

Die cool-erhaben, selbstbewusst und gleichzeitig nachdenklich schauende Claire Brétecher, *C.B.* (2017), blickt herausfordernd an den Betrachter*innen vorbei. Charlotte Rampling, in *Gaze II* (2015) sitzend-gekonnt auf einer Balustrade balancierend, und Françoise Dorléac betrachten sich quer durch den Raum; in eingeübten Posen, den Kopf leicht abgeschrägt, je nach Perspektive möglicherweise im Blickkontakt mit dem Publikum. In einem Spiegel zeigt sich ein weiteres Bild von Charlotte Rampling, daneben *La peau de l'ours (Mr. Bear)* (2016), ein Mädchen, das mit einem Teddybären auf einer Decke kuschelt. Ein Kabinett von Porträts umgibt die Betrachter*innen – sanfte Blicke und akkurate Frisuren vor pastellenen, ausbleichenden und abstrakt oder fast geometrisch gemusterten Hintergründen. Im Zentrum des Werkes von Birgit Megerle steht das Porträt. In den ursprünglich für das Zeigen von Malerei geschaffenen Ausstellungsräumen wirkt die Anordnung theatral, der vom Architekten perfektionierte Lichteinfall beleuchtet die Gesichter gleichmässig.

Die Bilder von Birgit Megerle erzeugen Bühnen für den Auftritt unterschiedlichster Akteur*innen: *Rhapsody* (2015) zeigt die französische Schauspielerin Françoise Dorléac mit ausladendem Hut, der fast die gesamte obere Bildhälfte einnimmt, bei einem Pianoauftritt im Musical-Film *Les Demoiselles de Rochefort* (1967). *Backdrop for New Theater* / entstand als Teil eines realen Bühnenbildes für das Musical *Hotel Moon* (2015) im Berliner New Theater, einem von Calla Henkel und Max Pitegoff gegründeten Raum, in dem Künstler*innen, Musiker*innen, Schauspieler*innen und Kurator*innen kollaborativ angelegte Theaterstücke, Musicals und Performances erarbeiteten. *Street Avengers* (2002) ist eine theatralische, geheimnisvolle Strassenszene, wie die Zeichnung einer Rangelei in einem U-Bahnwagen. Die in solchen Motiven angedeutete Bühnenhaftigkeit wird in der installativen Anordnung der Malereien verdeutlicht: In einem Ausstellungsraum wird eine Reihe von Malereien von einem Barspiegel unterbrochen. *This Was Tomorrow* (2017), eine skulpturale Architektur, in der wiederum kleine Malereien und Zeichnungen hängen, erinnert an einen Unterstand oder eine Marktbude und referiert zugleich auf *This is Tomorrow* (1956, Whitechapel Gallery), eine der frühen Ausstellungen zu immersiven Environments zwischen Architektur, Skulptur und Malerei, sowie auf Martin Kippenbergers *Spiderman Atelier* (1996). Martin Kippenberger benutzte wiederholt die Figur des Künstlers als Spiderman, der seine Netze wirft; er befragt in dieser inszenierten Ateliersituation den modernen Mythos des einsamen und zugleich exponierten Künstlers. Birgit Megerles Pavillon, zusammengefügt aus farbfeldmalereiartig bemalten Leinwänden zusammengesetzt, spielt mit dem Innen und Aussen und ist zugleich Modell des Museums, Messestand, Atelier und fantastischer Gartenpavillon.

Der Bühnenauftritt wird üblicherweise durch den Vorhang gerahmt. *The Painted Veil*, der gemalte Schleier, verweist auf eine kunsthistorische Formel, die auf dieses Requisit Bezug nimmt: Das realitätsgetreue Malen des Schleiers oder des Vorhangs dient schon in den antiken Künsten als Beweis des Triumphs der Täuschung, von der Renaissance bis in die Moderne sind es Abbilder, denen die nahezu perfekte Imitation ihres Gegenstandes gelingt. Der zu malende Schleier ist die Königsdisziplin der mimetischen, die Natur nachahmenden Malerei. Ebenso nimmt der gemalte Vorhang eine bildimmanente Funktion ein: Er dient sowohl dem Zeigen wie auch dem Verstecken. Als Mittel der Täuschung öffnet oder verschliesst er Blicke, vermittelt eine Dramaturgie und verweist auf die Erzählebenen im Bild, stets kokettierend mit dem Moment des Begehrens. Birgit Megerles Malereien verführen mit ebendiesem Trick, zugleich zu zeigen und zu verstecken. Die gemalten Menschen sind einmal ihre Freunde, andere Male bekannte Persönlichkeiten, Schauspieler*innen, Politiker*innen oder Künstler*innen, die wir – die Betrachter*innen – wiedererkennen. Sie verkörpern spezifische Rollenbilder und sind Idole einer bestimmten Generation oder Szene. Vermehrt sind es in den neueren Arbeiten Porträts von anonymen Personen, basierend auf fotografischen Vorlagen, welche sie im Internet oder in Zeitungen findet. Es sind präzise, detailgenaue und mit feinem Strich gemalte, zugleich artifizielle und distanzierte Bilder.

Birgit Megerles Porträts sind sorgfältig ausgeführt und orientieren sich an einer naturalistischen, lebensnahen Darstellungsweise. Je länger man sie betrachtet, desto deutlicher wird jedoch die artifizielle Distanziertheit der Gesichtszüge und Blicke der Abgebildeten, was offensichtlicher ist, wenn man diese kennt. Die malerische Reduktion im Verhältnis zur Vorlage, das Weglassen von Details und Attributen und das formale Durchspielen abstrakter Malstile in den Bildhintergründen bestimmen die in den Malereien impliziten Blicke auf Privates und Öffentliches, auf medial konstruierte Persönlichkeiten und auf beiläufige, zufällige Posen. Die von Birgit Megerle gewählten und gemalten Motive beziehen sich auf aktuelle ebenso wie auf historische Bildvorlagen und bilden damit immer eine spezifische Zeitgenossenschaft ab – die junge Charlotte Rampling, Christine Lagarde, stets mit demselben professionellen Auftritt, Christian Bale in einer Rolle im Disney-Musical *Newsies* (1982), hier weder als männlicher Superheld wie in *Batman* oder *Exodus* noch als kalter Killer, sondern mit sanftem Gesicht und breitem Lächeln. Dennoch wirken die Figuren oft einer eindeutigen Zeit oder einem identifizierbaren Kontext enthoben. Die Bilder sind subtil voyeuristisch und bleiben trotzdem vage.

Im Essay *La monnaie vivante* (englisch: *Living Currency*, 1970) beschreibt Pierre Klossowski das Verhältnis von Begehren, Affekt und Kapital. Die lebendige Währung versteht Kapitalismus nicht als kalten Antagonisten menschlicher

Gefühle, sondern – so argumentiert Klossowski – der Markt entwickelt sich aus emotionalen Impulsen heraus, um unsere Affekte einzuschränken und zu kontrollieren. Obsessionen machen den Menschen zu dem, was er ist, Begehren (nach Ware, nach allem, dem ein ökonomischer Wert zugeschrieben ist) formt unser Selbst. *Living Currencies* (2015) ist der Titel eines Porträts von Christine Lagarde, ehemalige Chefin des Internationalen Währungsfonds. Lagarde blickt konzentriert an der Kamera, der Malerin, den Betrachter*innen vorbei, in die Ferne. Ihre Hand hält sie posierend an ihr Kinn, eine im Moment erstarrte Geste. Das markante, männlich wirkende Gesicht wird von einer perfekt sitzenden Kurzhaarfrisur gerahmt, weiblich konnotierte Accessoires, schlichter, jedoch eleganter Schmuck und eine Brille unterstreichen den Look.

Birgit Megerle malt Charaktere und Personen, sich auf privaten und auf öffentlichen «Bühnen» inszenierend, denen wir aus unterschiedlichen Gründen gerne zuschauen. Sie greift medial zirkulierende Figuren auf, die in diesen Bildern für einen Moment innehalten. Sie sind nahe und doch ungreifbar: Ein Gefühl, als wäre man als Betrachter*in durch eine hermetische Glasscheibe oder einen transparenten Schleier von diesen Figuren getrennt. Das Begehren, das durch diesen «Vorhang» in Birgit Megerles Bildern suggeriert wird – wie um diese Vorhangfunktion zu betonen sind manche ihrer Bilder von einem gräulichen Schleier überzogen – ist eine Form der Währung. Es ist das Kapital dieser Bilder wie der abgebildeten Personen. Der Wert der Malereien ist nicht nur ihre Kommodifizierung, sondern Porträts sind seit jeher auch eine Form sozialer Währung, die bei Birgit Megerle wiederum auf unterschiedliche Vorstellungen von Wert Bezug nimmt: Neben *Living Currencies*, dem in weichen Pastell- und Grautönen gemalten Porträt von Christine Lagarde, das die Finanzverhandlerin gleichermaßen als Repräsentantin finanzieller Macht wie auch ganz privat abzubilden scheint, führen etwa *Gaze I* und *Gaze II*, Porträts von Charlotte Rampling, die Figur der Schauspielerin vor, deren Kapital davon abhängt, in verschiedene (medial verwertete) Rollen zu schlüpfen. Geld und Malerei werden buchstäblich untrennbar, wenn Birgit Megerle eine Münze malt: in *One Dollar* (2017) stimmen Bild und Abbild, vergrößert und spiegelverkehrt, überein. *Cash I* (2016) ist eine Schweizer Tausendernote, geschmückt mit einem weiblichen, hier anonymen Porträt.

Manche der Porträts lassen über Birgit Megerles eigene Rolle und Involviertheit und damit den Wert künstlerischer Tätigkeit nachdenken. Sie zeigen soziale Modi des Künstler*innen-Daseins auf. Deutlich etwa im Selbstporträt *Geometric Eye* (2012), das den Blick der Künstlerin in den Fokus rückt. Birgit Megerle malt auch Künstlerkolleg*innen, mit denen sie im Austausch steht oder denen sie eine hommageähnliche Referenz erweist. So porträtiert sie die Malerin und Freundin Amelie von Wulffen oder Sergej Jensen. Ein anderes Bild zeigt den 1986 verstorbenen Ethnopoeten Hubert Fichte, in dessen literarischem Werk wiederum der voyeuristische Blick auf andere Menschen und ihre Riten eine zentrale Rolle spielt. In Birgit Megerles Malereien, Bildern, deren Protagonist*innen oft theatralisch zum Zuschauer blicken oder Kostüme tragen, wird das Rollenspiel zur sozialen Währung.

Oft beginnen diese Bilder mit Fotografien: Freund*innen und andere Künstler*innen aus dem Umfeld von Birgit Megerle, etwa Merlin Carpenter oder Susanne Winterling, posieren für die Kamera der Künstlerin in Kostümen oder werden in alltäglichen, intimen Posen gezeigt. Ebenfalls zeigen Fotografien von der Künstlerin aufgenommene Personen, mit denen sie nur ein kurzer Moment des Schauens verbindet. Die Zirkulation dieser Figuren – zufällige Begegnungen und langjährige Bekannte – kommt in den fotografischen Vorlagen, die nicht weniger inszeniert und abstrahiert sind als die Malereien, zum vorläufigen Stillstand.

Formale Abstraktion erscheint nicht nur in den Porträts, das Figurenvarieté wird von anderen Motiven, etwa von kokettierend dekorativen Blumenbildern, unterbrochen. Mit Schmierereien entstellte Farbfeldmalereien dienen als Rückgrat der marktstandartigen Konstruktion *This Was Tomorrow*, geometrisch-abstrakte Malereien wiederum beziehen sich auf Werke der amerikanischen Malerin Robin Bruch (*1948 in Ohio, lebt und arbeitet in New York), deren Œuvre aus den 1970er und 1980er Jahren erst seit Kurzem wieder in zeitgenössischen Kontexten auftaucht. Birgit Megerle bringt die Bedeutung der malerischen Anleihen an bereits Bestehendes aus dem gewohnten Gleichgewicht, indem sie nicht auf eine kunsthistorisch bedeutsame Position Bezug nimmt, sondern auf eine Künstlerin, deren Werk über längere Zeit in Vergessenheit geraten ist und dessen Wiederentdeckung etwa zeitgleich geschieht. Der Logik der Malereigeschichte und ihrer anhaltenden Selbstreferenzialität wird damit ihre selbstverständliche Interpretation entzogen. Abstraktion ist jedoch nicht nur ein Spiel mit Referenz, sondern eine zerstreuende malerische Tätigkeit, wobei das Resultat das dichte Netz von Blicken, das sich über diese Ausstellung zieht, unterbricht. Die abstrakten Bilder lenken unser Schauen, ähnlich wie der Vorhang zum Sehen oder Wegschauen anweist.

Cool, self-assured, and pensive, cartoonist Claire Brétecher looks out defiantly past the viewer in *C.B.* (2017). Actresses Charlotte Rampling, skillfully perched on a balustrade in *Gaze II* (2015), and Françoise Dorléac look at each other across the space, in rehearsed poses, their heads slightly angled; from certain viewpoints, eye contact may be established with the audience. Another picture of Rampling is visible in a mirror, beside it *La peau de l'ours (Mr. Bear)* (2016) featuring a girl cuddling a teddy bear on a blanket. The viewer is surrounded by a cabinet of portraits—gentle faces and smartly styled hair against backgrounds of pale pastel shades and abstract or near-geometric patterns. Birgit Megerle's oeuvre centers on portraits. In this exhibition space created for paintings, the arrangement feels theatrical; the natural light perfected by the architect illuminates the faces evenly.

Megerle's pictures create stages for diverse figures: *Rhapsody* (2015) shows Dorléac with a wide-brimmed hat that almost fills the top half of the picture, playing the piano in the musical film *Les Demoiselles de Rochefort* (1967). *Backdrop for New Theater I* was painted as part of the actual stage set for the musical *Hotel Moon* (2015) at Berlin's New Theater, a space founded by Calla Henkel and Max Pitegoff where artists, musicians, actors, and curators collaborate on plays, musicals, and performances. *Street Avengers* (2002) is a dramatic, enigmatic street scene, like a drawing of a fight in a subway car. The theatricality hinted at in such motifs is reinforced by the hanging: in one of the exhibition's rooms, a row of paintings is interrupted by a bar mirror. *This Was Tomorrow* (2017), a sculptural architecture in which small paintings and drawings are hung, recalls a shelter or market stall, while also referring to *This is Tomorrow* (1956, Whitechapel Gallery), an early exhibition of immersive environments combining architecture, sculpture, and painting, and to Martin Kippenberger's *Spiderman Atelier* (1996). Kippenberger repeatedly used the figure of the artist as Spiderman throwing his nets; in this staged studio situation, he questions the modern myth of the solitary but prominent artist. Megerle's pavilion, assembled out of canvases painted in the style of color field painting, plays with notions of inside and outside, as well as being a model of the museum, an art fair booth, a studio, and a fantasy garden pavilion.

A stage performance is usually framed by the curtain. *The Painted Veil* refers to an art-historical topos linked to this piece of theater equipment: in the art of Antiquity, realistic painted renderings of a veil or curtain were already seen as proof of the triumph of deception; from the Renaissance to Modernism, near-perfect imitations were achieved. While depicting a veil is the supreme discipline in mimetic painting, the painted veil also performs a function within the picture, serving both to show and to hide. As a means of deception, it regulates the gaze, conveys a dramaturgy, and points to the picture's narrative layers, always flirting with the dimension of desire. Megerle's pictures use precisely this trick of showing and hiding to seduce the viewer. Sometimes those in the paintings are her friends, other times famous individuals, actors, politicians, or artists who we—the viewers—recognize. They embody specific role models and they are idols of a certain generation or scene. In her more recent works, there are many portraits of anonymous individuals, based on photographs found online or in newspapers. These are precise, detailed pictures, painted with a fine brush, both artificial and distanced.

Megerle's portraits are carefully executed, tending towards a naturalistic, life-like portrayal. The longer one looks at them, however, the clearer the artificial, distanced quality of the facial traits and gazes becomes, especially if one knows the people in question. With their painterly reduction as compared with the original, their omission of details and attributes, and their formal scanning of abstract styles in the backgrounds, the pictures implicitly look at the private and the public, at personalities constructed by the media, and at casual, random poses. The motifs selected and painted by Megerle are based on current and historical originals, always representing a specific moment in time—the young Charlotte Rampling; former IMF director Christine Lagarde with her never-changing professional look; Christian Bale in character for the Disney musical *Newsies* (1982), in this case neither as a male superhero as in *Batman* or *Exodus*, nor as a cold-blooded killer, but with a gentle face and a broad smile. In spite of this, the figures often appear to be detached from any specific period or identifiable context. The pictures are subtly voyeuristic while remaining vague.

In his essay *Living Currency* (1970), Pierre Klossowski describes the relationship between desire, affect, and capital. Rather than reading capitalism as a cold antagonist of human feelings, Klossowski argues that the market develops out of emotional impulses in order to restrict and control our affects. Obsessions make humans what they are, desire (for commodities, for anything to which economic value is attributed) has shaped our identity. *Living Currencies* (2015) is the title of Megerle's portrait of Lagarde: with a concentrated gaze, she looks past the camera, past the painter, past the viewer, into the distance. She poses with her hand to her chin, a frozen gesture. Her striking, masculine face is framed by perfectly cut short hair, a look underscored by feminine accessories, plain but elegant jewelry, and a pair of glasses.

Megerle paints characters and persons, presenting themselves on private and public “stages,” who we like to look at for various reasons. In these pictures, figures who circulate in the media pause for a moment. They are close but

unreachable—as if we as viewers were cut off from them by a pane of glass or a transparent veil. The desire suggested by this “curtain” in Megerle’s pictures (as if to emphasize this curtain function, some of her pictures are covered with a greyish wash) is a kind of currency. It is the capital of both the paintings and the individuals they portray. The value of the paintings is not just their commodification, since portraits have always also been a form of social currency, which in Megerle’s work refers in turn to different notions of value: beside *Living Currencies* (a portrait in grays and pastel shades that appears to depict Lagarde as a representative of financial power and as a private individual in equal measure), *Gaze I* and *Gaze II* present the figure of the actress (Rampling) whose capital depends on her ability to inhabit different (media) roles. And when Megerle paints a coin, money and painting become literally inseparable: in *One Dollar* (2017), image and imitation, enlarged and inverted, coincide. *Cash I* (2016) is a Swiss 100-franc bill, decorated with a female (and in this case anonymous) portrait.

Some of the portraits invite us to think about Megerle’s own role and involvement, and thus about the value of artistic activity. They highlight social modes of being an artist. A good example is the self-portrait *Geometric Eye* (2012) that focuses on the artist’s gaze. Megerle also paints fellow artists, either from her own circle or as tributes, as in the pictures of her friend the painter Amelie von Wulffen and of Sergej Jensen. Another picture shows the ethno-poet Hubert Fichte (1935–1986) in whose literary work a voyeuristic focus on other people and their rituals plays a central role. In Megerle’s paintings (pictures whose protagonists often look theatrically at the viewer or wear costumes) roleplay becomes social currency.

These pictures often begin with photographs: friends and fellow artists, including Merlin Carpenter and Susanne Winterling, pose for Megerle’s camera in costumes or in private everyday settings. Other photographs show people linked to the artist only by a brief moment of looking. In these photographs, which are no less abstract and stage-like than the paintings, the circulation of these figures—chance encounters and long-standing acquaintances—comes to a temporary standstill.

Formal abstraction appears not only in the portraits, but also in other motifs such as cheekily decorative flower pictures. Color field paintings defaced with scribbles serve as the backbone of the market-standard construction *This Was Tomorrow*, while abstract geometric paintings reference the works of American painter Robin Bruch (born 1948 in Ohio, lives and works in New York), whose work of the 1970s and ‘80s has only recently reappeared in contemporary contexts. Here, Megerle disturbs the familiar balance of painterly reference by referring not only to a significant figure from art history, but also to an artist whose work was long forgotten and whose rediscovery is taking place at roughly the same time. In this way, the logic of the history of painting and its ongoing self-referentiality is denied an unquestioning interpretation. Abstraction is not just a play of references, however, but also a diverting painterly activity whose result interrupts the dense network of gazes stretched across this exhibition. The abstract pictures guide our gaze, just as the curtain instructs us to see or to look away.



Birgit Megerle
The Painted Veil
2017
Ausstellungsansicht / Exhibition view
Kunsthhaus Glarus



Birgit Megerle
The Painted Veil
2017
Ausstellungsansicht / Exhibition view
Kunsthhaus Glarus