



CHARLINE VON HEYL

Now or Else

MARY SIMPSON

When French poet René Char writes of a character named Artine who is able to predict which of her comrades will die in battle, the poem enacts a sort of mythological inheritance whereby fighters seek comfort in her augury. Char describes the surreal space Artine occupies within the minds and ears of her listeners as an “absolute awkwardness on both sides,” akin to the precarious moment when a spectator offers a glass of water to a jockey hurtling down a racetrack.²⁾ This double-sided awkwardness is a fitting metaphor for encountering a Charline von Heyl painting: in the first ten seconds one is caught within the paradox of seduction—held fast in the intense grip of desire, much like the rushing acceleration of horse and rider, and repelled at the same time.

The stance of a jockey crouched on horseback brings to mind the figurative pose of von Heyl's *WOMAN 2* (2009). A dense black body outlined by a

MARY SIMPSON is an artist living in New York.

The poet has slain his model.

—René Char, “The Hammer with No Master”¹⁾

thin red highlight occupies the central territory of the canvas, initially implying the secondary status of a shadow or a silhouette only to assert the depth of its appearance. The one-armed buxom figure brandishes what appears to be the alchemical sign for woman, while a muted pink and blue diamond pattern pushes through the figure's legs and torso—background literally forcing its way into foreground. Here is a trickster, a harlequin court jester holding her mock scepter (a bauble in medieval times), wearing the red and white of a jester's drooping hat, traditionally connoting the ears of an ass. Instead of a face, two vertically stacked mirror shapes confront the viewer, blankly refusing representation. Here is the fool of folklore whose significance remains elusive, delivering messages that deny translation. Here is the figure that playfully taunts the viewer: there is no return of the self-reflexive gaze, no mirror to meet the eye, no eye to meet the eye—only trickster space and non-reflection.

To “play the fool” for von Heyl is to embrace the fearlessness of continually doing the things you aren't supposed to do, to upend, invert, and fuck with the terms of abstract painting. Directly exposing interiors, flipping background with foreground,

CHARLINE VON HEYL, *IGITUR*, 2008, acrylic, oil, charcoal, and pastels on linen, 82 x 74" / Acryl, Öl, Kohle und Pastell auf Leinen, 208,3 x 108 cm.





and offering up symbols and signs without direct reference is a risky and distinctly feminine act. Poet and classicist Anne Carson notes in her essay “The Gender of Sound” that by mediating signs through the exterior system of logos, patriarchal culture dissociates what might flash directly inside out, favoring instead a controlled outward appearance. Masculine *sophrosyne*, the classical measure of self-restraint, becomes the sound of codified meaning but also a method of censorship.³⁾ *IGITUR* (2008) further establishes von Heyl’s approach as one of destabilizing oscillation between interior and exterior. Named after a Stéphane Mallarmé poem whose title character moves through the inverted chambers of midnight, memory, and insomnia, von Heyl proffers instead an almost figurative form, cut open and exposed to the eye like a gutted fish or a freshly bisected animal. Her cleaving gesture reveals internal glossy shapes in iridescent jewel tones—orange, blue, and royal purple alongside translucent dull browns, all reminiscent of dumb organs collapsed together, still shimmering, still warm, still moving. Along the edge of the outlined figure is a series of graphic symbols: a cross, an X, an oval, and a staff. Untethered from context, the rough symbols of *IGITUR* stand against the imposition of logos, no linguistic network to fall back on, no semiotic read. The lavender background, clearly an underpainting, likewise shamelessly exposes itself.

Von Heyl is addicted to constructing such moments of stunned attention, creating images that shuttle restlessly between content and form and demand to be viewed on their own terms. Heightened recognition is vital to von Heyl as she has often described herself as having a supreme lack of visual memory.⁴⁾ Her compulsion is to assemble an image vocabulary capable of holding onto the present moment, imagery made so contradictory and strange that it imprints itself on the mental image—what art historian and theorist Georges Didi-Huberman defines as “marking” memory by using visual distortions to “draw the eye beyond itself.”⁵⁾ In bringing together seemingly disparate tactics—optical flips of back-

CHARLINE VON HEYL, *BLUE HERMIT*, 2011, acrylic and oil on linen, 60 x 50" / Acryl und Öl auf Leinen, 152 x 127 cm.

ground and foreground, extreme color contrasts, textural marks alongside cartoonish graphics—von Heyl disturbs the image and extends the duration of initial impression. Within our image-saturated culture, the attempt to stop viewers in their tracks becomes a radical act, the ultimate objective for paintings that do something.

Behind the clumsy form that fills the canvas of *DEHANDS/DEFEATS* (2011), for example, is an image you want to get to but can’t. Straining to see through spidery legs you can only glimpse anterior fragments: bright turquoise washes, pink gestural lines, vertically stacked orange circles and gold squares. Similar colors and patterns appear in *LAZYBONE SHUFFLE* (2011), where bold yellow shapes are cut through by an unruly striation of white, turquoise, gold, and purple. Von Heyl drops the remnant of an allover design on top, that is Dubuffet-like in its assertive looseness and humor. Smears, drips, and scratch marks interrupt and withhold. And yet the garish yellow geometry pushes through to compel and irritate the eye, entreating the viewer to follow its imbalance. Destroying the desirable image and leaving behind evidence has become a signature method for von Heyl in pursuing what she calls the “brutal detachment” of her process, actively killing a composition by forcing “some other element into it or over it, something that refuses to fit until it is a fact.”⁶⁾

Painting is not simply about making seductive images, something von Heyl does with ease. It is a charged entry into a strange mental and visual space, a pushing past, as if painting itself is the racehorse, blowing through the finish line, temporarily unaware of boundaries and intent only on the unfolding present. Her work occupies and preoccupies, seizing the viewer’s attention and not letting go. In this von Heyl also represents a resistance to the “bad painting” dialog prominent in Germany in the 1980s at the time of her studies and early career.⁷⁾ Having learned how graphic design principles can infiltrate and complicate a canvas, von Heyl nevertheless keeps things unsettled largely through dismantling her own signature motifs. Technique is always active and to be acted against—constructed, repeated, undone.

In the end, detachment is an essential part of taking parody seriously. Valorizing inversion and rever-

sal, parody is an investment in the thing it undoes. Von Heyl's style of undoing is a para-dynamic, positioning variation alongside the initial reference. It is an in-between place of adherence and accumulation that re-combines. In *IDOLORES* (2011), for example, self-reference takes a parodic turn—the sharp-edged kingly crown of *P.* (2008), and the checkerboard swatch-pattern of *YELLOW GUITAR* (2010) (a painting which contains another self-reference to the spiked woven enclosure featured in *FRENHOFERIN*, 2009) all seem to warp beneath the sharp weight of a black frame dropped upon the image. This is a moment of parodic self-recognition where past motifs re-assemble. The apparitional figure beneath the crown seems to stare out with mismatched eyes and a monstrous scar one moment, only to appear like a chess piece in profile the next. Von Heyl's doubles have not only been killed; they have survived the killing, advancing zombie-like yet held back by the comic distortion of the impeding black bar. This is not death and killing as failure: this is destruction in a mythological sense, reinvention through repetition and parody, creating over and anew signs, shapes, acts, and images, in version and variation. For parody is both tragic and wickedly funny. It is the moment, for instance, when Orpheus, still mourning his beloved Eurydice, is torn apart by the Thracian Maenads and plunged into the river, his severed head bobbing along, still singing all the versions of both his origin and his fateful demise.⁸⁾

In the detachment of Orpheus from himself all the different versions of the Orphic are gathered together and compressed, the moment of looking back in the underworld, the condemning of the beloved at precisely the moment of possible reprieve, and the songs that follow. Von Heyl's practice enacts this paradox of the mythological, where version, sign, referent, and content constantly collapse, revise, reshape, unfold, and contradict each other; or as philosopher and literary critic Roberto Calasso writes:

*No sooner have you grabbed hold of it than myth opens out into a fan of a thousand segments. Here the variant is the origin. Everything that happens, happens this way, or that way, or this other way. And in each of these diverging stories all the others are reflected, all brush by us like folds of the same cloth.*⁹⁾

Von Heyl's approach is both reckless and decisively edited in a way that de-emphasizes the utility of the image, enacting visual paradox as a form of renewal and potentiality. Again, von Heyl's is a para-practice that undoes as it reveals. Hers is a contradictory symbolism, emphasizing both content and non-content at the same time. Von Heyl thrives in between the immediate and the emptied out, providing a singular example to artists interested in creating hybrid vocabularies via abstraction, gesture, and the iconic.

1) René Char, "Artine" in "Le Marteau sans maître/The Hammer with no Master (1934)," *Selected Poems of René Char* (New York: New Directions Publishing, 1992), pp. 2–3.

2) Ibid.

3) "Every sound we make is a bit of autobiography. It has a totally private interior yet its trajectory is public. A piece of inside projected to the outside. The censorship of such projections is a task of patriarchal culture that (as we have seen) divides humanity into two species: those who can censor themselves and those who cannot." Anne Carson, "The Gender of Sound," *Glass, Irony and God* (New York: New Directions, 1995), pp. 129–130.

4) From an interview with Shirley Kaneda, "Charline von Heyl," *BOMB*, No. 113 (Fall 2010), p. 83.

5) George Didi-Huberman writes of Fra Angelico's 14th century fresco techniques that "the best way to impress something on the mind or imprint an image in memory consisted in subjecting the figure to the play of strangeness, disfiguring it a bit through the purely visual mark of a disconcerting coloration." Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance and Figuration* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), p. 9.

6) As von Heyl wrote in a recent e-mail: "I always fall in love with what I'm doing or have done in a painting, and then I have to detach actively to be able to kill it... disrespect its most seductive quality, not listen to its siren song. There is definitely an Orpheus element in that again and again. Kill what you love to be free."

7) After studying with Jörg Immendorf in Hamburg and Fritz Schwegler at the Kunstakademie Düsseldorf, von Heyl actively took part in the Cologne art scene of the late 1980s and early 1990s before moving to New York in 1996. Her dialogue at the time included conversations with Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Jutta Koether, Cosima von Bonin, Michael Krebber, and others. However, her work finds equal resonance with a far-ranging group of influences, from Sigmar Polke and Robert Rauschenberg in the use of analogue print procedures and Wols and Jean Fautrier in the use of stain and built-up pigment, to the graphic design of Dino Buzzati.

8) For an in-depth consideration of the "paradox of the mythological idea" read Carl Kerényi's "The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis" in Carl Jung and Carl Kerényi, *Essays on a Science of Mythology* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 1–30.

9) Roberto Calasso, *The Marriage of Cadmus and Harmony* (New York: Knopf, 1993), p. 136.



CHARLINE VON HEYL, *P.*, 2008, acrylic and crayons on linen, 82 x 74" / Acryl und Farbstift auf Leinen, 208,3 x 188 cm.

Jetzt oder aber

MARY SIMPSON

In seinem Gedicht «Artine» schildert der französische Dichter René Char eine gleichnamige Frauenfigur, die in der Lage ist, das Schicksal vorherzusehen; dabei greift er auf die antike Mythologie zurück, wonach die Helden in der Weissagung Trost suchen. Char vergleicht den surrealen Raum, den Artine in den Köpfen und Herzen ihrer Zuhörer auslöst mit dem heiklen Vorhaben, einem auf seinem Pferd vorbeigaloppierenden Jockey ein Glas Wasser anbieten zu wollen, und meint, es liesse «einen absoluten Mangel an Gewandtheit auf beiden Seiten vermuten». ²⁾ Dieser beidseitige Mangel an Gewandtheit eignet sich perfekt als Metapher für die Begegnung mit einem Gemälde von Charline von Heyl: Schon in den ersten zehn Sekunden verfängt man sich im Paradox der Verführung – das Begehren hat uns sogleich fest

MARY SIMPSON ist Künstlerin und lebt in New York.

Le poète a tué son modèle.
–René Char, *Le marteau sans maître*¹⁾

im Griff (fast wie beim Schnellstart von Ross und Reiter) und gleichzeitig fühlen wir uns abgestossen.

Die Haltung des auf dem Pferderücken kauern- den Jockeys erinnert an die Pose der Figur in von Heyls *WOMAN 2* (Frau 2, 2009). Ein schwerfälliger, von einer dünnen roten Linie umrahmter, schwarzer Körper nimmt das Zentrum der Leinwand ein und verweist zunächst auf den sekundären Status eines Schattens oder Schattenrisses, bringt dann aber entschieden seine Tiefendimension ins Spiel. Die einarmige dralle Figur schwingt etwas, was an das alchemistische Symbol für die Frau erinnert, während auf Beinen und Torso der Figur ein Rautenmuster in gedämpftem Rosa und Blau unter dem Schwarz hervorbricht – wobei der Hintergrund buchstäblich in den Vordergrund drängt. Es ist eine Possenreiserfigur, ein weiblicher Hofnarr im Harlekinkostüm mit seinem Narrenzepher (im Mittelalter gern kombiniert mit einer leeren Glaskugel – als Pendant zum Reichsapfel des Herrschers), am Kopf der rote und weisse Zipfel einer Narrenkappe, die traditionell für Eselsohren stehen. Anstelle des Gesichts sieht der Betrachter zwei senkrecht übereinander angeordnete kreisrunde Spiegel, in denen aber nichts zu erkennen ist. Es handelt sich um den volkstümlichen Narren, dessen Aussage sich nicht fassen lässt und der unübersetzbare Botschaften verkündet. Es ist eine Gestalt, die den Betrachter schelmisch verhöhnt: der sich selbst reflektierende Blick wird nicht



CHARLINE VON HEYL, *OREAD*, 2011, acrylic, oil, and oilstick on linen, 82 x 74" / Acryl, Öl und Ölstick auf Leinen, 208,3 x 188 cm.

zurückgeworfen, da ist kein Spiegel, in dem sich der Blick begegnen könnte, kein Auge als Gegenüber – nur Narrenraum und abgeblockte Reflexion.

«Den Narren zu spielen» heisst für von Heyl, völlig unerschrocken laufend Dinge zu tun, die «man» nicht tun sollte, die Begriffe der abstrakten Malerei über den Haufen zu werfen, auf den Kopf zu stel-

len und ad absurdum zu führen. Das unvermittelte Exponieren von Innenbereichen, das Vertauschen von Hinter- und Vordergrund, das Anbieten von Symbolen und Zeichen ohne eindeutige Referenten ist ein riskantes und unverkennbar weibliches Vorgehen. Die Dichterin und Altphilologin Anne Carson schreibt in ihrem Essay «The Gender of Sound» (Das

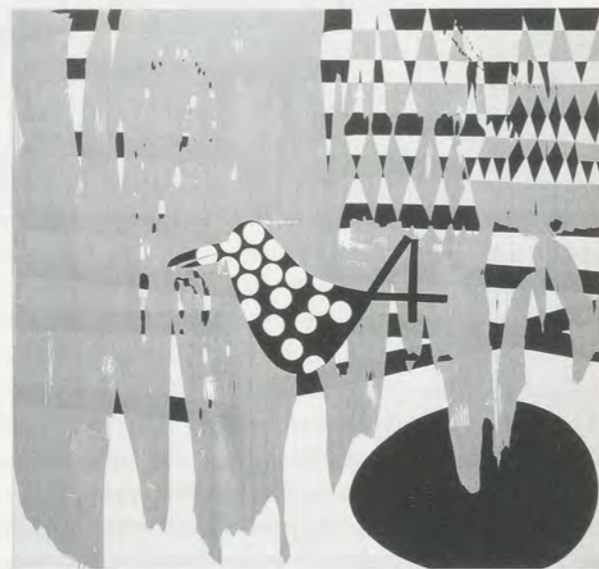


in schillernden Edelsteinfarben – Orange, Blau und Königsblau neben transparent-dumpfen Brauntönen –, die allesamt an plumpe, in sich zusammengefallene, aber immer noch schimmernde, warme, zuckende Organe denken lassen. Am Rand der schwarz umrissenen Figur finden sich eine Reihe graphischer Symbole: ein Kreuz, ein X, ein Oval und ein Stab. Frei von jedem Kontext bieten die rohen Symbole von Igitur dem Zwang des Logos die Stirn. Da gibt es kein linguistisches Fangnetz, keine semiotische Lesart. Nicht minder schamlos präsentiert sich der lavendelfarbene Hintergrund, eindeutig eine Grundierung, unseren Blicken.

Von Heyl ist süchtig danach, solche Momente einer perplexen Aufmerksamkeit zu erzeugen, indem sie Bilder schafft, die ruhelos zwischen Inhalt und Form hin und her schiessen und unter ihren eigenen Bedingungen betrachtet werden wollen. Ein hohes Mass an Wiedererkennbarkeit ist für von Heyl entscheidend, denn sie hat von sich selbst oft behauptet, ein entsetzlich schlechtes visuelles Gedächtnis zu haben.⁴⁾ Sie steht unter dem Zwang, sich ein Voka-

CHARLINE VON HEYL, FLAGBIRD, 2011, acrylic on linen, 82 x 86" / Acryl auf Leinen, 208,3 x 218,4 cm.

Geschlecht des Klangs), dass die patriarchale Kultur durch die Vermittlung von Zeichen über das äussere System des Logos alles, was unvermittelt sein Inneres hervorkehren könnte, dissoziiere und stattdessen die kontrollierte äussere Erscheinung vorziehe. Die männliche Sophrosyne (Besonnenheit), das klassische Mass der Selbstbeherrschung, wird zum Klang der verschlüsselten Bedeutung, aber auch zum Zensurinstrument.³⁾ Igitur (2008) untermauert von Heyls Ansatz, in steter destabilisierender Schwingung zwischen Innerem und Äusserem zu bleiben. Der Titel ist einem Gedicht von Stéphane Mallarmé entlehnt, dessen gleichnamiger Protagonist sich durch die schwebenden Räume der Mitternacht, der Erinnerung und der Schlaflosigkeit bewegt; von Heyl bietet uns dagegen eine fast figürliche Form an, aufgeschnitten und dem Blick ausgesetzt wie ein ausgenommener Fisch oder ein frisch zerlegtes Tier. Ihr Spaltungsakt enthüllt leuchtende innere Gebilde



bular zu erarbeiten, das den Augenblick festzuhalten vermag, eine Bildsprache, die so widersprüchlich und seltsam beschaffen ist, dass sie sich in unserer Vorstellung einprägt – Georges Didi-Huberman bezeichnet dies als ein «Markieren» des Gedächtnisses durch visuelle Verfremdungen, das «den Blick über das Auge, das Sichtbare über sich selbst hinaustragen sollte».⁵⁾ Indem sie scheinbar unvereinbare Strategien miteinander verbindet – optische Wechsel zwischen Vorder- und Hintergrund, extreme Farbkontraste, strukturelle Elemente neben cartoonartiger Graphik –, erzeugt von Heyl eine Störung im Bild und verlängert die Dauer des ersten Eindrucks. In unserer mit Bildern übersättigten Gesellschaft wird der Versuch, den Betrachter zum Innehalten zu zwingen, zum radikalen Akt und zum wichtigsten Ziel für jedes Bild, das etwas bewirken soll.

Hinter der ungestalteten Form, die beispielsweise die Leinwand von DEHANDS/DEFEATS (2011) ausfüllt, liegt ein Bild, zu dem man durchdringen möchte, aber nicht kann. Im Bemühen durch die spinnenartigen Beine zu spähen, erhascht man lediglich ältere Fragmente: helltürkise Farbaufträge, rosa Linien, senkrecht übereinandergestellte orange Kreise und goldene Quadrate. Ähnliche Farben und Muster finden sich in LAZYPHONE SHUFFLE (2011), wo kühne gelbe Formen von einer wilden Streifenstruktur in Weiss, Türkis, Gold und Purpur durchschnitten werden. Darüber wirft von Heyl Reste eines Allover-Musters, das in seiner bestimmten Lockerheit und Launigkeit an Dubuffet erinnert. Schlieren, Tropfen und Kratzspuren stören das Bild und enthalten uns etwas vor. Dennoch setzt sich das grellgelbe geometrische Muster durch, zieht den Blick auf sich, reizt das Auge und fleht den Betrachter inständig an, seine Unausgewogenheit zu beachten. Das Zerstören des erwünschten Bildes und das Hinterlassen von Spuren dieser Zerstörung ist zur typischen Vorgehensweise von Heyls geworden, wenn sie erreichen will, was sie als «brutale Distanznahme» vom Malprozess bezeichnet: das aktive Auslöschung einer Komposition durch das gewaltsame «Einfügen oder Überstülpen eines anderen Elementes, das nicht passen will, bis es zur handfesten Tatsache geworden ist».⁶⁾

In der Malerei geht es nicht einfach darum, verführerische Bilder zu machen, was von Heyl mit

Leichtigkeit beherrscht. Es handelt sich um ein vielfältig aufgeladenes Betreten eines seltsamen geistigen und visuellen Raumes, einer drängenden Vergangenheit, als sei die Malerei selbst das Rempferd, das über die Ziellinie prescht, vorübergehend ohne jedes Bewusstsein von Grenzen, allein auf die sich entfaltende Gegenwart konzentriert. Ihr Werk besetzt und beschäftigt den Betrachter, indem es seine Aufmerksamkeit erregt und nicht mehr loslässt. Darin zeigt die Künstlerin auch ihre Resistenz gegen die «Bad Painting»-Diskussion, die in Deutschland in den 80er-Jahren – während ihrer Ausbildung und zu Beginn ihrer Karriere – um sich griff.⁷⁾ Obwohl von Heyl gelernt hat, wie graphische Gestaltungsprinzipien ein Bild infiltrieren und komplizieren können, hält sie die Dinge weitgehend dadurch in der Schwebe, dass sie genau die Motive demontiert, die sie persönlich auszeichnen. Die Technik hat immer eine Wirkung und man muss sich ihr auch widersetzen – durch Konstruktion, Wiederholung, Auflösung.

Letztlich ist Distanznahme ein wesentliches Element, wenn man die Parodie ernst nehmen will. In ihrem Umkehren und Verkehren setzt die Parodie auf das, was sie vernichtet. Von Heyls Stil der Vernichtung ist eine paradynamische, zurechtrückende Variation zur ursprünglichen Referenz. Es ist ein Zwischenort des Dabeibleibens und Hinzufügens, der zu einer neuen Kombination führt. In IDOLORES (2011) etwa erhält die Selbstreferenz eine parodistische Stossrichtung – auf die aggressiv majestätische Zackenkrone von P. (2008) und das Schachbrettmuster von YELLOW GUITAR (Gelbe Gitarre, 2010), ein Bild, das seinerseits wieder eine Anspielung auf das ebenfalls in scharfe Spitzen auslaufende Geflecht in FRENHOFERIN (2009) enthält: All diese Werke scheinen sich unter dem einschneidenden Gewicht eines schwarzen auf das Bild gefallenen Gittergerüsts zu krümmen. Es ist ein Moment parodistischer Selbsterkenntnis, in dem Motive aus der Vergangenheit noch einmal versammelt werden. Die schemenhafte Gestalt unter der Krone scheint uns mit zwei nicht zusammenpassenden Augen und einer gigantischen Narbe anzustarren, um sich im nächsten Moment in eine Schachfigur im Profil zu verwandeln. Von Heyls Doubles sind nicht nur vernichtet worden, sie haben ihre Vernichtung überlebt. Unaufhaltsam

wie Zombies rücken sie vor und werden doch zurückgehalten durch die komische Verzerrung des schwarzen Balkens, der ihnen den Weg versperrt. Dies ist kein Scheitern durch Tod und Vernichtung: Es ist eine mythologische Art der Zerstörung, eine Neuerfindung durch Wiederholung und Parodie, in deren Verlauf in unendlichen Versionen und Variationen immer neue Zeichen, Formen, Spielarten und Bilder entstehen. Denn die Parodie ist immer gleichzeitig tragisch und beissend komisch. In dem Augenblick, beispielsweise, als der immer noch um seine geliebte Eurydike trauernde Orpheus von den Thrakischen Mänaden zerfetzt und in den Fluss geworfen wird und sein abgetrennter Kopf in den Fluten schaukelnd weiter seine Herkunft und seinen schicksalhaften Untergang besingt.⁸⁾

In dieser Loslösung des Orpheus von sich selbst sind alle Versionen des Orphischen versammelt und verdichtet: der Moment des Zurückschauens in der Unterwelt, die Verdammnis der Geliebten just im Moment der möglichen Erlösung und die darauf folgenden Lieder. Von Heyls Kunst führt diese Paradoxie des Mythologischen vor, wo Versionen, Zeichen, Referent und Inhalt laufend einbrechen, sich ändern, erneut Gestalt gewinnen, sich entfalten und einander widersprechen; oder wie der Philosoph und Literaturkritiker Roberto Calasso schreibt:

Will man den Mythos ergreifen, fächert er sich in viele Varianten auf. Die Variante ist hier der Ursprung. Jede Tat ereignete sich auf diese oder eine andere oder noch eine andere Weise. Und in jeder dieser divergierenden Geschichten reflektieren sich die anderen, jede streift uns wie der Saum desselben Stoffes.⁹⁾

Von Heyls Ansatz ist zugleich kühn und bewusst so gehalten, dass der Nutzen des Bildes abgeschwächt wird, indem sie visuelle Paradoxien als Form der Erneuerung und neuer Möglichkeiten inszeniert. Noch einmal, Charline von Heyls Arbeitsweise ist eine Parapraxis, die im Aufzeigen auflöst. Ihr Symbolismus ist widersprüchlich und betont gleichzeitig den Inhalt und das Nicht-Enthaltene. Zwischen dem Unmittelbaren und dem Entleerten lebt und floriert von Heyl und liefert damit ein einzigartiges Vorbild für Kunstschaffende, die sich mittels Abstraktion, Geste und Kultsymbolen eine hybride Sprache schaffen wollen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

CHARLINE VON HEYL, YELLOW GUITAR, 2010,
acrylic, oil, and charcoal on linen, 82 x 78" /
Acryl, Öl und Kohle auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.

1) «Der Dichter hat sein Modell getötet.» Aus: René Char, «Artine», in: *Le Marteau sans maître / Der herrenlose Hammer – Erste Mühle*, zweisprachige Ausgabe, Verlag Jutta Legueil, Stuttgart 2000, S. 36/37.

2) Ebenda, S. 32/33.

3) «Jeder Ton, den wir von uns geben, ist ein Stück Autobiografie. Sein Inneres ist ganz und gar privat, aber der Weg, auf dem er sich bewegt, ist öffentlich. Ein in die Aussenwelt projiziertes Stück Innenwelt. Die Zensur solcher Projektionen ist eine Aufgabe der patriarchalen Kultur, die (wie wir gesehen haben) die Menschheit in zwei Spezies unterteilt: jene, die sich selbst zensieren können, und jene, die dies nicht können.» Anne Carson, «The Gender of Sound», in *Glass, Irony and God, New Directions*, New York 1995, S. 129–130. Zitat hier aus dem Engl. übersetzt.

4) Aus einem Interview mit Shirley Kaneda, *Bomb* (Nr. 113, Herbst 2010), S. 83.

5) Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Unähnlichkeit und Figuration*, aus dem Französischen übers. v. Andreas Knop, Wilhelm Fink-Verlag, München 1995, S. 11.

Didi-Huberman bemerkt ausserdem, dass «die beste Art, den Geist zu «frappieren» bzw. dem Gedächtnis ein Bild einzuprägen», darin bestehe, «die Figur zu verfremden, sie durch eine verwirrende Farbgebung leicht zu defigurieren.» Ebenda, S. 15.

6) Wie von Heyl kürzlich in einer E-Mail schrieb: «Ich verliebe mich immer in das, was ich in einem Bild mache oder gemacht habe, und muss mich dann aktiv davon lösen, um es zerstören zu können, ... seine verführerischste Qualität missachten, nicht auf seinen Sirenen gesang hören. Darin steckt tatsächlich immer wieder ein Element von Orpheus. Töte, was du liebst, um frei zu sein.»

7) Nach ihrer Ausbildung bei Jörg Immendorf in Hamburg und Fritz Schwegler an der Kunstakademie Düsseldorf nahm von Heyl aktiv an der Kölner Kunstszene der späten 80er- und frühen 90er-Jahre teil, bevor sie 1996 nach New York ging. Zu ihren damaligen Diskussionspartnern gehörten u.a. Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Jutta Koether, Cosima von Bonin und Michael Krebber. In ihrem Werk schwingen jedoch viel weiter reichende Einflüsse mit, von Sigmar Polke und Robert Rauschenberg (in der Verwendung analoger Druckverfahren) über Wols und Jean Fautrier (im Arbeiten mit Flecken und Pigmentschichten) bis zur Graphik eines Dino Buzzati.

8) Eine ausführliche Betrachtung zur «Paradoxie der mythologischen Idee» findet sich in Karl Kerényis Einleitung, «Über Ursprung und Gründung in der Mythologie», zu Carl Gustav Jung und Karl Kerényi, *Das göttliche Kind. Eine Einführung in das Wesen der Mythologie*, Patmos-Verlag, Düsseldorf 2006, S. 13–33 (vgl. auch S. 114 ff.).

9) Roberto Calasso, *Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia*, [Italienische Originalausgabe: Mailand 1988], übers. v. Moshe Kahn und Reimar Klein, Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 160.

