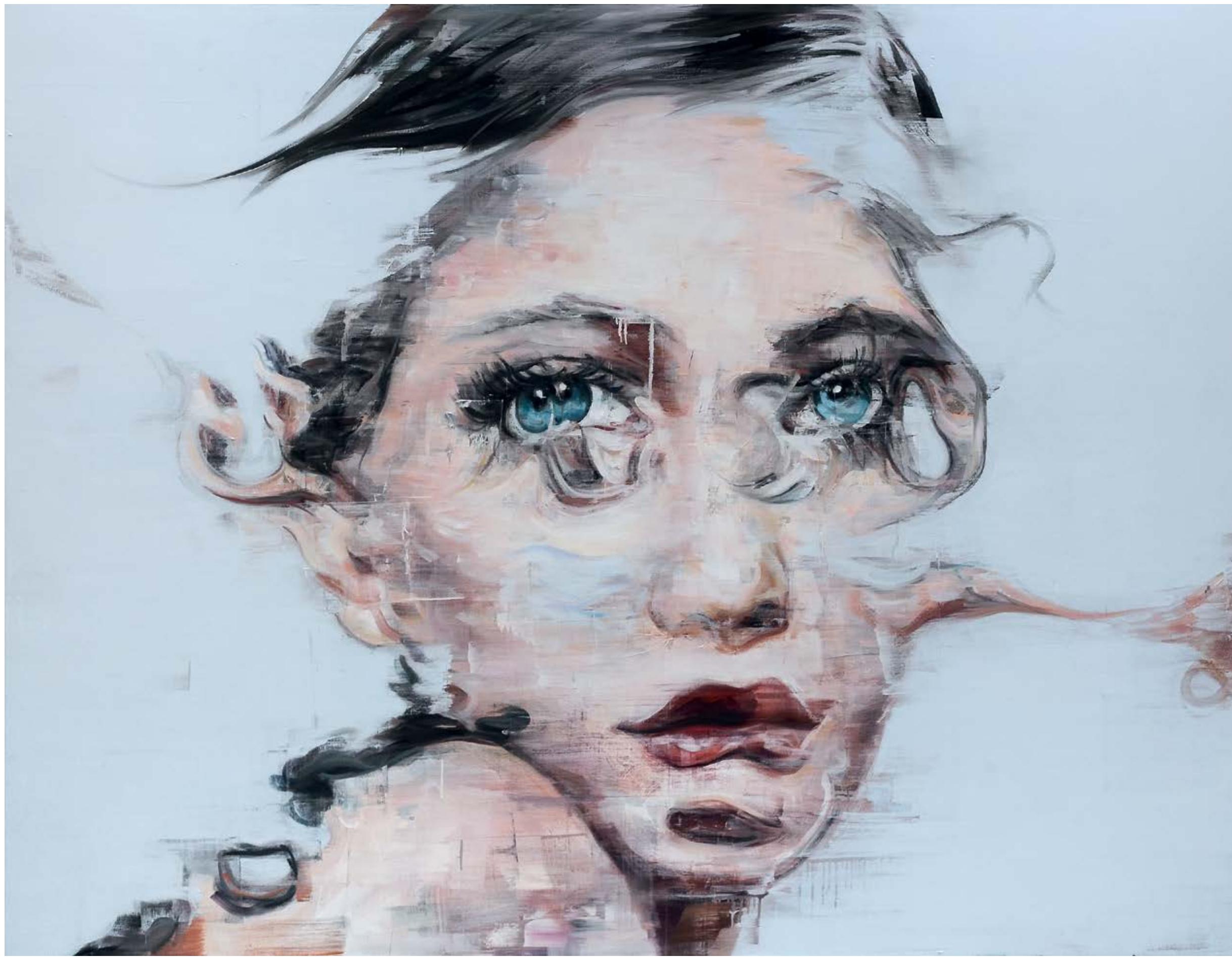
viewer, the abstract mirror situation in effect underscores the manufactured intimacy suggested by closeness.

**Features:** The *Features* series marks the attempt to produce new sculptural photographs from the large fund of collected faces. Harding Meyer falls back on his archive, presenting it reassembled in the style of a collage on Styrofoam heads. The intricate three-dimensional sculptures onto which mouth, nose, eyes, and other parts of the face are pinned exist only briefly, and are thus ephemeral—perhaps an allusion to our society's current mania for beauty and youth? Having rendered the Vanitas symbolism tangible, Harding Meyer archives his heads with the help of today's latest gadget, the iPhone. Framed and behind glass, the approx. 23.5-square-inch, often haphazardly assembled collages accomplish Meyer's intention: namely, to place the focus on particular features that are brought to the fore. In this instance, the face suddenly consists more of these individual traits—the big red puckered lips, the snub nose, or the heavily made-up eyes—and from time to time an injured or damaged “feature” will leap out at the viewer. While the three-dimensionality is lost, the little cut-to-size images return to where they came from—the world of the glossies, in which they were once portrayed as flawless and beautiful. The artist breaks with apparent beauty, however, and with these grotesque, bizarre facial archives even opens the door to new interpretations. Perhaps here too, Harding Meyer is playing with the auratic level of a work of art—for, as in his painted portraits, these sculptural photographs originate from reproductions. This time, however, the artist goes one step further and once again resorts to the photographic reproduction. In addition, he superimposes a layer of color on the photographs that causes the faces to recede even further into the distance, while at the same time making them into a product of our time. Artificially formed, even the little pins—essential for holding everything together—suggest that we should not lose sight of humanity's big questions. How do we let people define (“pinpoint”) us, or what do we let them “pin us down” to? Do we really only consist of the one face, or are we, as demonstrated here, collages of the archives of our lives? Therein probably also lies the spark of truth that people possess both physical and psychological similarities to one another—“likeness,” as it were.

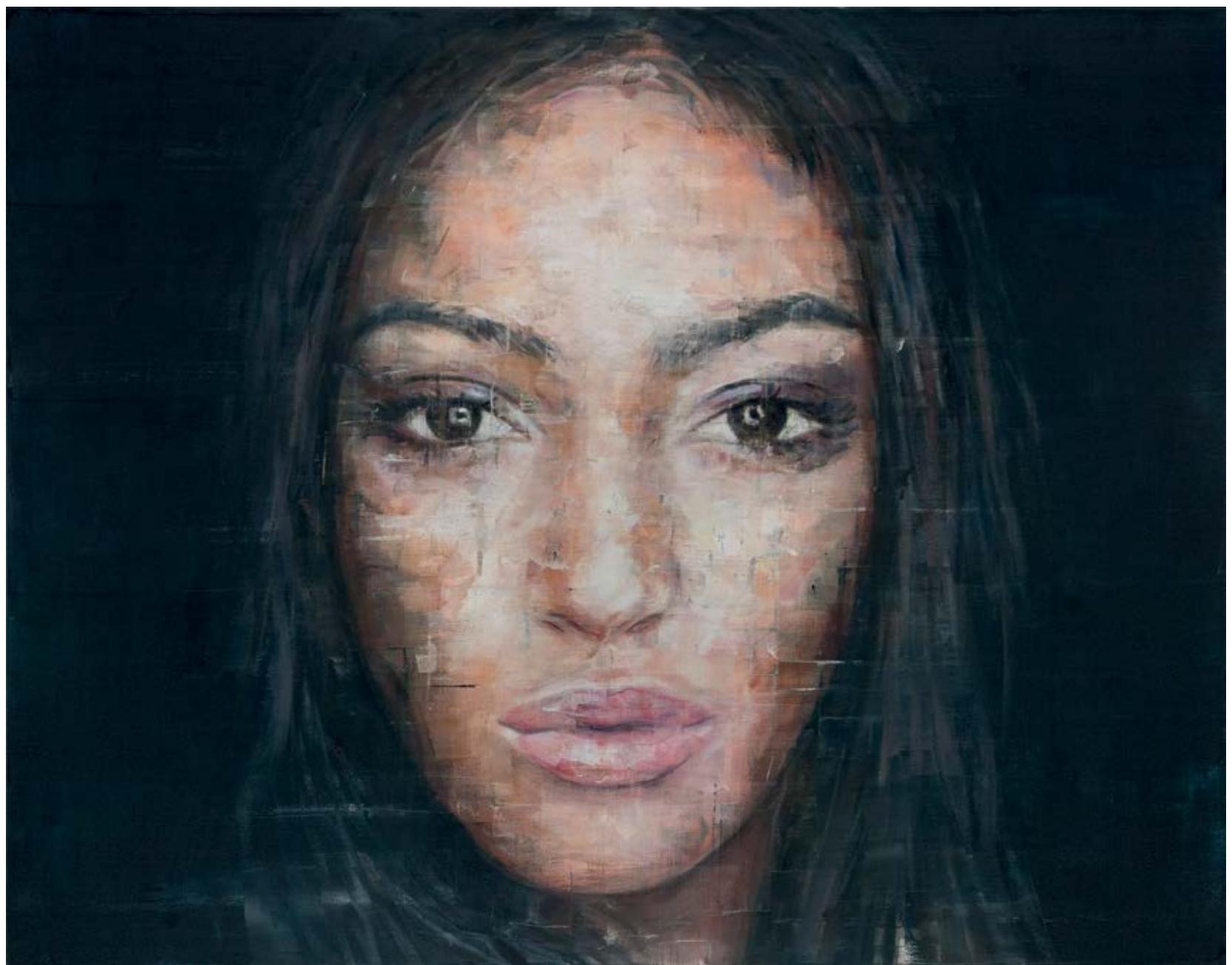
**Lookalikes:** When Harding Meyer is reinventing faces, his key concern seems to be the human-emotional perspective. Comparing the two series, viewers often see parts of the photographic series in the painted portraits, and vice versa. Despite their major differences, the series are interrelated. In the classic subject of portraiture, Harding Meyer discovers a new—media-based—dimension that points to the future. At the same time, he observes the self-promotion of Generation X with satirical tools, while still leaving room for interpretation. In different sizes, Meyer reveals a range of possible ways to portray faces, from the childish to the adult. His multilayered work references traditions, critiques contemporary life, and plays with the gaze of the viewer.

Previously unpublished exhibition text (2012).

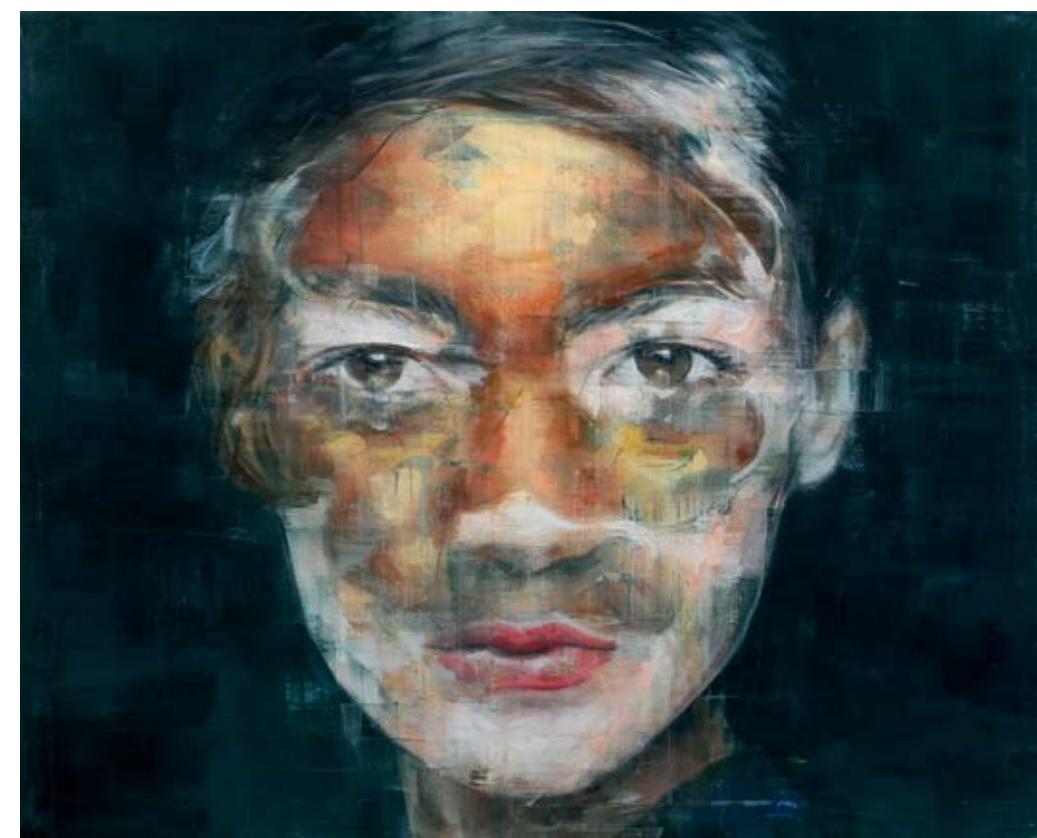
*Atelier, 2014*



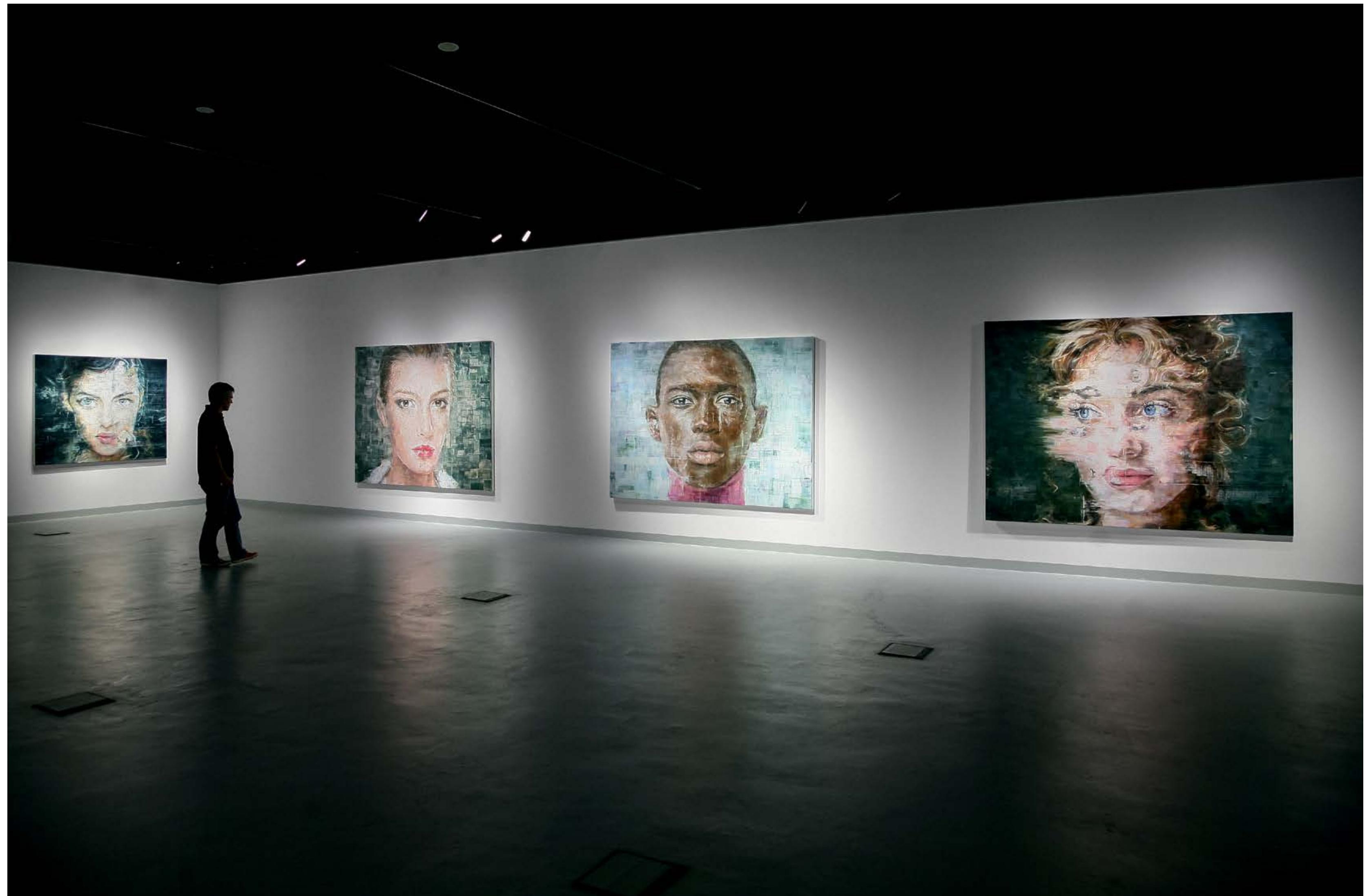
*Oil on canvas, 170 x 220 cm, 2014*



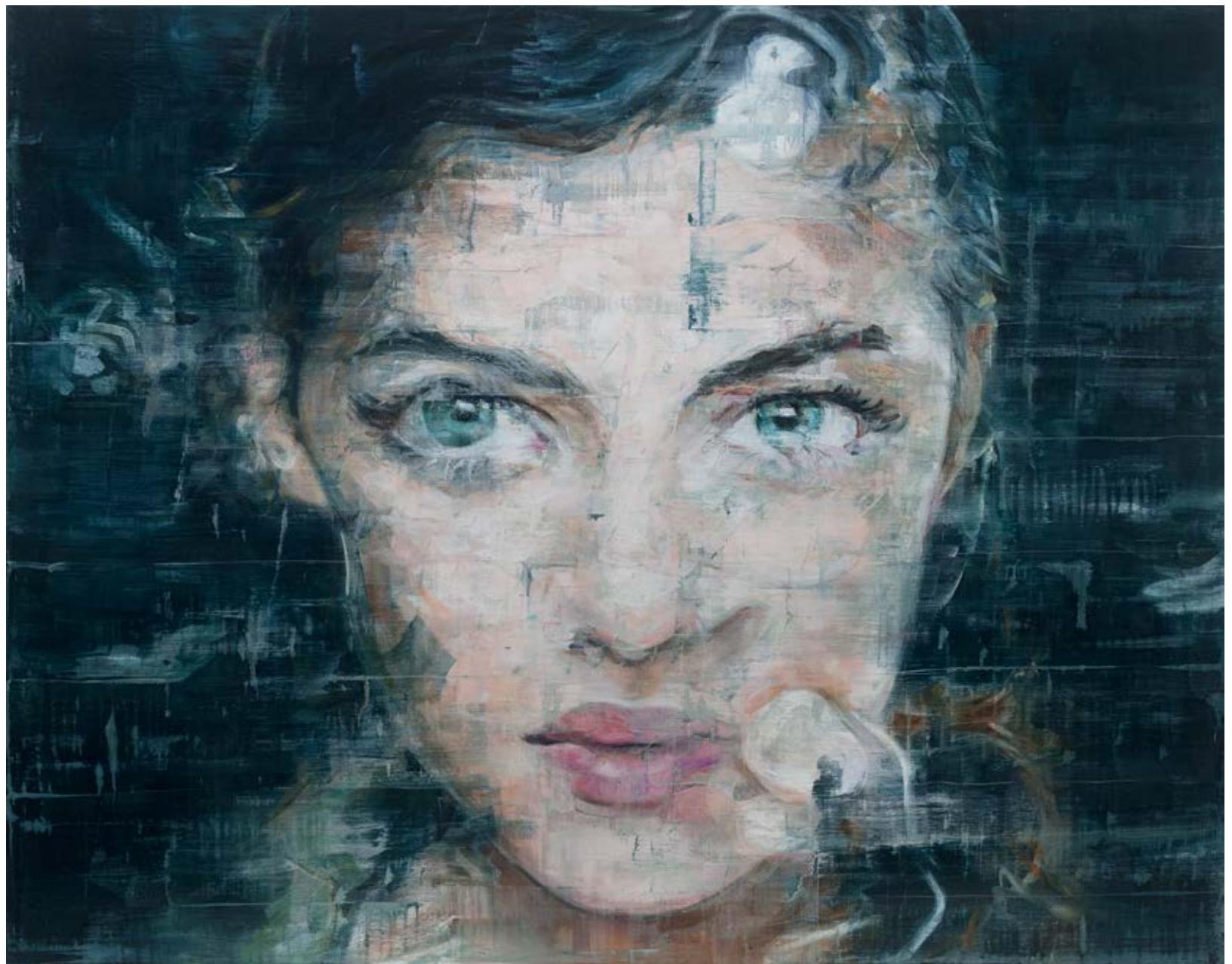
*Oil on canvas 150x190cm, 2012*



*Oil on canvas, 90x110cm, 2014*



Katara (Doha), 2013



206

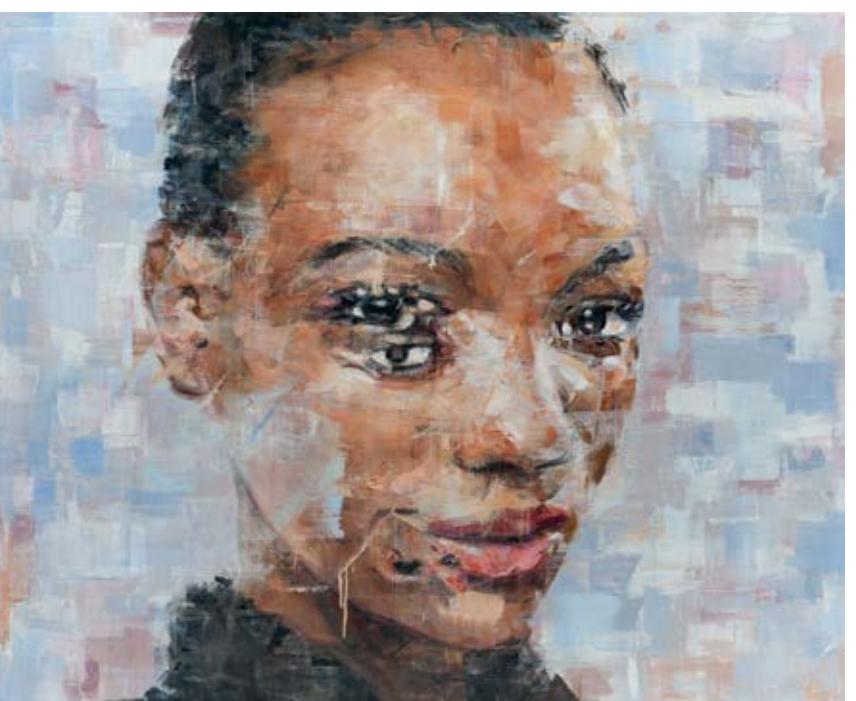
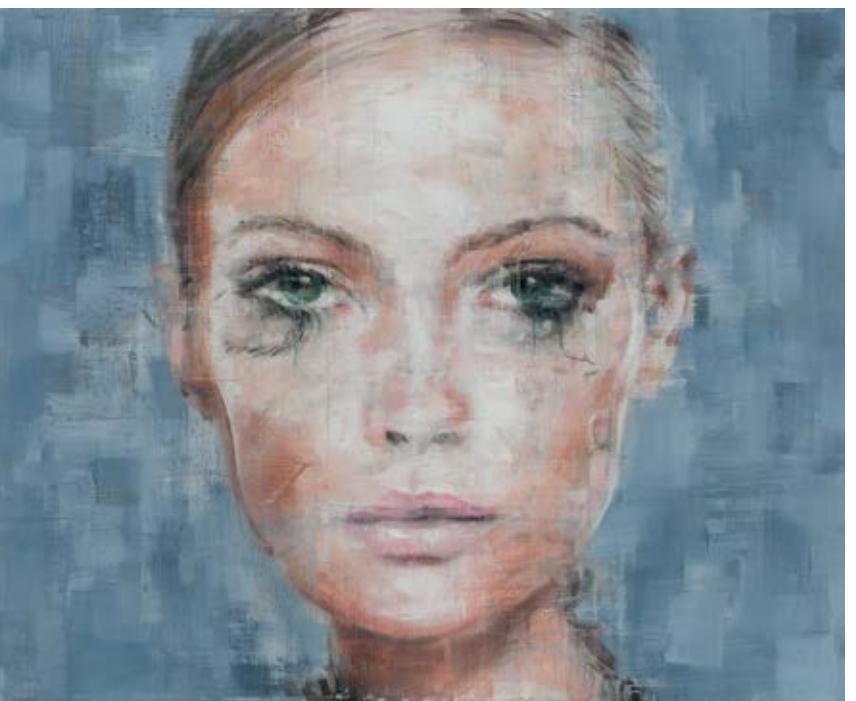


207

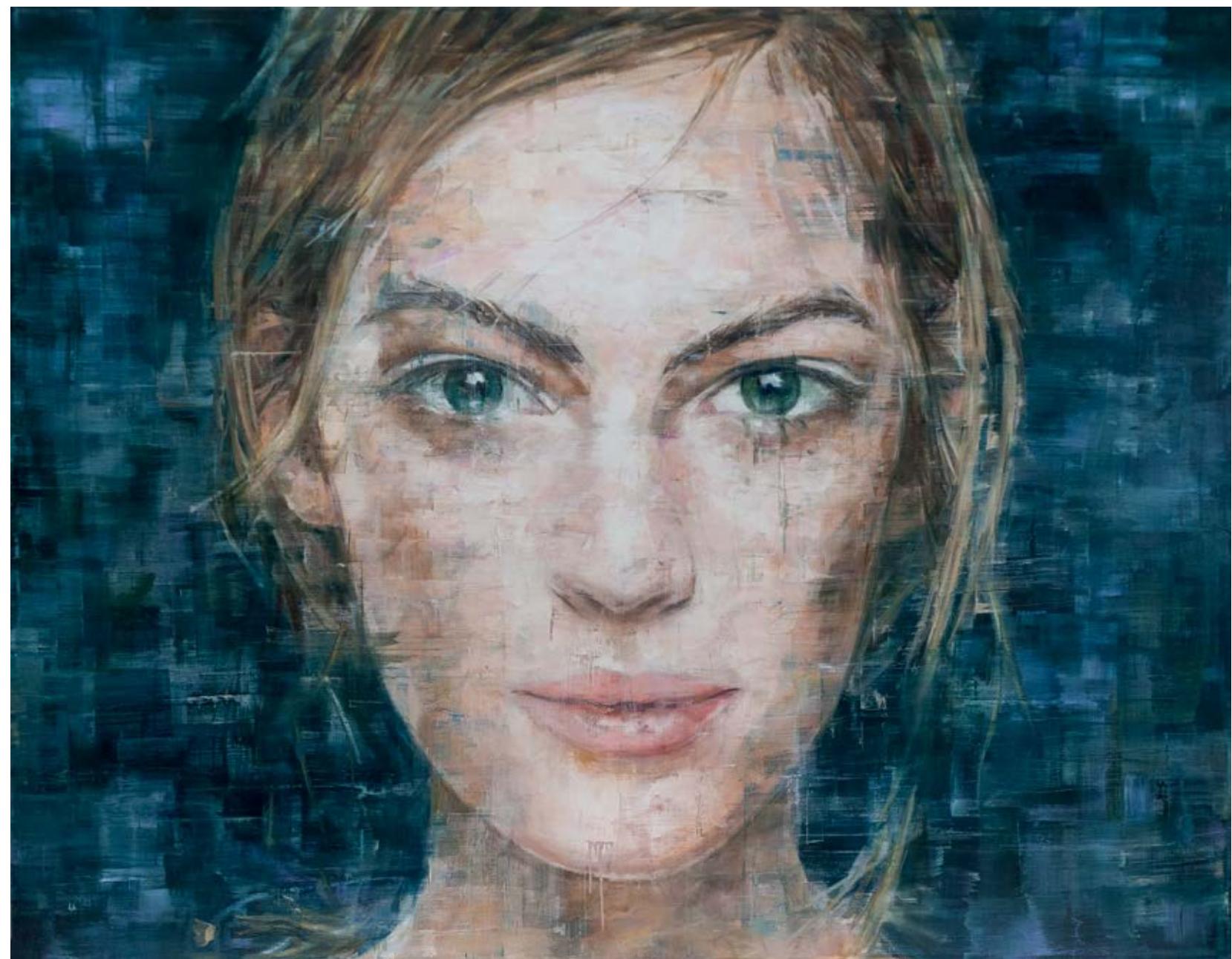




Oil on canvas, 190 x 250 cm, 2013

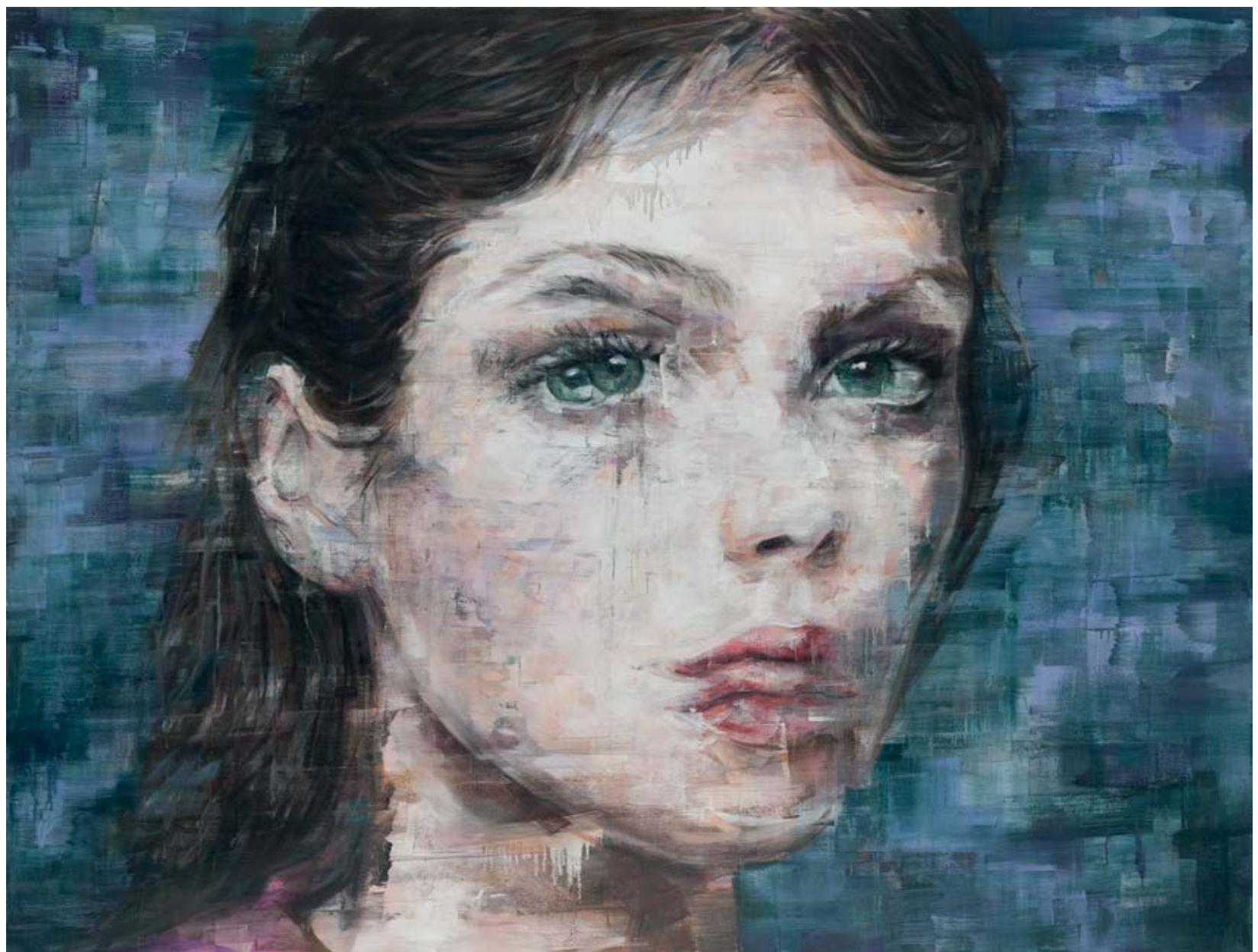


*Oil on canvas, 90 x 110 cm, 2014  
Oil on canvas, 90 x 110 cm, 2013*

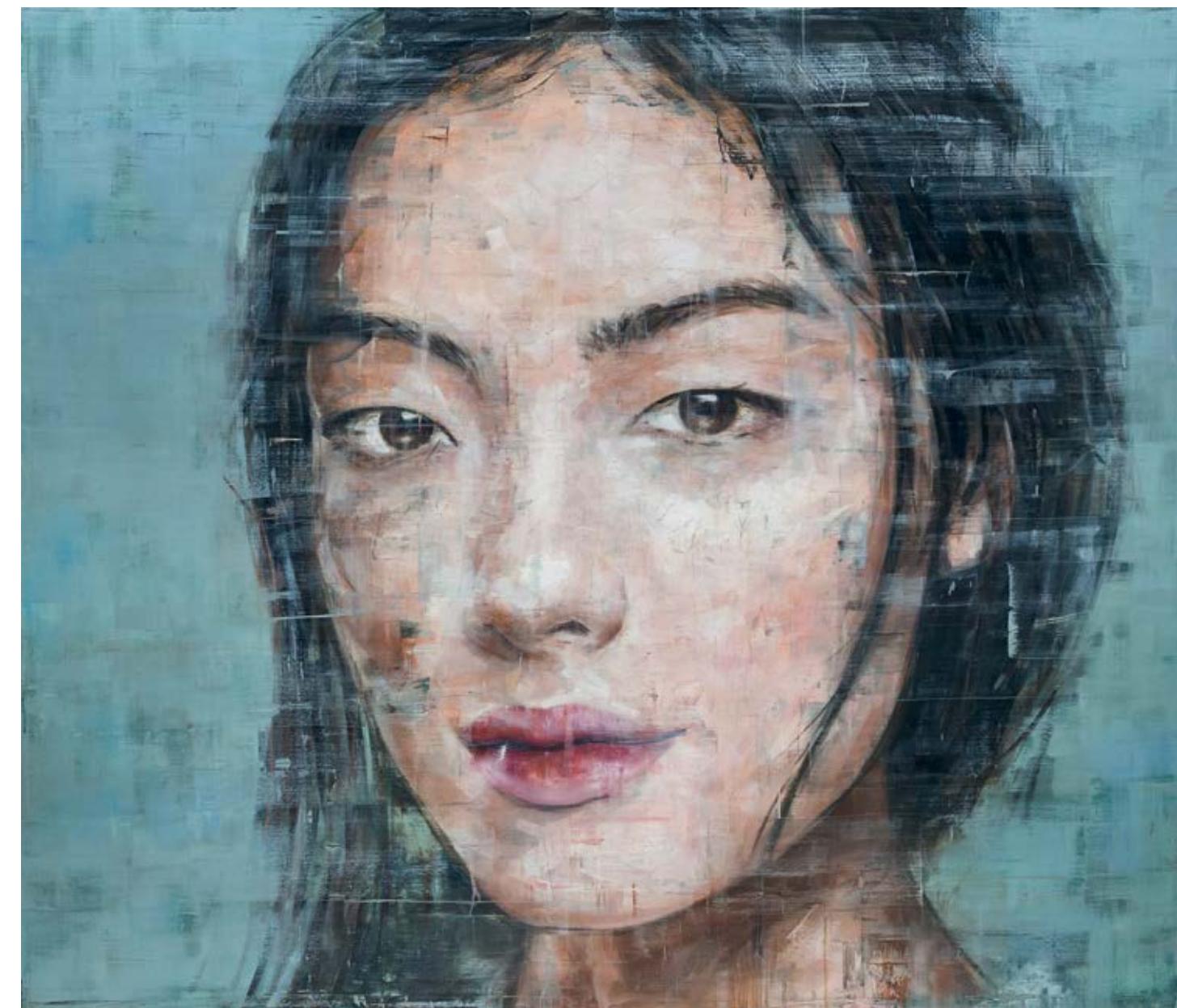


210 211

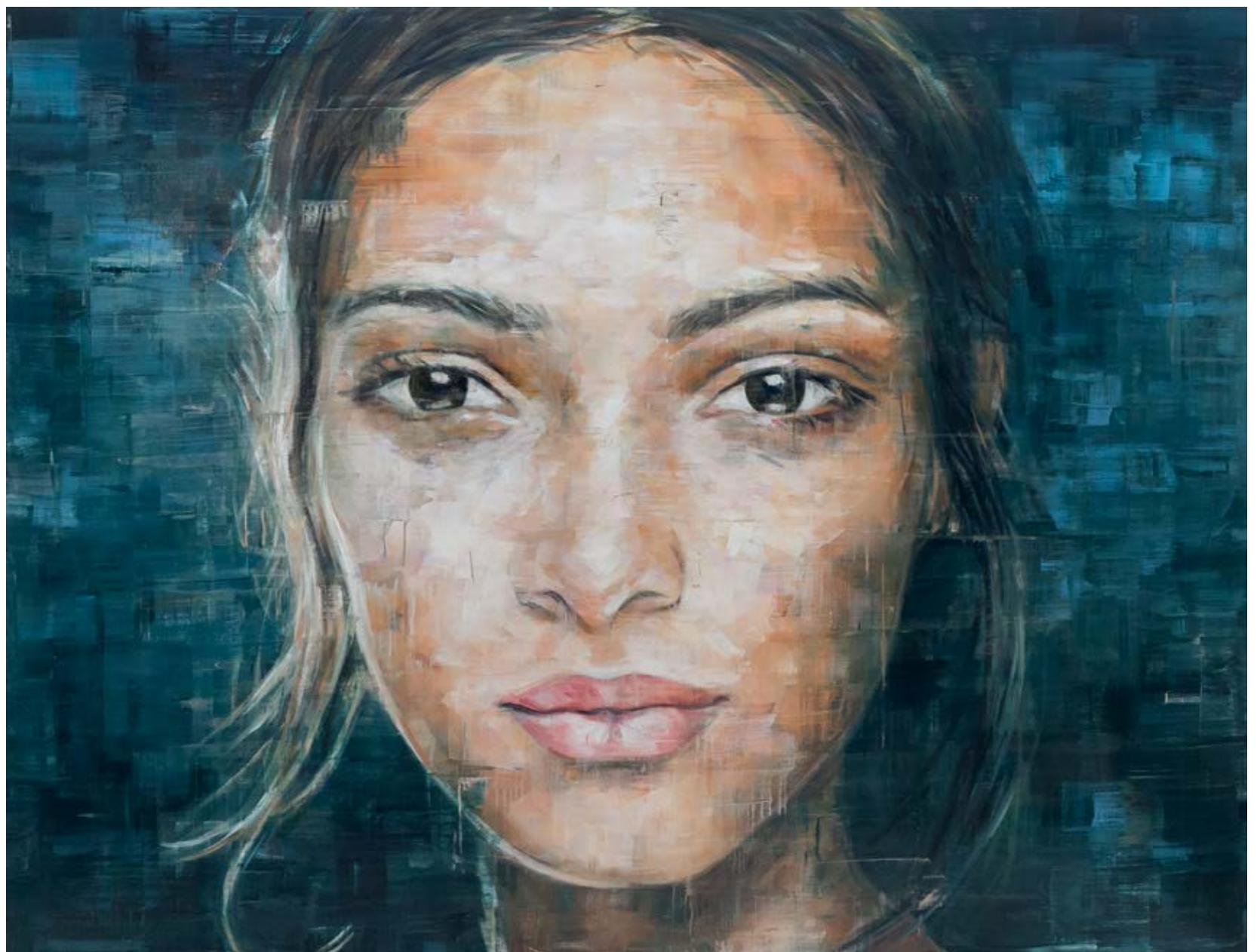
*Oil on canvas, 195 x 250 cm, 2014*



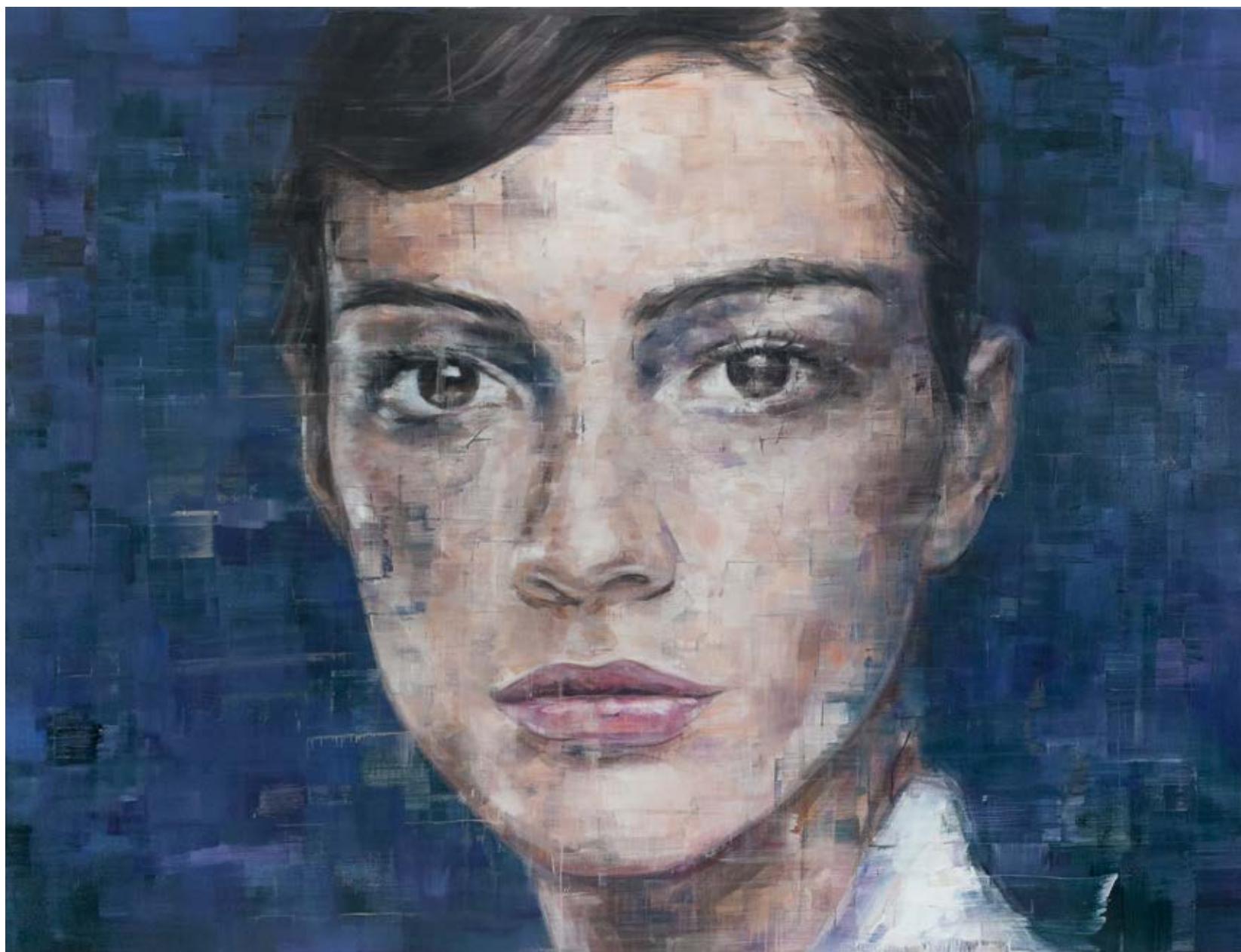
212



213



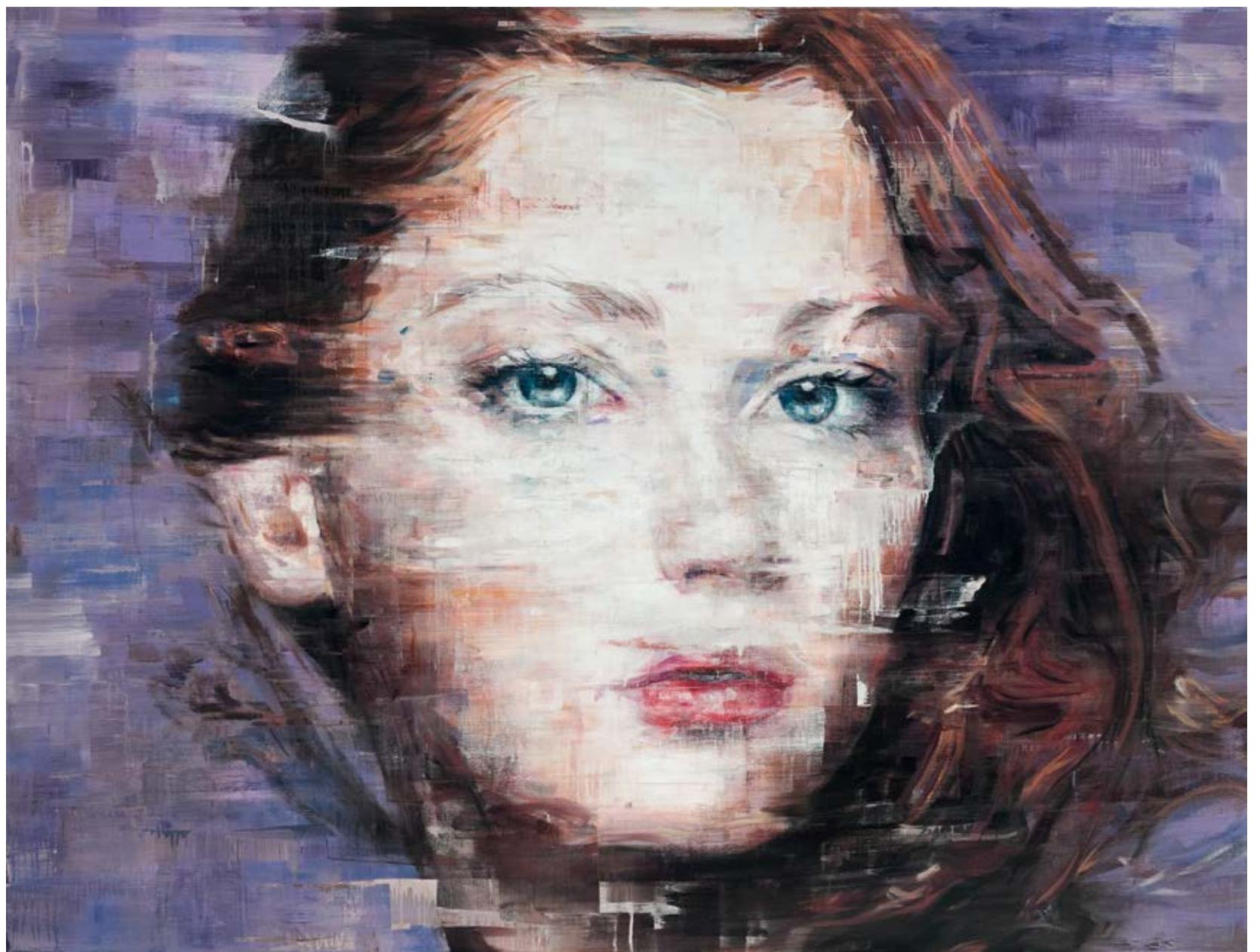
214



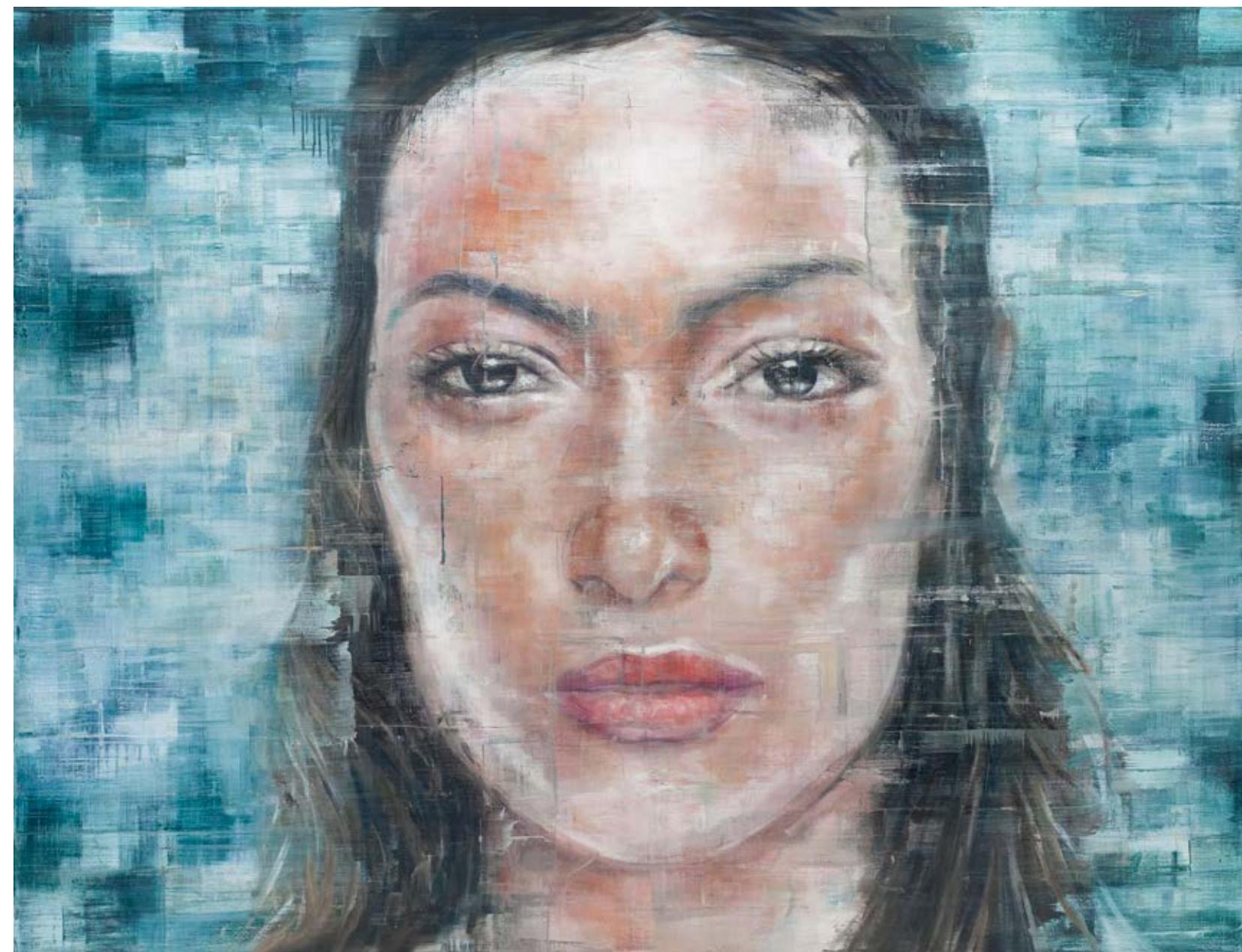
215



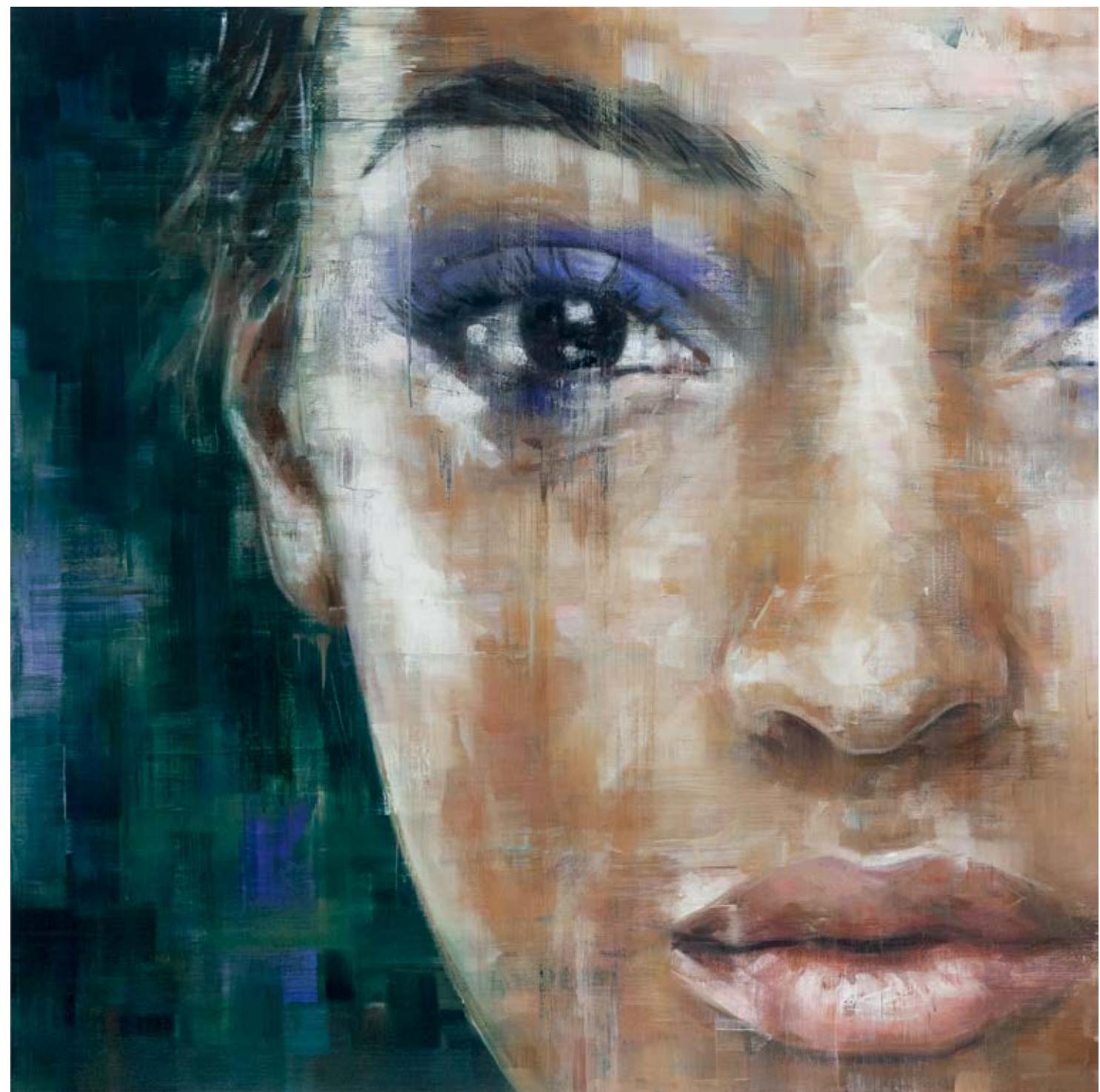
Galerie Voss (Düsseldorf), 2014



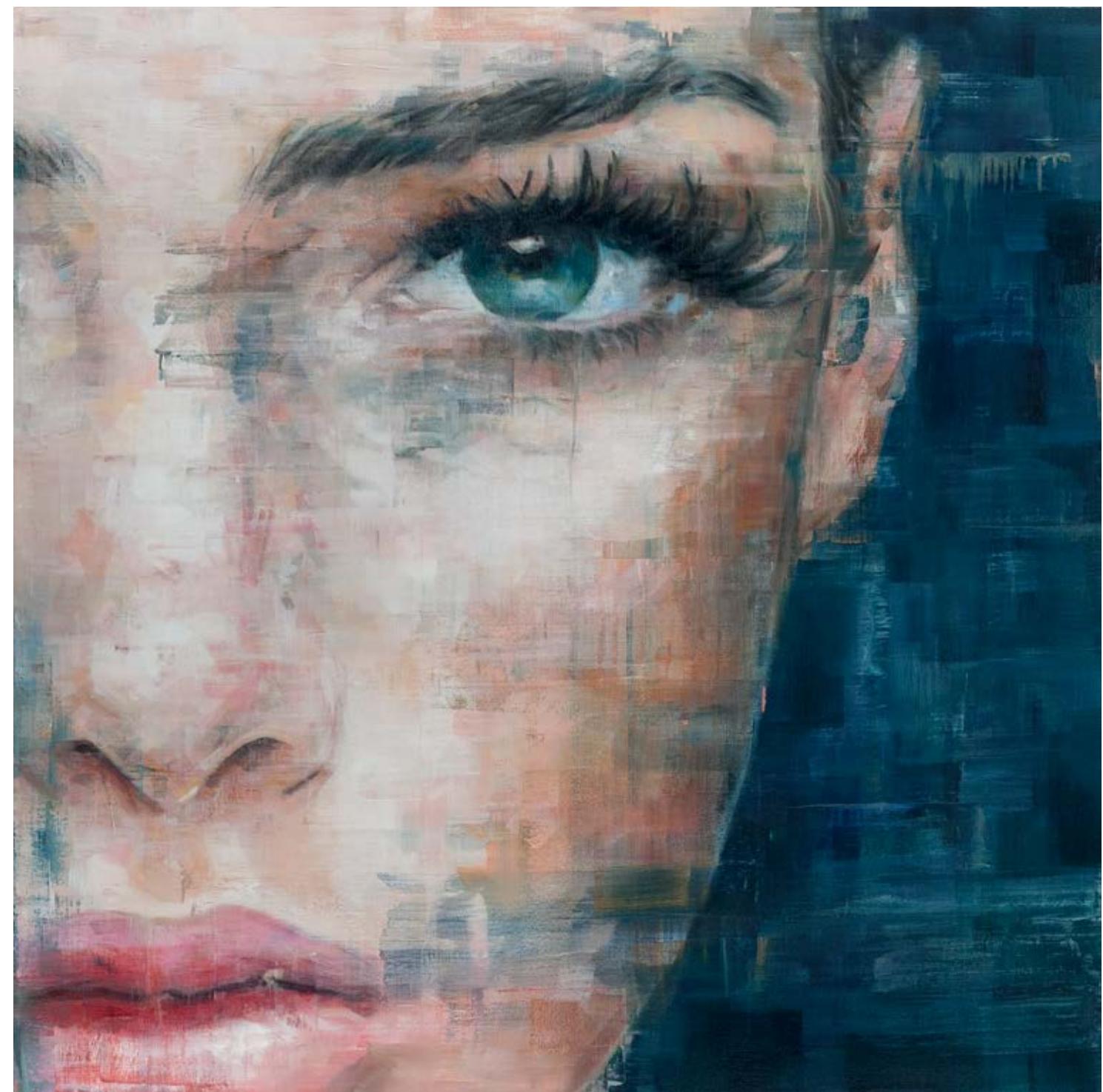
218



219



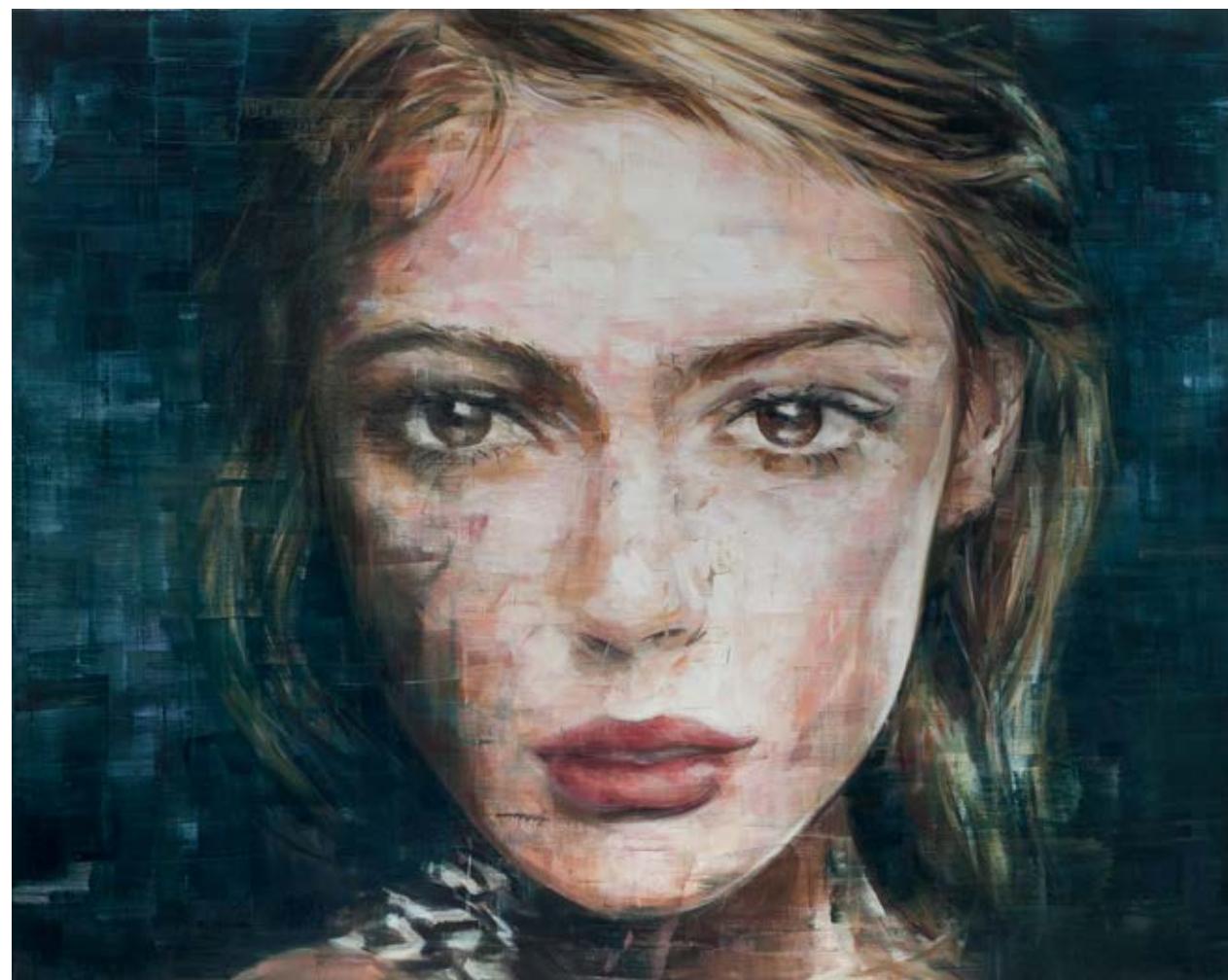
220



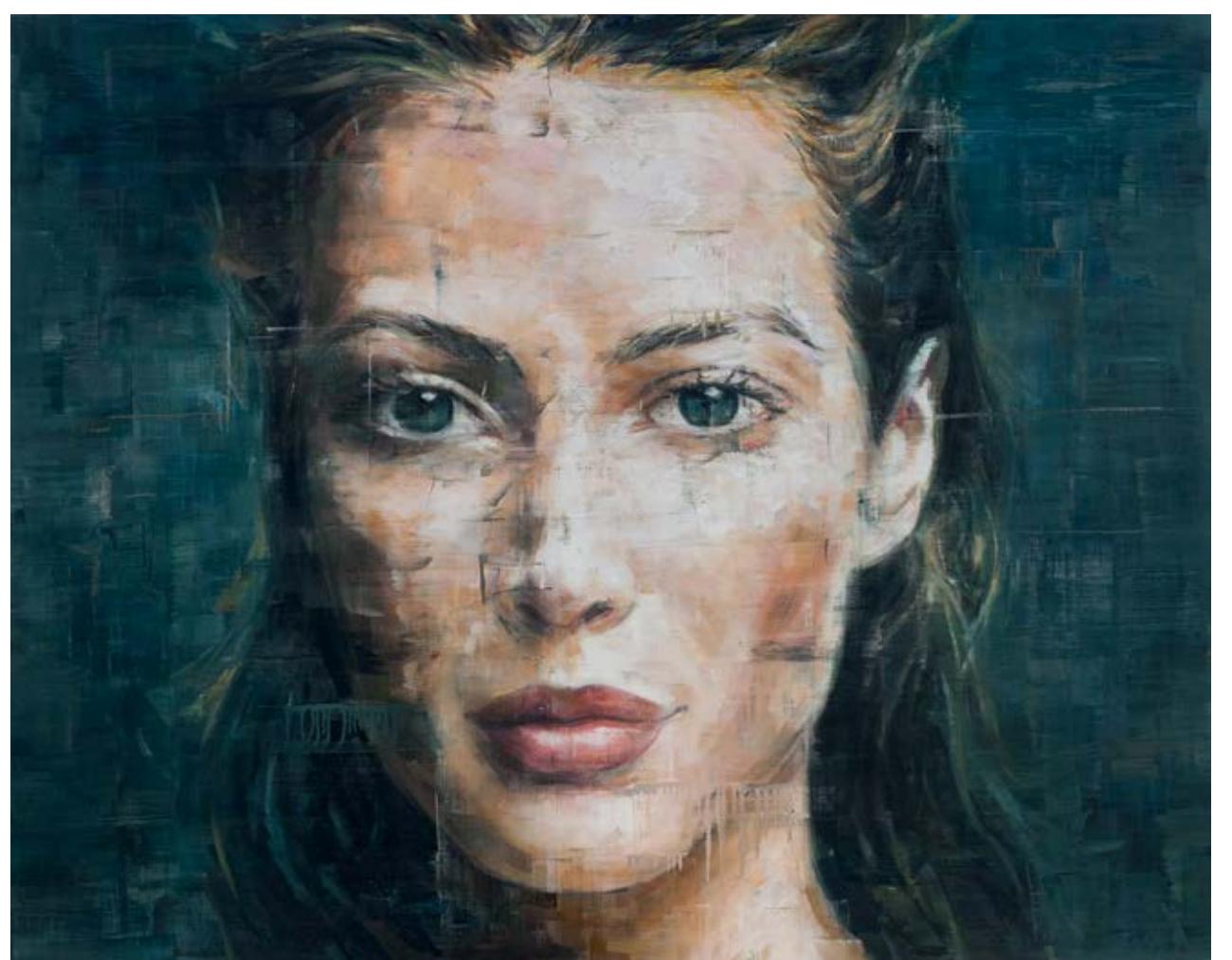
221



*Oil on canvas, 150 x 190 cm, 2015*



*Oil on canvas, 150 x 190 cm, 2015*



222

223





*Oil on canvas, 190 x 250 cm, 2015*



Atelier, 2016

DONALD BRACKETT

## Bergungsarbeiten. Eine Archäologie des Gesichts

„Ich habe nie aufgehört, die Grundlagen des Porträtierns zu hinterfragen, weil es hierbei so unvermeidlich um das äußere Erscheinungsbild geht. Ich habe nie geglaubt, dass Leute das sind, was sie zu sein scheinen, und sicher zu sein, wer oder was sie wirklich sind, ist meiner Ansicht nach unmöglich.“  
Duane Michaels

Wie oft begegnet man einer Kunst, die ihre Betrachter anstarrt? Bis auf den heutigen Tag schauen uns Leonardo da Vincis *Mona Lisa* und Andy Warhols *Marilyn*, zwei der bedeutendsten Porträts der Geschichte, an – die *Mona Lisa* schon seit über fünfhundert und die *Marilyn* immerhin seit gut fünfzig Jahren. Höchst unterschiedlich zwar, fangen beide Werke doch Wesentliches weiblicher Physiognomien ein, wie auch die hinter ihren Gesichtszügen verborgenen Absichten. Die jüngsten Gemälde Harding Meyers sind äußerst enigmatische Porträts. Sie sind eine Einladung, das Theater des Mienenspiels neu zu betrachten und dabei auch einen frischen Blick auf die Masken zu werfen, die wir als Menschen alle tragen. Ein überzeugendes Beispiel für die Ausdruckskraft, die Meyer in seinem Schaffen erreicht hat, ist *Untitled (#8-2015)*: Das Werk konfrontiert uns auf fast 200 x 300 Zentimetern mit einem Gesicht, dessen Höhe somit fast der des menschlichen Körpers entspricht. Ein Gesicht in der Größe eines Körpers ist eine Setzung, die beeindruckt und zu einer einzigartigen ästhetischen Kontemplation auffordert.

Die schiere physische Präsenz von Meyers Bildern ist nicht nur in einem faszinierenden Sinne fesselnd, sie hat auch eine hypnotisierende Qualität. Die Konfrontation mit dem den Gesichtern innenwohnenden Wesenhaften weist Parallelen zum sogenannten Genius loci auf, dem Geist eines Ortes, wie man ihn aus der Landschaftsästhetik kennt. In der Mythologie der römischen Antike ist dieser Terminus mit einem die Eigenschaften eines bestimmten Ortes auf numinöse Weise schützenden Wesen konnotiert, womit auch eine an dieser Stelle waltende magische Kraft suggeriert wird. Ein bedeutendes Porträt ist im Hinblick darauf vergleichbar – und leistet Ähnliches. Die verblüffenden Konvergenzen zwischen Harding Meyers neuen Arbeiten und den geheimnisvollen, nach dem Vulkanausbruch in Pompeji im Jahr 79 n. Chr. durch Ascheschichten konservierten Porträtfreskos haben mich sofort beeindruckt. Auf den ersten Blick scheinbar ausdruckslos, verbergen sie – wie Meyers Porträts – tiefgründige Gefühle ebenen unter einer vermeintlich gelassenen Oberfläche. Und wie diese rufen auch die erodierten Schichten der Meyer'schen Porträts Assoziationen von Grabungsarbeiten und Prozessen archäologischen Präservierens wach.

Auch die anderen der in diesem Bilderzyklus porträtierten Gesichter kommen denen von Schutzgeistern gleich, die die inneren Attribute der Porträtierten gleichzeitig verbergen und enthüllen. #4 und #44 zeigen so starke Vergrößerungen, dass die Schönheit der Gesichter, welche an jene stilisierter Anima-Figuren erinnert, geradezu konfrontativ wirkt. Die Verwendung von Zahlen zur Identifizierung der Porträtierten verstärkt dabei den Eindruck, dass es sich um archäologische Fundstücke handelt, und verleiht ihnen eine gewisse ironische Distanziertheit.

Die Werkgruppe sei hier als Bilderzyklus betrachtet, weil sie an einen alten Liederzyklus oder einen klassischen Gedichtzyklus erinnert. Als Folge umgibt uns dieser Zyklus wie ein Kreis, der keinen Anfangs- oder Endpunkt aufweist. Er erinnert dabei an den steten Wechsel von Ebbe und Flut – und andere sich wiederholende Kreisläufe oder Zeitverläufe. Die Porträts #9 und #14 erwecken vor diesem Hintergrund fast den Anschein, als handele es sich um aus einer Filmmontage herausgelöste Protagonisten. Sie könnten, wie die einzelnen Filmkader eines Zelluloidstreifens, einer dokumentarischen Studie entstammen, die dem menschlichen Gesicht gewidmet ist.



Oil on canvas, 110x110cm, 2015

Harding Meyer ist jedoch nicht nur ein Archäologe des Gesichts. Er ist auch ein Kartograf der Physiognomie, der verborgene Gefühle ans Tageslicht befördert. Jedes dieser Bilder ist von daher auch eine Landkarte des Gesichts des Porträtierten, sei es nun eine empirische oder eine erfundene Person. Und zieht man diese zurate, kann sie uns in die Tiefe ihres Charakters führen.

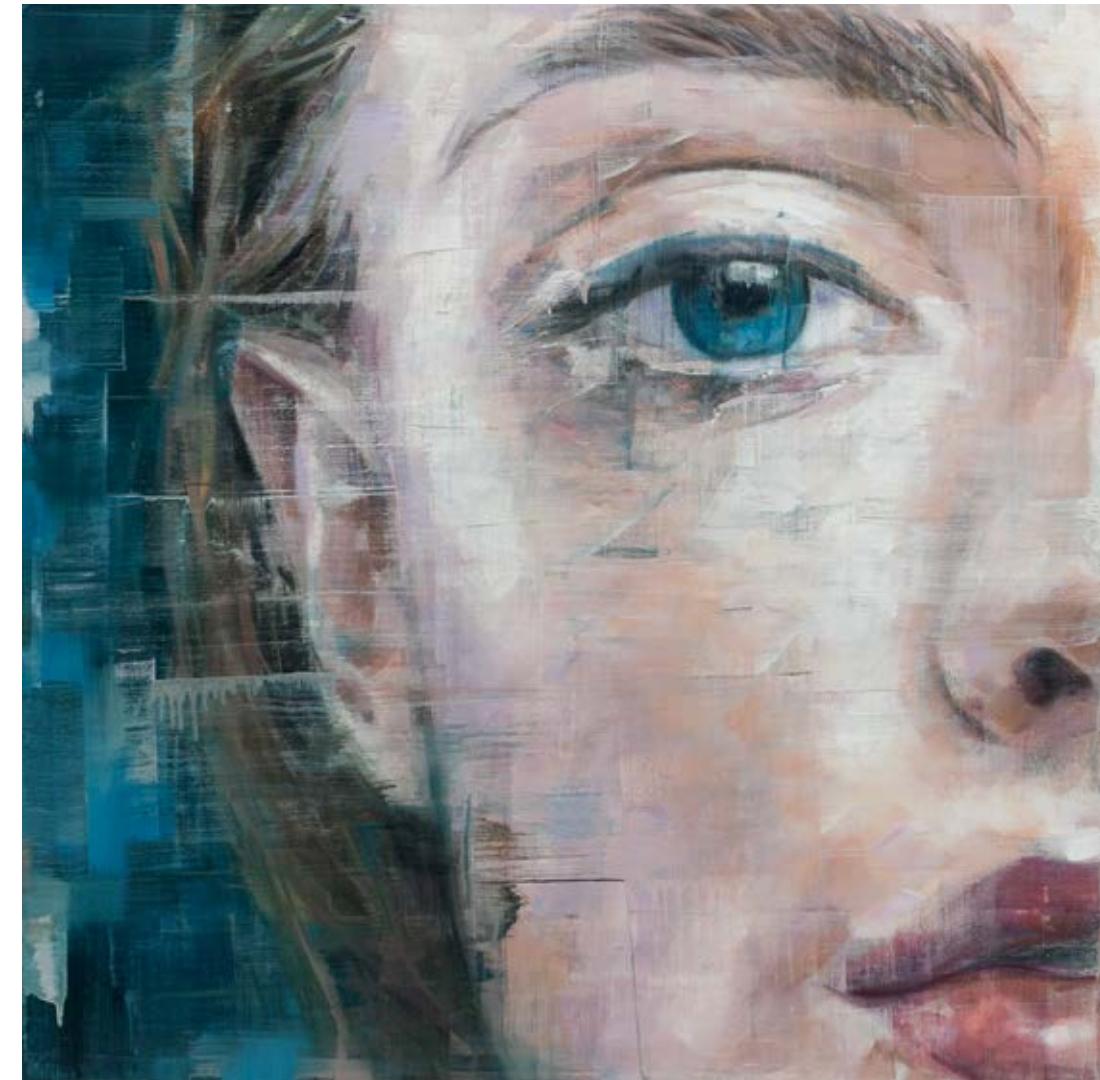
Angesichts der lateinischen Ursprünge des Wortes *numen* für einen Ausdruck höheren Willens darf man diese großartigen Porträts – die wie ein göttlicher Fingerzeig in unsere Richtung weisen – durchaus als numinos bezeichnen, nicht zuletzt auch weil sie das Wesen der Dargestellten zu verkörpern scheinen. Letztlich mag ein Maler durch seine interpretierenden Fähigkeiten mehr von dessen physischen Eigenschaften und spirituellen Qualitäten vermitteln als ein Fotograf durch sein Objektiv einzufangen hoffen darf. Die Linse eines Malers wie Harding Meyer – also diese einzigartige Verbindung von Auge und Hand –, das wird in seinen magischen Gesichtslandschaften offenbar, ist das überlegene Hilfsmittel, um die grundsätzlich surreale Natur eines Gesichts wiederzugeben.

Einige bildende Künstler sind sich bewusst, dass das menschliche Gesicht eine Art Landschaft darstellt und sie behandeln es entsprechend als einen Raum, den man erkunden, vermessen und skizzieren kann – wodurch sich Bedeutungsspielräume mit scheinbar unendlichen Lesarten ergeben. Harding Meyer steht in vorderster Reihe einer noch namenlosen und hauptsächlich von Malern betriebenen künstlerischen Bewegung, die sich der gezielten Erneuerung des Porträts verschrieben hat. Diese explizit dem Gesicht als Landschaft verpflichteten Künstler nehmen die Aufmerksamkeit der Betrachter gefangen, wie sie deren Blick gleichzeitig zu öffnen verstehen. In einfachen Worten: Die Landschaft eines gemalten Gesichts ist etwas so Vereinnahmendes, dass keine Fotografie dessen Unmittelbarkeit und Wirkungskraft je erreichen könnte und die Existenzberechtigung des gemalten Porträts infrage stellen.

Was die Kunsterfahrung und Kunstwahrnehmung auf einer ganz basalen Ebene ausmacht, und was vor allen Dingen die Kunst des Porträts auszeichnet, ist der menschliche Blick. Wenn man in einem Ausstellungsraum zusammen mit anderen, mit Fremden, Bilder von Gesichtern bewundert, spielen Blicke eine wesentliche Rolle. Das gilt insbesondere dann, wenn die Bilder, die wir anschauen, den Blick erwidern. Diese Ausstellung zelebriert daher auch, was gemeinhin als visuelle Aura bezeichnet wird – eine einzigartige ästhetische Situation, die sich einstellt, wenn das betrachtete

228

229



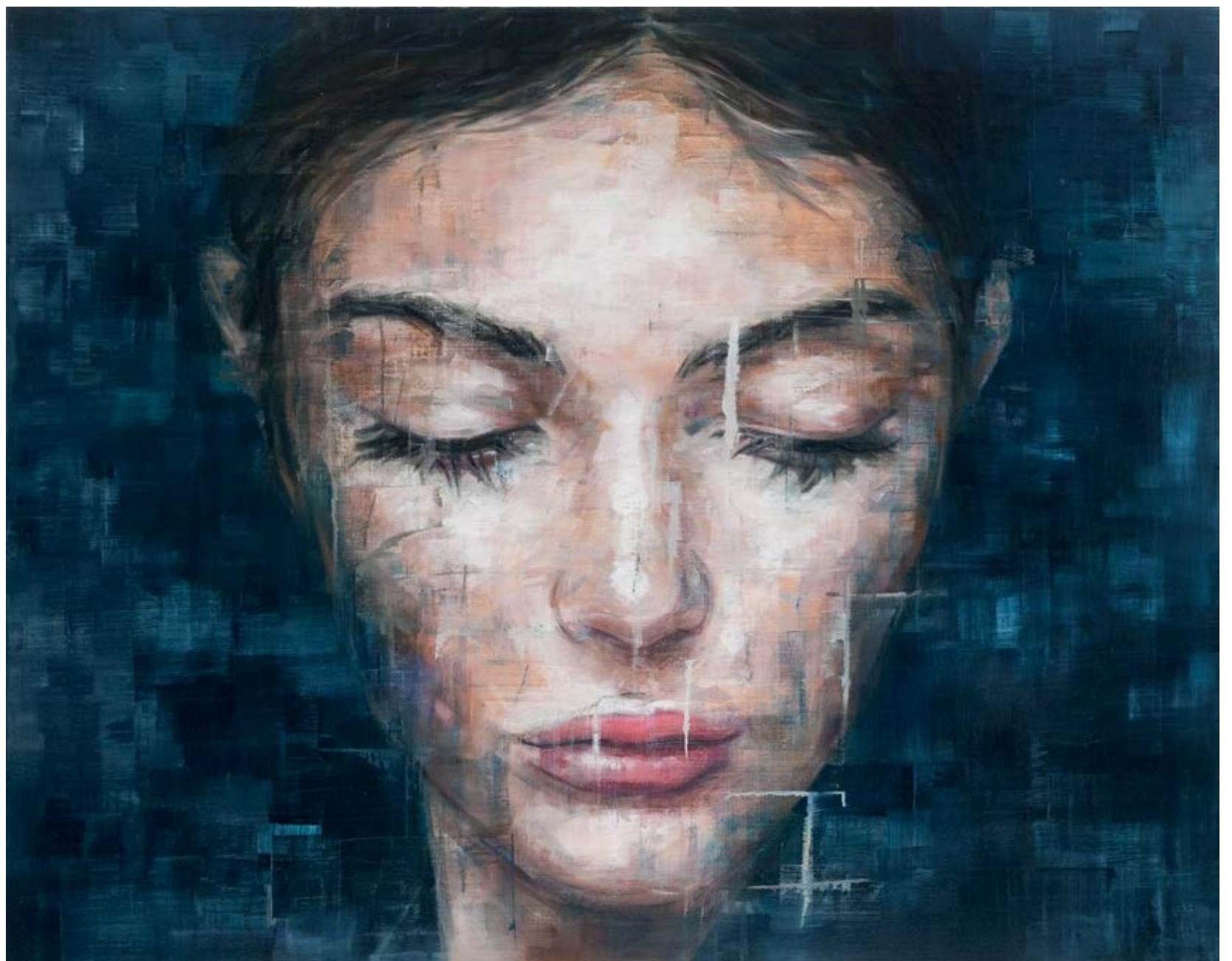
Oil on canvas, 110x110cm, 2015

Bild unseres Blick erwidert. Manchmal liegt die Wahrhaftigkeit jenseits eines rein abbildenden Realismus: beispielsweise dann, wenn die stilisierten Blicke der Porträts #30 oder #31 mit geradezu feudaler Üppigkeit inszeniert werden, ohne an Authentizität einzubüßen. Oder wenn, wie bei #32 und #33, das Aufeinanderprallen von avancierter Modeästhetik und unterschwelligem Surrealismus bis zu einem fast ins Mystische reichenden Grad herausgestellt wird, der die Grenzen dieser beiden Referenzen zu transzendentieren scheint.

Eines der Charakteristika des Konzepts von Aura ist emotionale Distanz: der geheimnisvolle Umstand, dass, egal wie sehr wir uns einem Bild auch annähern, seine Aura doch uneinholbar und unnahbar bleibt. Solche Bilder verweigern nicht den Zugang auf ihr Inneres. Vielmehr verkünden sie, dass sich das vermeintlich Innere tatsächlich auf der Oberfläche befindet, dass die äußere Welt ein trügerisches Spiegelbild innerer Tiefgründigkeit ist und dass wir dieses Ziel allein über die Erwiderung des Blickes erreichen. #20 und #22 erweisen sich dabei hinsichtlich ihrer Fähigkeit, die Gefühle der Betrachter zu fokussieren, als besonders nachhaltig wirkungsmächtig. Dies mag daran liegen, dass Ersteres in einem extremen Close-up nur den stark vergrößerten Ausschnitt eines Gesichts zeigt, während das Antlitz auf dem zuletzt genannten Bild durch seine Nähe zu den vormalen von konservierenden Ascheschichten überzogenen Porträts aus Pompeji in Erinnerung bleibt; hierbei sind Abschürfungen der Haut nicht von den Spuren auf den verwitterten Wänden hinter den Porträtierten zu unterscheiden.

Als planvoll angelegter Zyklus, der sich durch die Ähnlichkeit seiner Sequenzen auszeichnet, wohnt den seriell konzipierten Gesichtsbildern Meyers eine Zeitlichkeit inne, die – von den Augen der Betrachter gleichsam animiert – gerade in den Augen der Porträtierten zum Ausdruck kommt. Die Augen der Betrachter sind stets in Bewegung, und das Gesicht der Betrachteten erweist sich als eine Reflexion genau dieser Bewegung. Am Wichtigsten ist dabei vielleicht, dass die Dargestellten uns zu kennen scheinen. Sie treten uns direkt entgegen und laden uns zu einer subtilen sowie hintergründigen Untersuchung ihrer Gesichter ein. Sie fordern dazu auf, die Schichten ihrer Haut zu durchschauen und zu entdecken, was sich unter unseren eigenen, ganz persönlichen, privaten Hüllen befindet: nämlich die Haut des Geistes.

Zuerst veröffentlicht als Katalogtext zur Ausstellung  
Archaeology of the Face (Toronto: Odon Wagner Gallery, 2016).



230



231



*Oil on canvas 190x250cm, 2015*

## Excavations: The Archaeology of the Face

"I've never stopped questioning the very nature of portraiture because it deals exclusively with appearances. I've never believed people are what they look like and I think it's impossible to really know what people are."

Duane Michaels

Art that stares back at you. How often does that happen? Da Vinci's *Mona Lisa* and Andy Warhol's *Marilyn*, two of the greatest portraits in history, continue to stare at us: Da Vinci's Mona for more than 500 years and Warhol's Marilyn for more than fifty. In drastically different ways, each work captured the essence of a woman's face, as well as the potential meanings hidden behind that face. And now Harding Meyer's latest mysterious portraits on canvas invite us to revisit the facial theater and view the human masks we all wear in a new and fresh manner. An ideal example of Meyer's accomplishment might be seen in *Untitled (#8-2015)*, which at almost 2 by 3 meters in scale presents us with a face that almost approaches the dimensions of an entire body. A face the size of the body that usually supports it is an intriguing proposition: one that invites a unique kind of aesthetic contemplation.

This physicality alone is not only arresting but also mesmerizing, since it provides a confrontation with the spirit of the face that parallels what is called *genius loci*, the spirit of place, in the aesthetics of landscape. In ancient Roman mythology this term also denoted a protective spirit holding the attributes of a place in a numinous way, suggesting a magical power residing in that location. A great portrait is and does the same. I was instantly struck by the haunting similarities between these recent works by Harding Meyer and the enigmatic frescoes preserved by ash after the volcanic eruptions at Pompeii in the year 79 AD. At first seemingly expressionless, like the Meyer portraits they harbor secret layers of feeling beneath apparently sedate surfaces, and like them, Meyer's weathered layers suggest a process of preservation and excavation.

Each of the other faces portrayed in this image-cycle is similarly a protective spirit both concealing and revealing the inner attributes of the person portrayed. Both #4 and #44, for instance, are so close up that the beauty of the faces, almost approaching that of idealized anime figures, becomes ultra-confrontational, while the use of numerals to identify the "sitter" only serves to further amplify the sensation that they are archaeological specimens and renders them ironically distant.

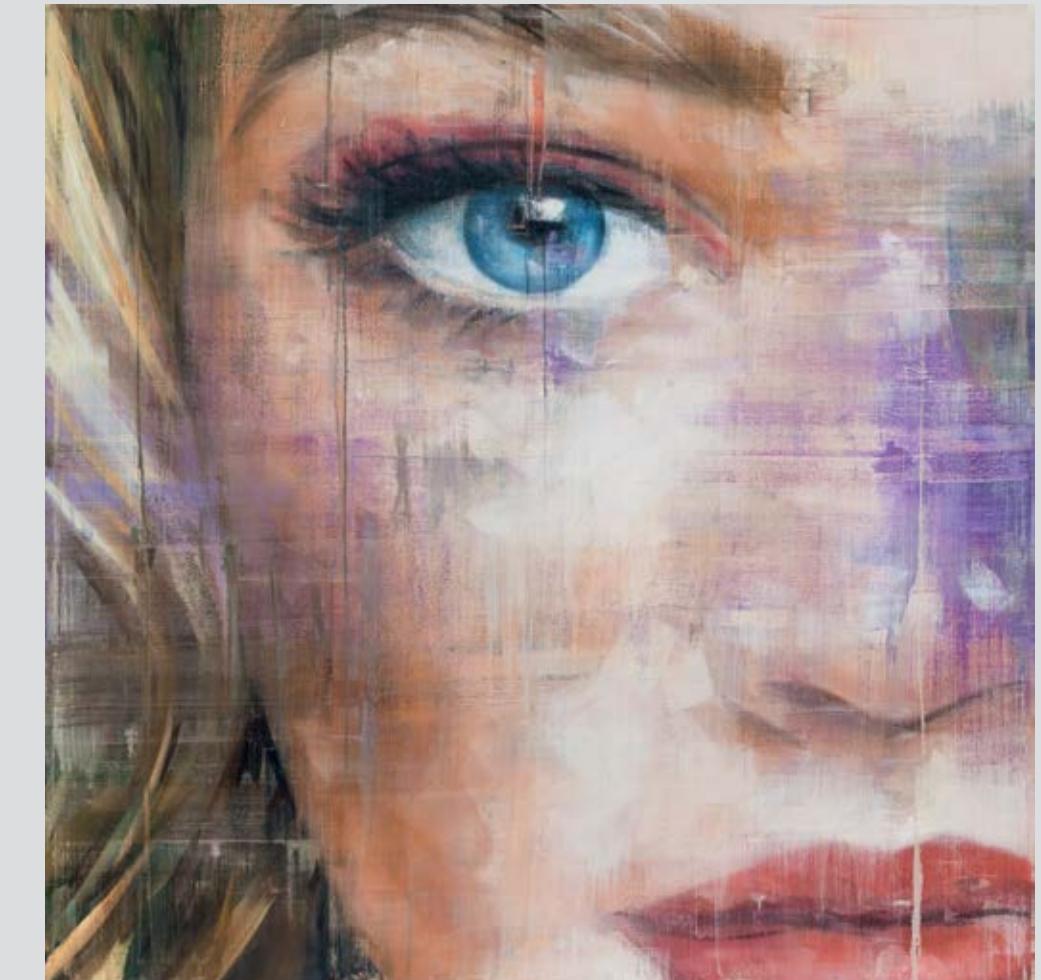
I refer to this group of paintings as an image-cycle because it reminds me so materially of an ancient song-cycle, or a classical poem-cycle, in the sense of its literally being a circle without a starting or finishing line, surrounding us in a serial way that suggests the ongoing ebb and flow and repeated cycles and patterns of time. Portraits #9 and #14 therefore also feel as if they may be excised members of a movie montage, apprehended as individual frames of film in a documentary study of the human face.

In addition to being an archaeologist of the face, Meyer also appears to be a cartographer of facial expressions, deftly unearthing the emotions below their surfaces. Hence, it follows that each of these portraits is also a map of the face of a person, real or imagined, which, if followed carefully, can lead us directly to the heart of their character.

One can indeed call these marvelous portraits *numinous*, insofar as they seem to embody spirits, the Roman origin of the word being *numen*, or nod, as in a divinity nodding in recognition towards us. In the end, a painter can perhaps convey something more physical and spiritual through his or her interpretive skills than a photographer could never hope to trap with a mere lens. The lens available to a painter such as Harding Meyer, as evidenced in his entrancing large-scale facescapes, is still a superior tool for transmitting the basically surreal nature of faces, since that unique lens is a marriage of the painter's eye and his hand.

234

235

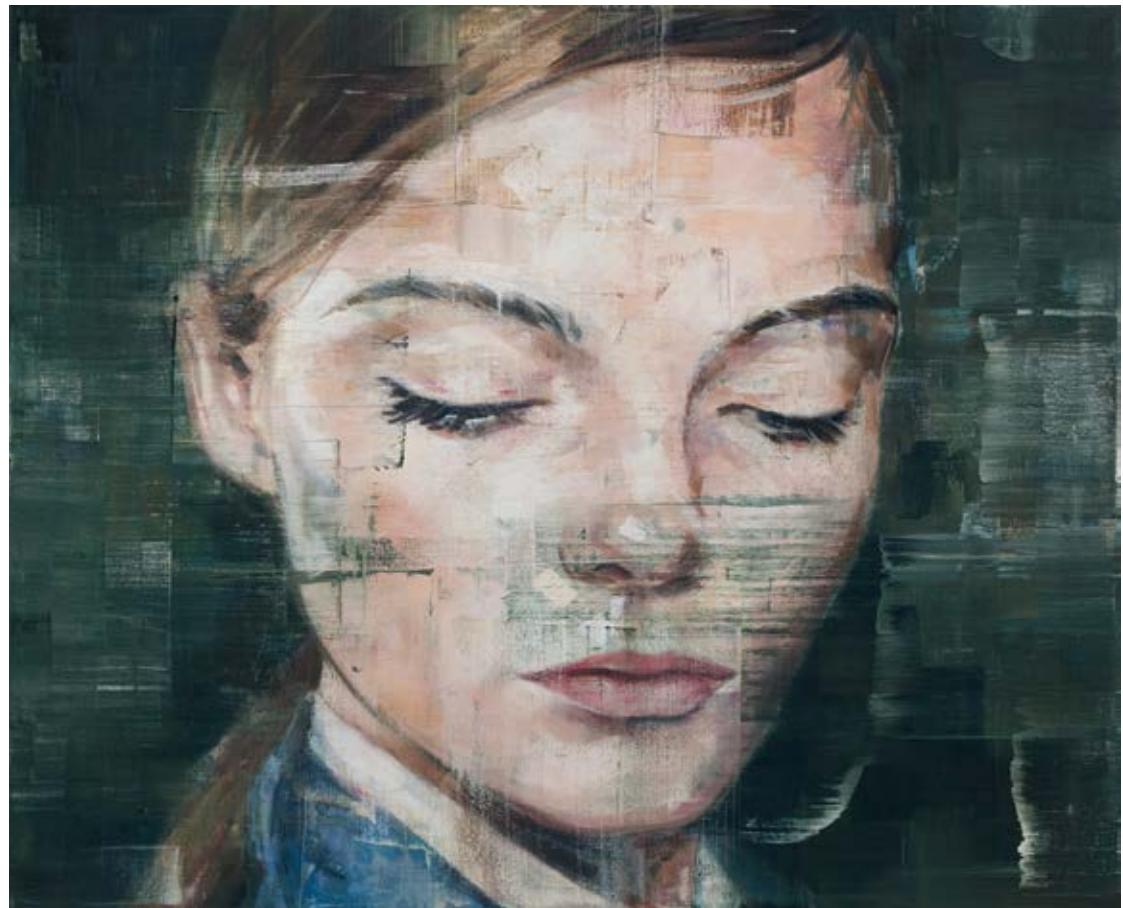


Some artists have discovered that the human face is also a landscape and treat it accordingly, as a spatial zone that can be explored, mapped, and mined for seemingly endless meanings. Harding Meyer is at the forefront of an unnamed movement of artists, especially painters, who choose to focus almost exclusively on a new kind of portraiture: one that embraces the facial landscape in a way that captures our attention while freeing our gaze at the same time. Simply put, the landscape of the painted face is something so captivating that no amount of photography can ever endanger its immediacy or efficacy.

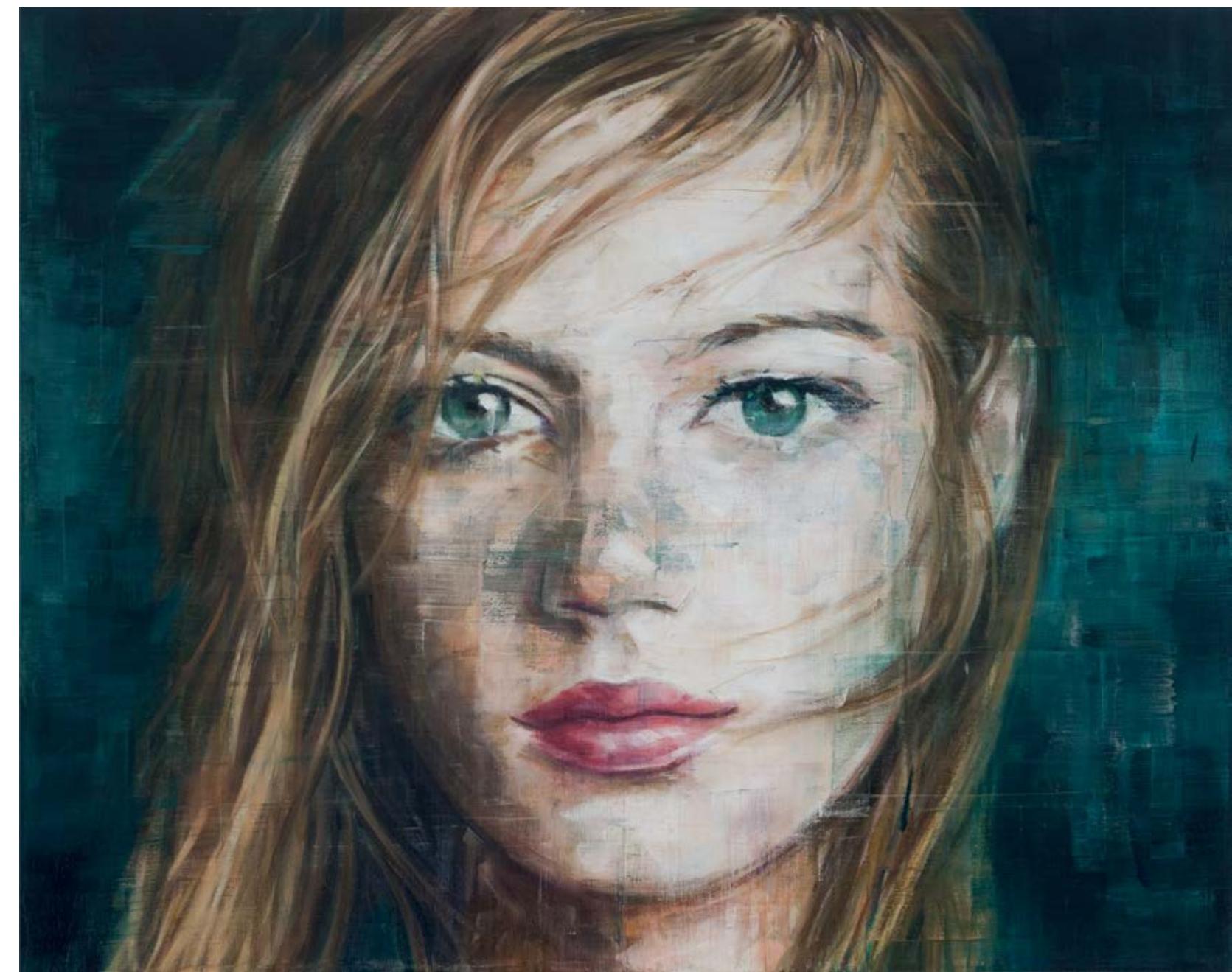
Meaning is skillfully maneuvered here. At the very core of the visual art experience, and especially at the heart of the art of portraiture, is the human gaze. The act of being spectators who share the marvel of facial images in a gallery together with perfect strangers is inherently about the human gaze. This is especially true when the paintings in question are designed to look back at us while we look at them. This exhibition therefore also celebrates what is known as the visual aura—a unique aesthetic situation that occurs when the image seems to return our gaze. Sometimes veracity is beyond mere realism, as when the stylized gazes of portraits #30 or #31 are refined to an extreme degree of lushness but still seem authentic, or as in the cases of #32 and #33, where, the collision between high fashion and secretive surrealism is accentuated to a mystifying level transcending both visual sources.

One of the hallmarks of the notion of aura is that of emotional distance—the mysterious fact that, no matter how close we get to certain images, their aura remains immense and remote. They are not so much forbidding access to their interior as declaring to us that the interior is located on the surface itself, that the exterior world is a somewhat illusory mirror image of inner depths, and that we can arrive at our destination only by returning their gaze. #20 and #22 are especially persistent in their ability to focus our feelings, perhaps because the former is a partial face even closer up, while the latter strikes me as being the most Pompeii-like of all in its visage, coated in preservative ash and with scraped skin indistinguishable from the weathered wall behind the sitter.

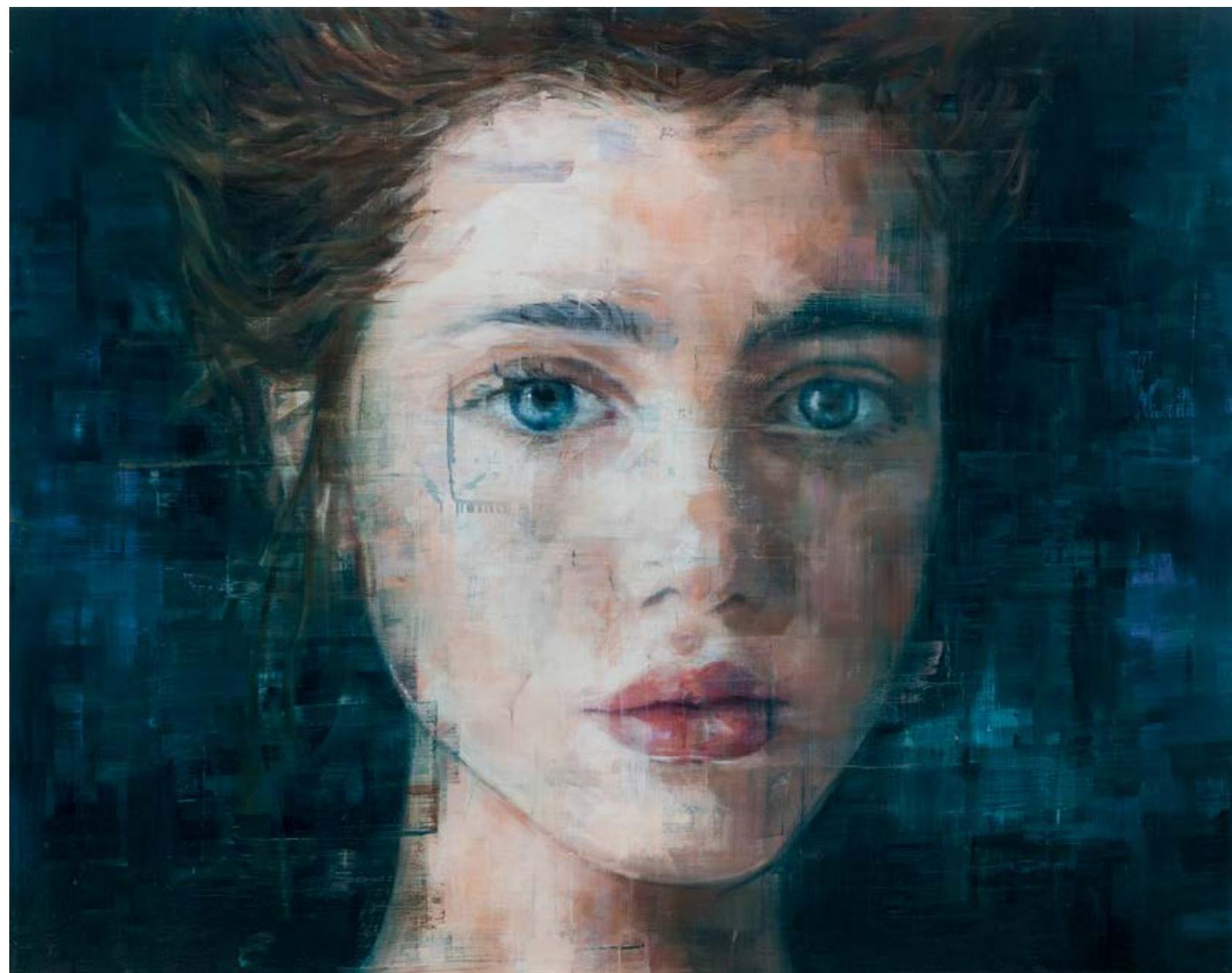
By their very nature, the large-scale archaeological and serial face paintings of Harding Meyer, methodically executed in recurring sequences, are also inherently temporal, especially expressed through the eyes of the portrait subject, and especially as activated by the eye of the beholder. The eye of the beholder is always in motion, and the face of the beheld is always a reflection of that movement. And perhaps most importantly, Meyer's subjects seem to know us. They confront us directly and invite us to participate in an elegant but enigmatic examination of their surfaces, to penetrate the layers of skin and discover what lies underneath all of our personal, private envelopes: the skin of the spirit itself.



*Oil on canvas, 90 x 110 cm, 2016*



*Oil on canvas, 120 x 150 cm, 2016*



238



239

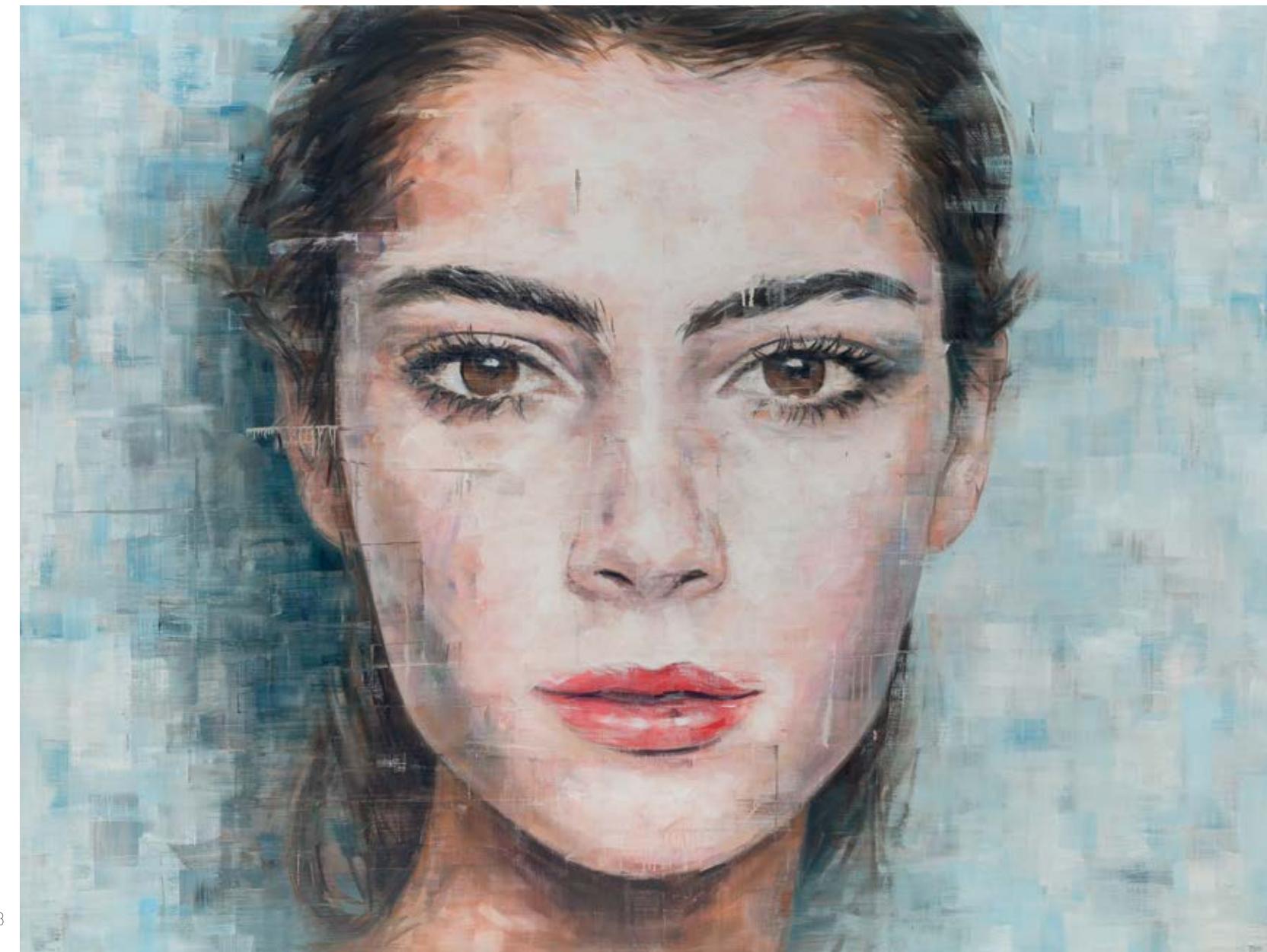


*Oil on canvas, 190 x 250 cm, 2016*



242

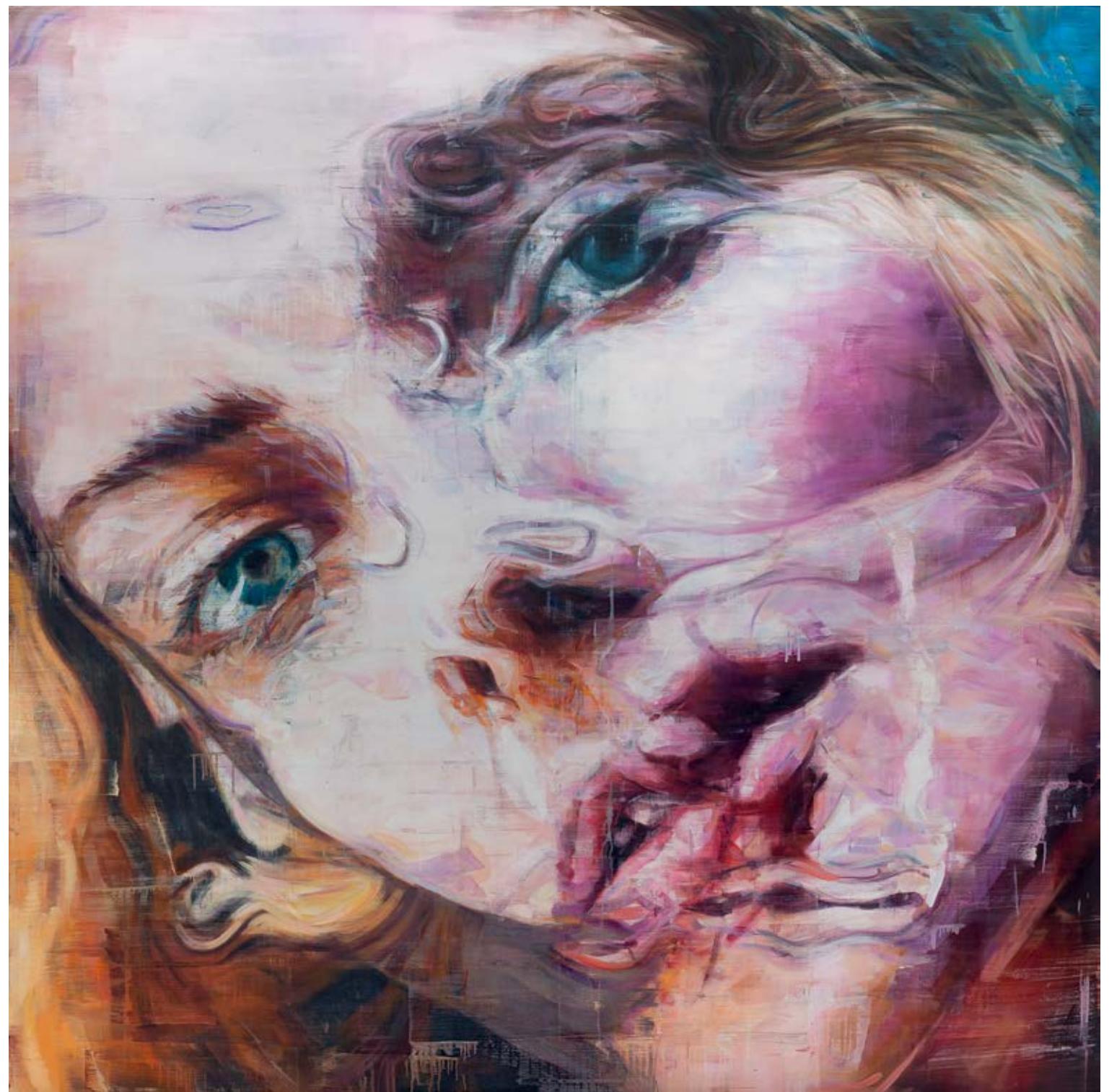
243



*Oil on canvass, 190 x 250 cm, 2016*



The Others exhibition, Galerie Voss [Düsseldorf], 2016



246

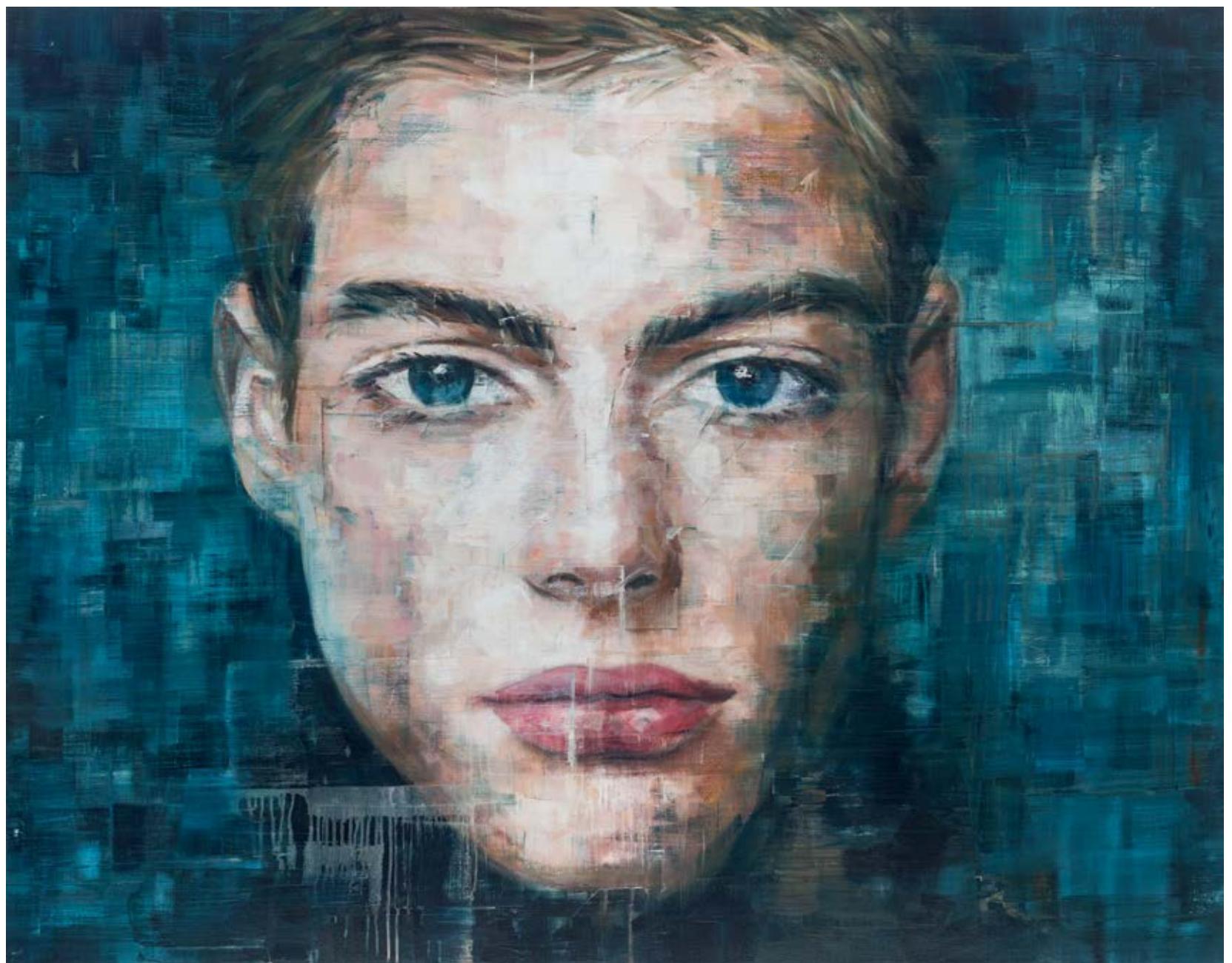
*Oil on canvas, 230 x 230 cm, 2016*



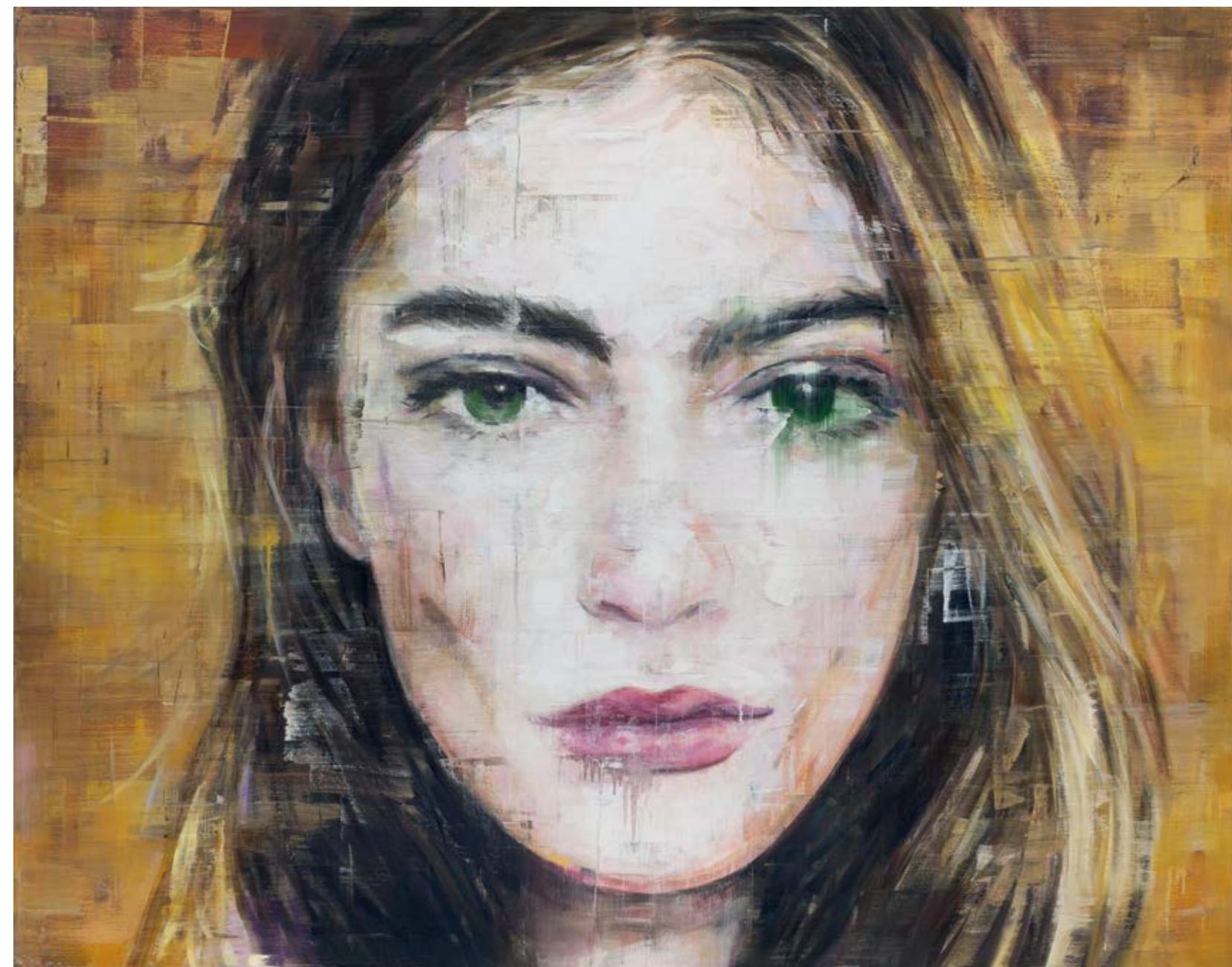
*Oil on canvas, 240 x 200 cm, 2016*



*Oil on canvas, 250 x 290 cm, 2016*



250



251

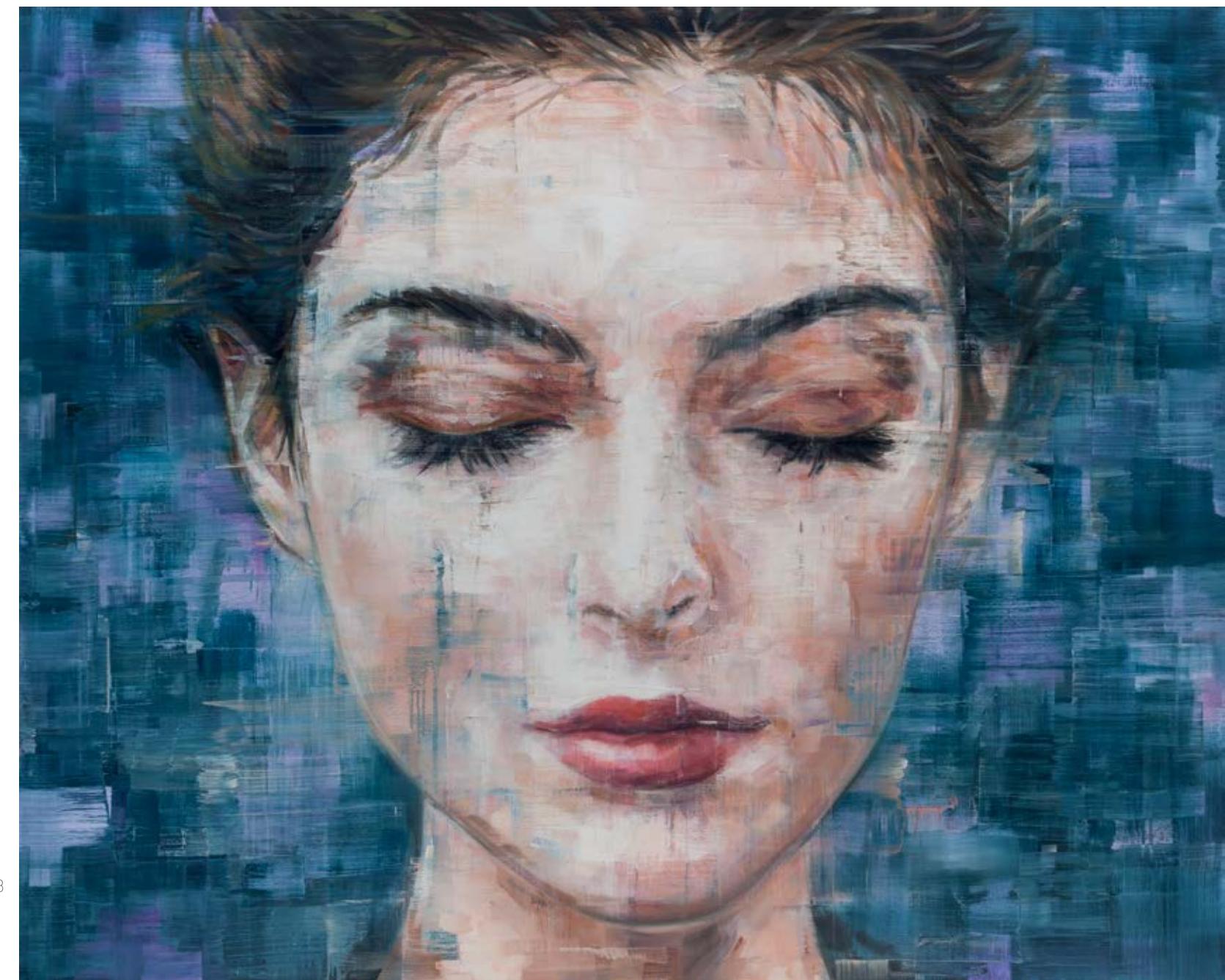


*The Others* exhibition, Galerie Voss (Düsseldorf), P. 2016

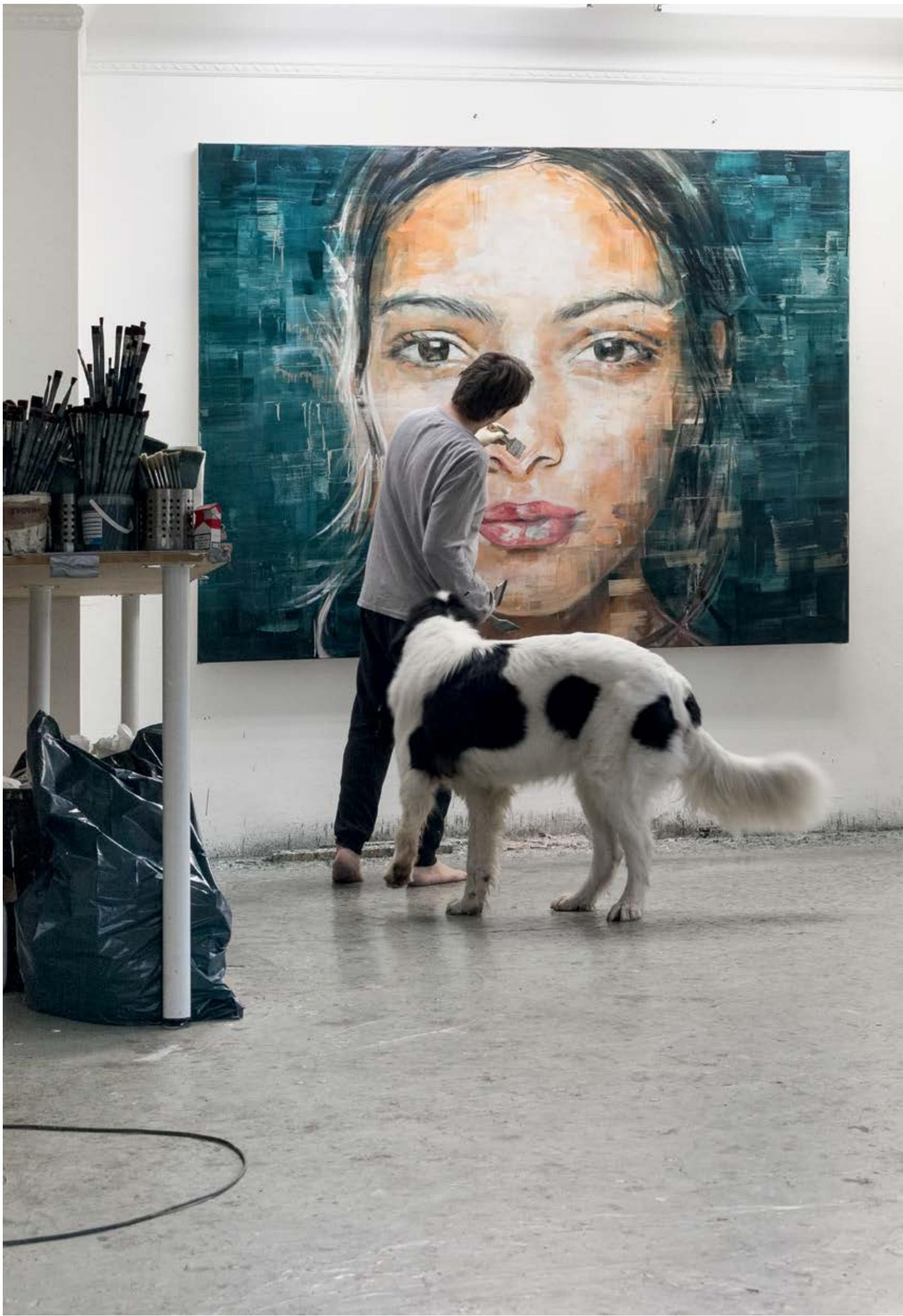


252

253



*Oil on canvas, 170 x 210 cm, 2016*



Atelier, 2015

# IMPRESSUM / COLOPHON

Veröffentlicht in Zusammenarbeit mit/  
Published in cooperation with:

## GALERIE VOSS

Mühlengasse 3  
D-40213 Düsseldorf  
Telefon: +49 (0) 211 - 13 49 82  
Telefax: +49 (0) 211 - 13 34 00  
info@galerievooss.de  
www.galerievooss.de

## ODON WAGNER

CONTEMPORARY

196 & 198 Davenport Road  
Toronto, Ontario, Canada M5R 1J2  
Telefon: (416) 962-0438 or 1-800-551-2465  
Fax: (416) 962-1581  
www.odonwagnergallery.com

Redaktion / Editor:  
David Galloway, Wuppertal

Gestaltung / Design:  
Corina Gabriela Duma, Bukarest/Bucharest

Photographie: Christian Ernst, Karlsruhe  
Heinz Pelz, Karlsruhe  
Mohan raj Dhanagopal, Doha

Lithographie: Lutz Vogel

Bildbearbeitung/ Photo editing:  
Christian Ertel, Karlsruhe

Projektmanagement / Project Management,  
Kerber Verlag:  
Katrin Meder

Lektorat / Copyediting:  
Sarah Quigley [Engl.]

Übersetzungen / Translations:  
Debbie Nicol (German–English)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.dnb.de](http://www.dnb.dnb.de) abrufbar.

*The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at [www.dnb.dnb.de](http://www.dnb.dnb.de)*

Gesamtherstellung und Vertrieb / Printed and published by:

Kerber Verlag, Bielefeld  
Windelsbleicher Str. 166–170  
33659 Bielefeld  
Germany

Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10  
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88  
[info@kerberverlag.com](mailto:info@kerberverlag.com)

Kerber, US Distribution  
D.A.P., Distributed Art Publishers, Inc.  
155 Sixth Avenue, 2nd Floor  
New York, NY 10013  
Tel. +1 (212) 627-1999  
Fax +1 (212) 627-9484

Kerber-Publikationen werden weltweit in führenden Buchhandlungen und Museumsshops angeboten (Vertrieb in Europa, Asien, Nord- und Südamerika). *Kerber publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America).*

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

*All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.*

© 2016 Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin, Künstler und Autoren /  
Artist and Authors.

ISBN 978-3-7356-0272-5  
[www.kerberverlag.com](http://www.kerberverlag.com)

Printed in Germany