

PARKETT



CHARLINE VON HEYL

Collaboration and
Special Edition Project
for Parkett 89



CHARLINE
VON HEYL

Reprint of Collaboration
for Parkett 91 with
Special Edition Project
of unique Monotypes



Parkett Publishers, Zurich / New York

Masthead

Charline von Heyl

Collaboration and Special Edition Project for Parkett 89

Texts by

John Jau · Joan Waltemath · Mary Simpson
(first published in Parkett 89)

Editor **Mark Welzel**

Design **Hanna Williamson-Koller**

Copyright publication: **Parkett Publishers, Zurich/New York**
Copyright all images: **Charline von Heyl**

PARKETT Zürich New York

Bice Curiger Chefredaktorin / Editor-in-Chief; **Jacqueline Burckhardt** Redaktorin / Senior Editor; **Nikki Columbus** Redaktorin USA/Senior Editor US; **Mark Welzel** Redaktor / Editor; **Hanna Williamson · Simone Eggstein** Graphik / Design, **Trix Wetter** Graphisches Konzept / Founding Designer (-2001); **Catherine Schelbert** Englischs Lektorat / Editorial Assistant for English; **Claudia Meneghini Nevzadi & Richard Hall** Korrektorat / Proofreading

Beatrice Fässler Vorzugsausgaben, Inserate / Special Editions, Advertising; **Nicole Stotzer** Buchvertrieb, Administration / Distribution, Administration; **Božena Civic & Mathias Arnold** Abonnemente / Subscriptions; **Melissa Burgos** Vorzugsausgaben, Inserate und Abonnemente USA / Special Editions, Advertising, and Subscriptions US

Jacqueline Burckhardt – Bice Curiger – Dieter von Graffenried Herausgeber/Parkett Board;
Jacqueline Burckhardt – Bice Curiger – Dieter von Graffenried – Walter Keller – Peter Blum Gründer/Founders

Dieter von Graffenried Verleger/Publisher

www.parkettart.com

PARKETT-VERLAG AG, QUELLENSTRASSE 27, CH-8031 ZÜRICH, TEL. 41-44-271 81 40, FAX 41-44-272 43 01
PARKETT, NEW YORK, 145 AV. OF THE AMERICAS, N.Y. 10013, PHONE (212) 673-2660, FAX (212) 271-0704

TABLE OF CONTENTS

Charline von Heyl: SpecialEditionProjectforParkett89..... p. 5

John Yau: Aggressive and Cool / Aggressiv und Cool p. 72/79

Joan Waltemath: Mercurial Nature / Quecksilbrige Natur p. 84/91

Mary Simpson: Now or Else / Jetzt oder aber..... p. 96/102

CHARLINE
VON HEYL

Special Edition Project
for Parkett 89

EDITION FOR PARKETT 91

CHARLINE VON HEYL

LACUNA LOTTO, 2011

Monotype with lithograph collage, each unique,
paper: monotype, Plike white 340 g/m²; lithograph, Plike 80 g/m², 27 1/2 x 18 7/8",
printed in 2 colors and assembled by Derrière L'Etoile Studio, New York.
40 arabic numbered and signed works,
20 roman numbered and signed artist's proofs,
5 numbered and signed printer proofs.

Monotypie mit lithographierter Collage, Unikate,
Papier: Monotypie, Plike weiss 340 g/m²; Lithographie, Plike 80 g/m², 68,5 x 48 cm,
gedruckt in 2 Farben und zusammengefügt von Derrière L'Etoile Studio, New York.
40 arabisch nummerierte und signierte Arbeiten,
20 römisch nummerierte und signierte Künstlerexemplare,
5 nummerierte und signierte Druckerexemplare.



1

9



2

10



3

11



4

12



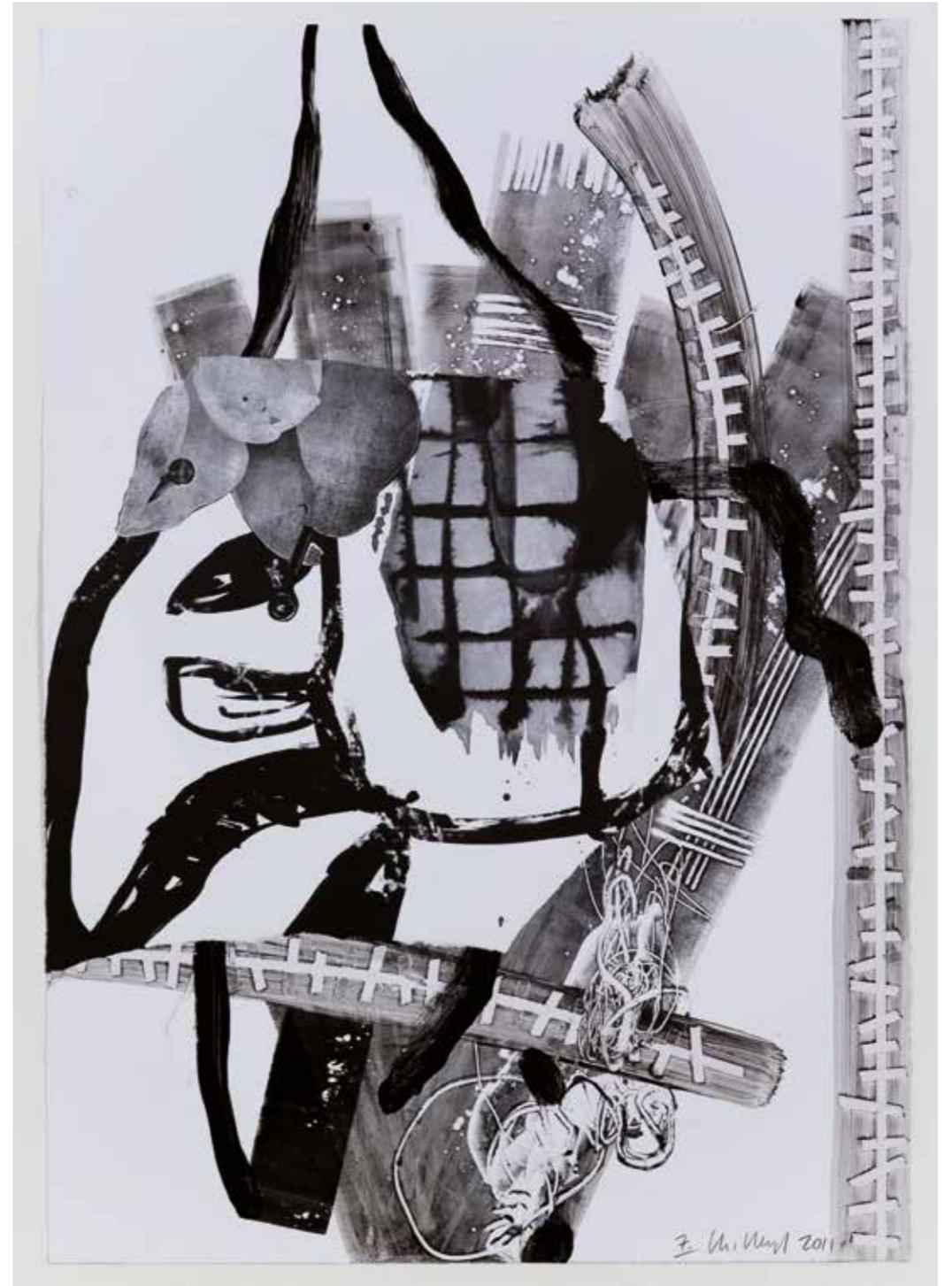
5

13



6

14



7

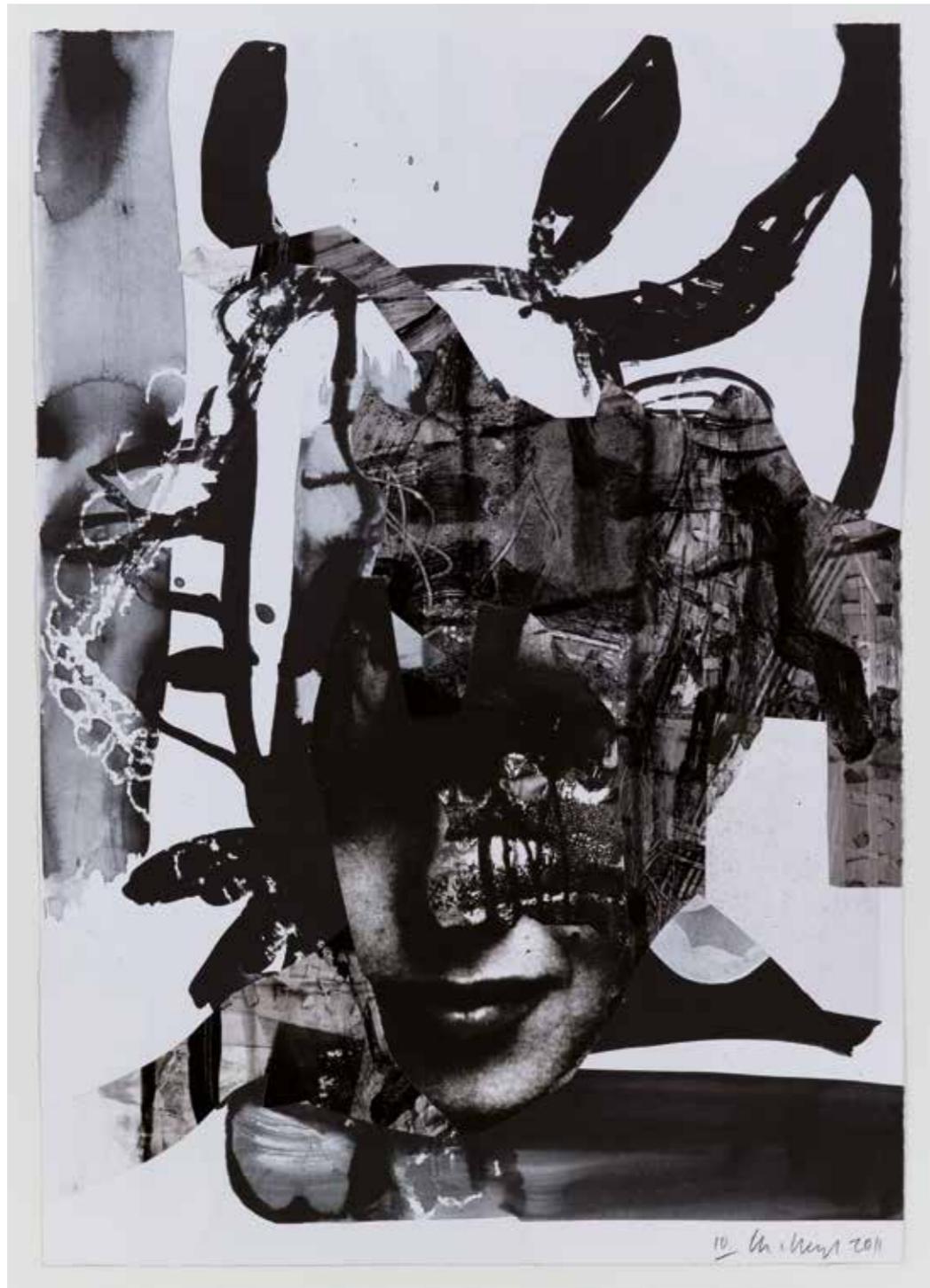
15



8

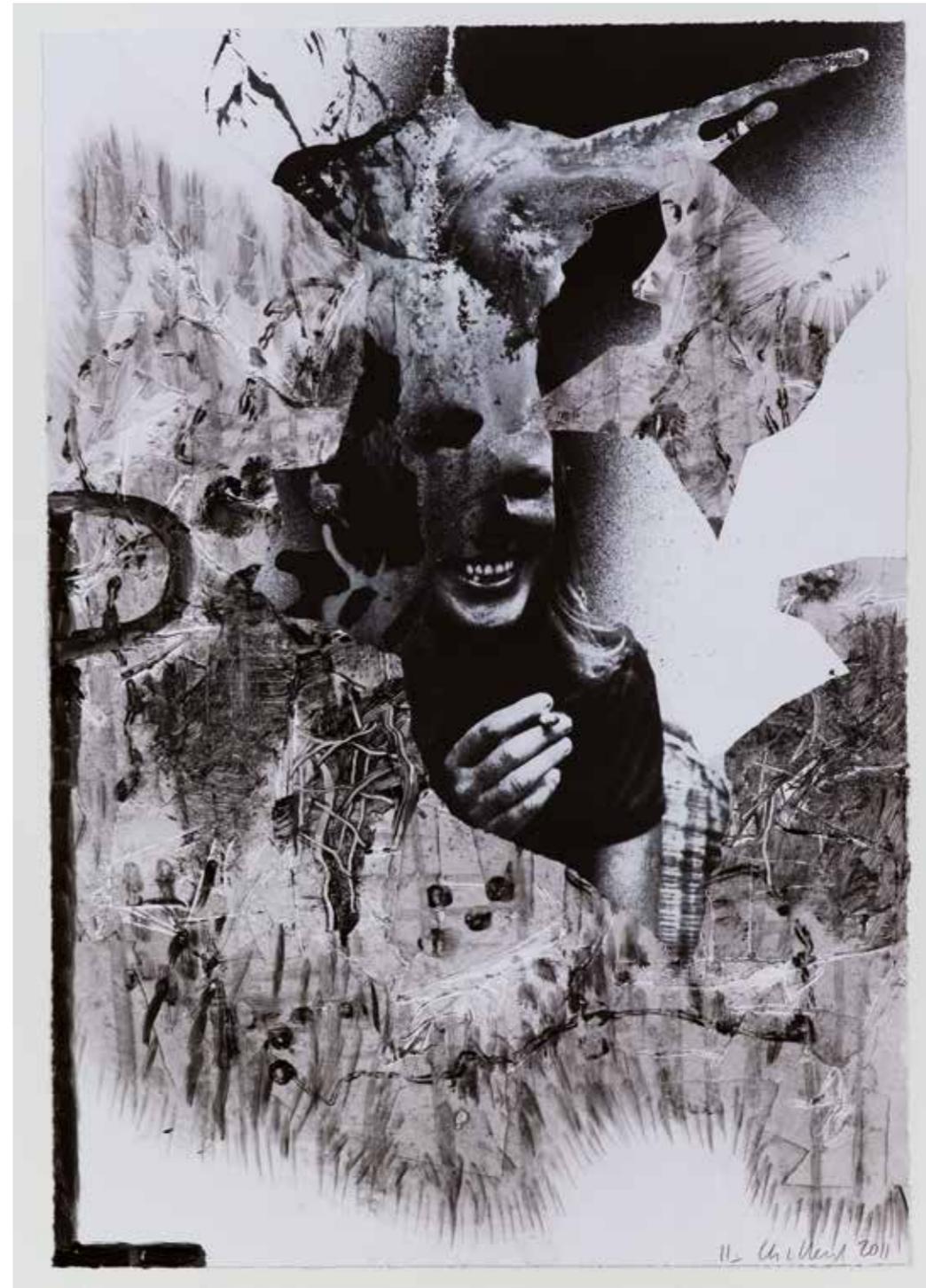


9



10

18



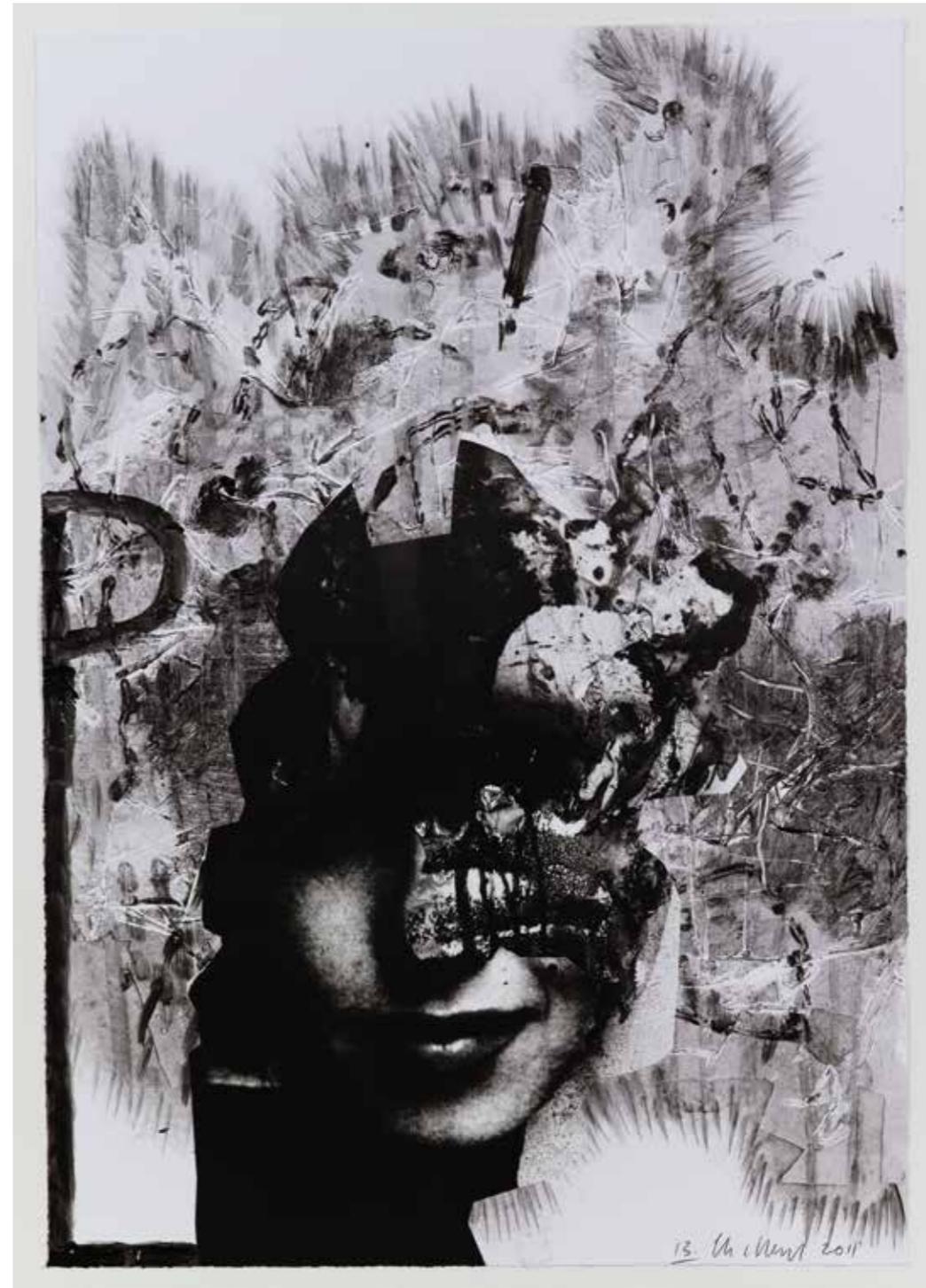
11

19



12

20



13

21



14

22



15

23



16

24



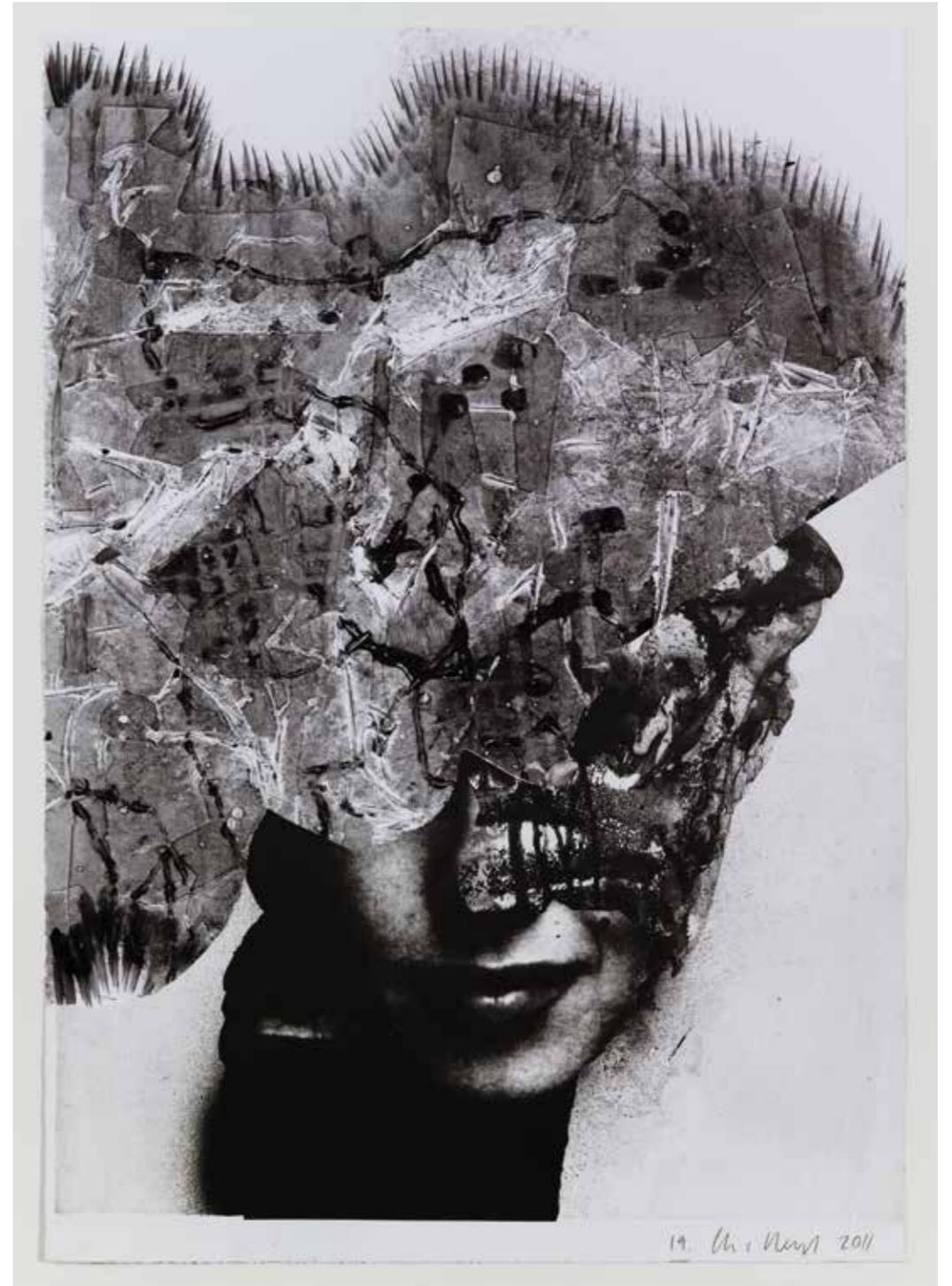
17

25



18

26



19

27



20

28



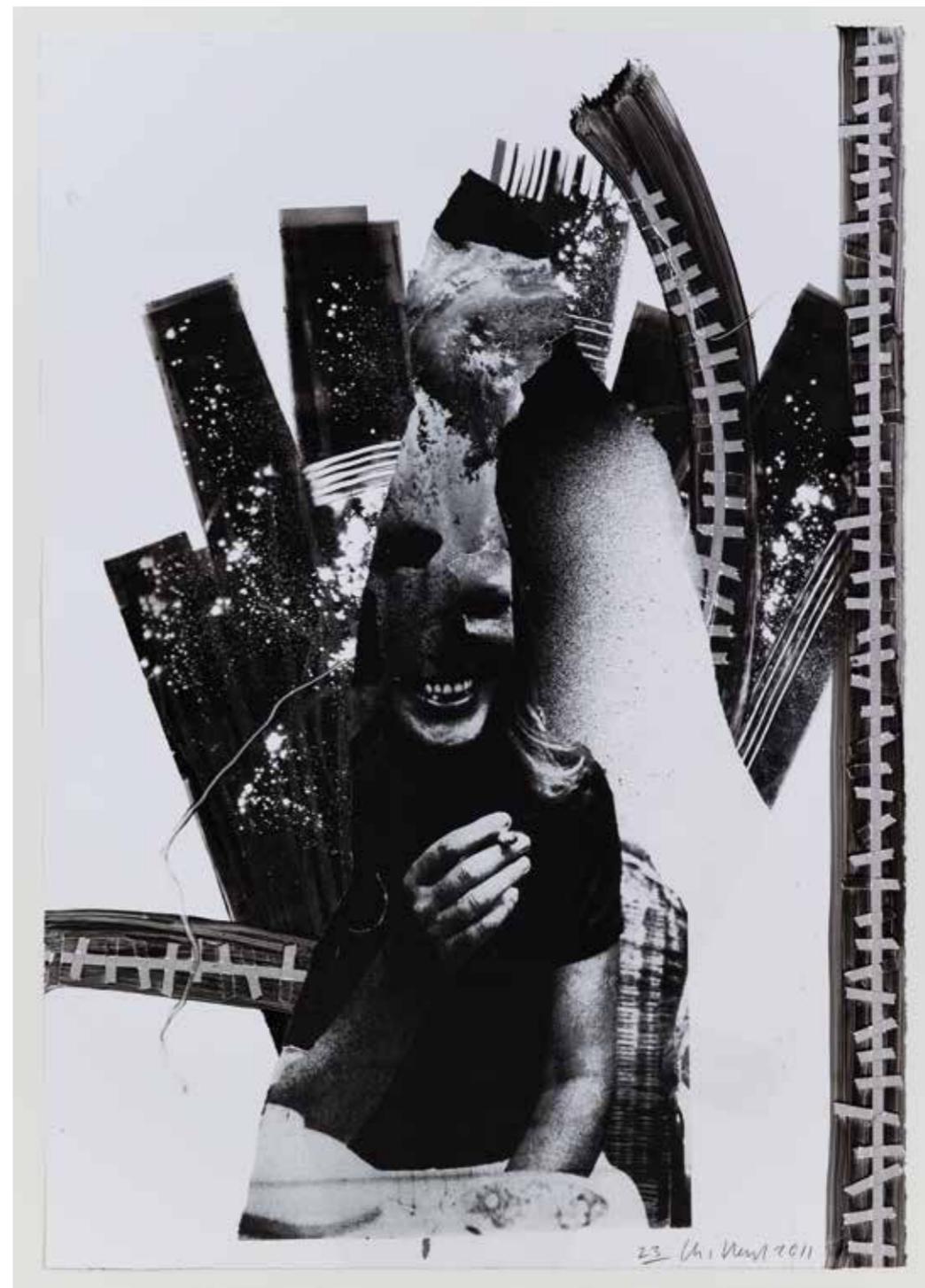
21

29



22

30



23

31



24

32



25

33



26

34



27

35



28

36



29

37



30

38



31

39



32

40



33

41



34

42



35

43



36

44



37

45



38

46



39

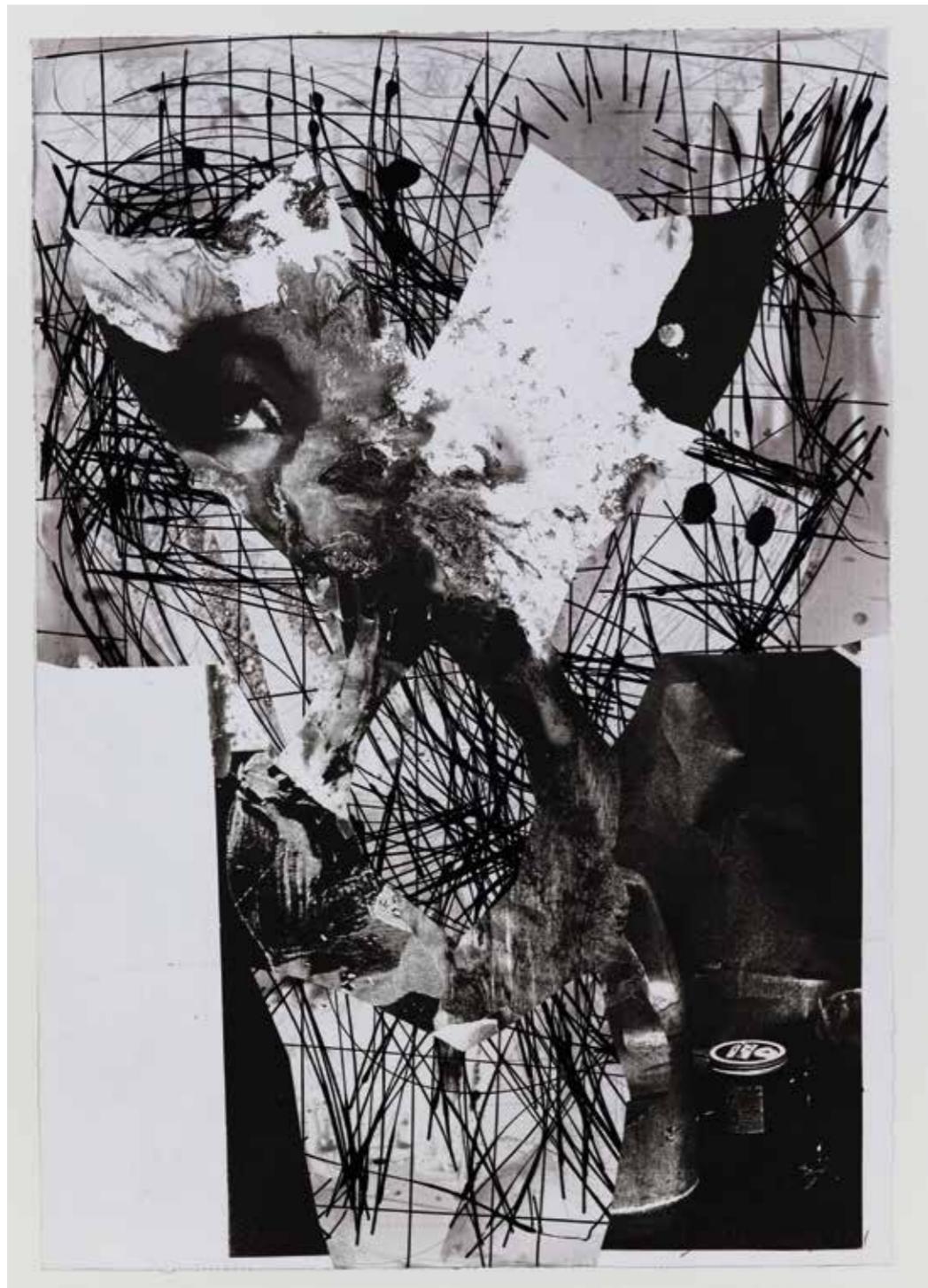
47



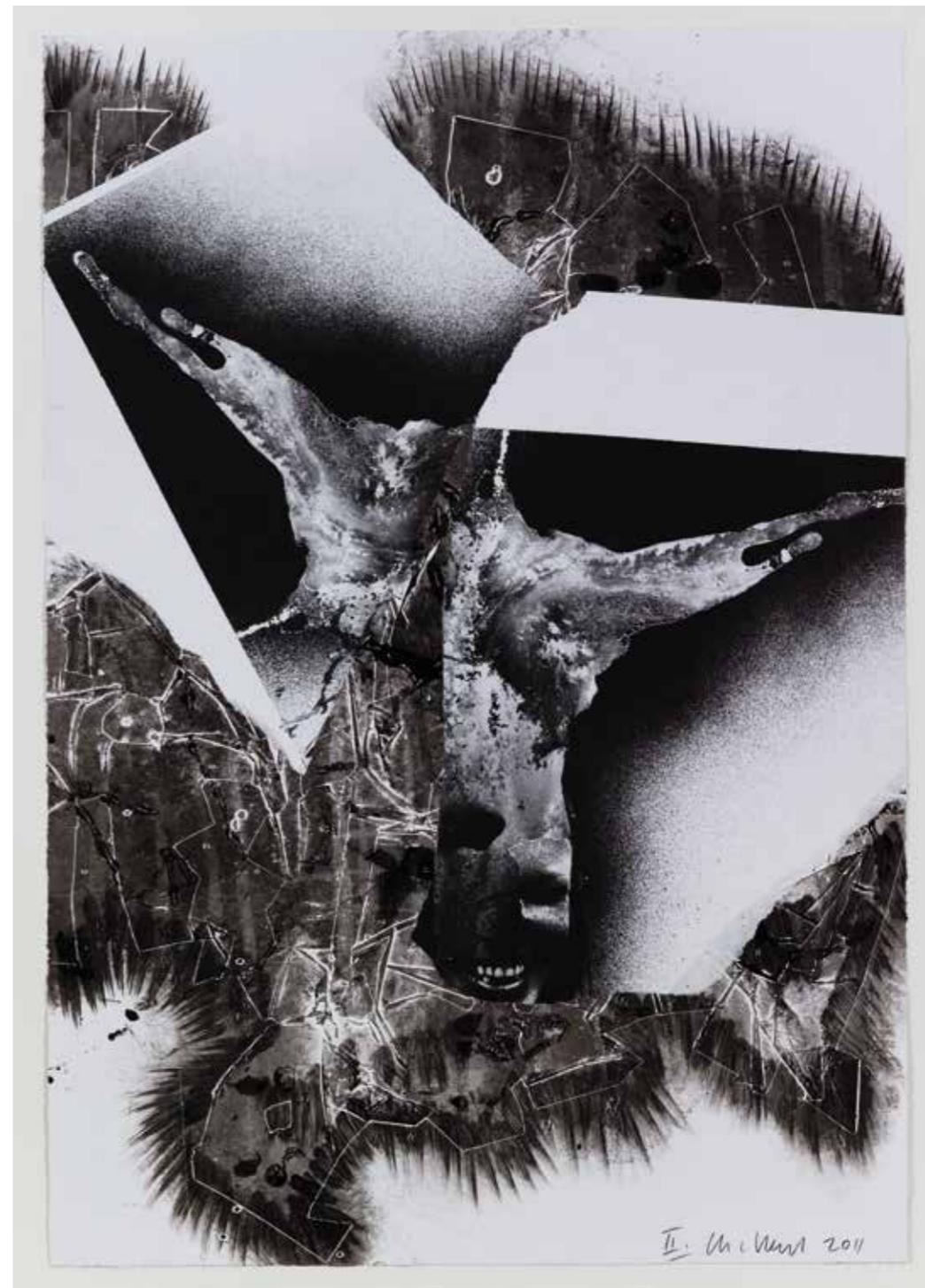
40

48

49



I



II



III



IV



V



VI



VII



VIII



IX

58



X

59



XI

60



XII

61



XIII



XIV



XV



XVI



XVII



XVIII



XIX



XX

CHARLINE VON HEYL – All Monotypes for Parkett 89



1



2



3



4



5



6



31



32



33



34



35



36



7



8



9



10



11



12



37



38



39



40



I



II



13



14



15



16



17



18



III



IV



V



VI



VII



VIII



19



20



21



22



23



24



IX



X



XI



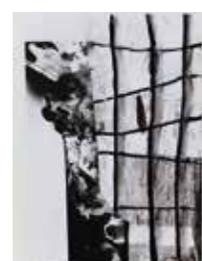
XII



XIII



XIV



25



26



27



28



29



30



XV



XVI



XVII



XVIII



XIX



XX



CHARLINE VON HEYL

JOHN YAU

Aggressive and Cool

I.

Charline von Heyl's fans are likely to agree on three things: she paints big, ambitious, abstract paintings; she has not developed a signature style, motif, or format, preferring instead to pursue one-of-a-kind paintings; one can always tell if it's a painting by her. Her wildly different paintings have routinely been described as dense visual paradoxes, surprising combinations of deep spaces and flat surfaces that coincide with both sharp and institutional colors. Some critics have focused on her use of art history and different styles, always careful to point out that she is never mimicking, citing, or being sarcastic. While these characterizations are accurate, they only point to the surface of a project that reverberates with the unstable, out of kilter, suddenly changing times we live in. Her uncanny ability to echo reality's disorienting flux is just one measure of her importance.

Rather than trying to untangle the many layers of contradiction in von Heyl's inimitable work, it is far more useful to begin with what she has not done

JOHN YAU is an award-winning poet and art critic.

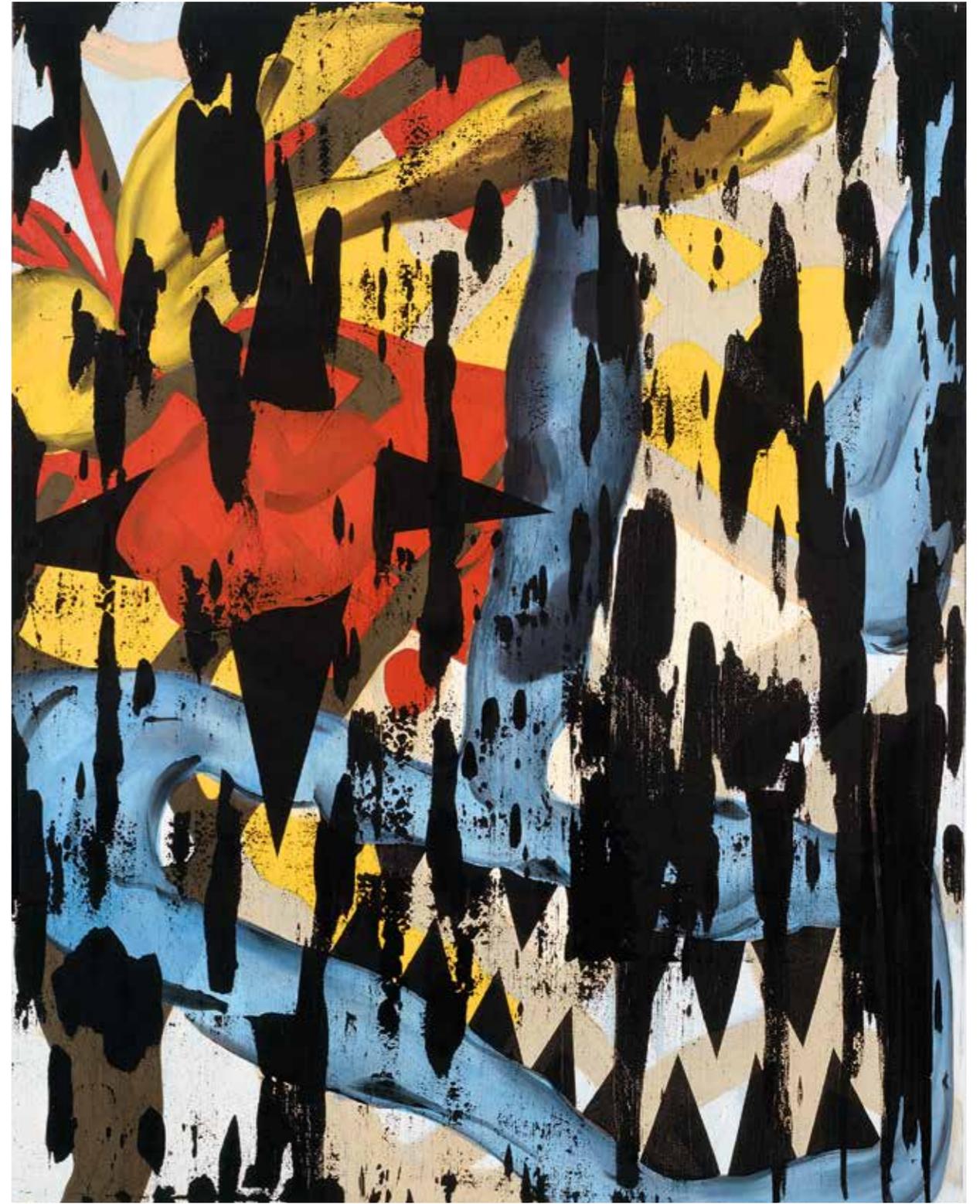
rather than what she has. First, she has aggressively rejected late modernism's familiar, and even traditional tropes: serial production, consistency, and style as a form of branding. Uninterested in linear development, von Heyl's sprawling oeuvre pointedly critiques both capitalism and modernism's promise to deliver progressively better examples to the consumer. She makes no such promise. At the same time she clearly rejects postmodernism's view that painting has died, and that there is little one can do but be ironic and exhibit different versions of its corpse. Instead, by rejecting all totalizing viewpoints, von Heyl becomes anti-institutional in her practice. This, we might remember, has been the dream of painting ever since Edouard Manet exhibited OLYMPIA (1863) in the 1865 Paris Salon.

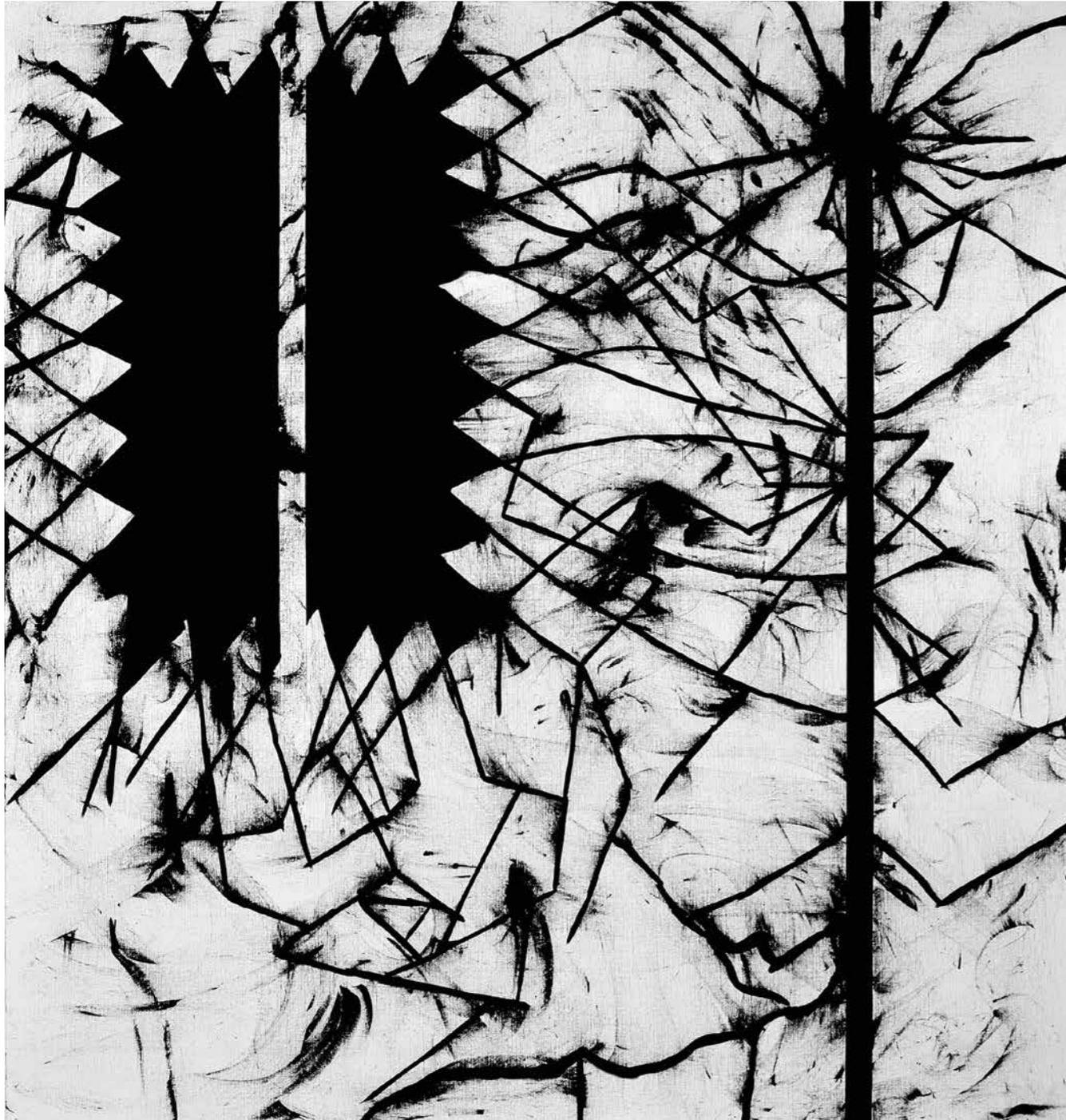
It is Manet who refuses to repeat himself, to work variations on a theme, and to be consistently inconsistent. And it is Manet and Georges Seurat who set a standard few artists could uphold because the material rewards potentially promised by aligning themselves with the paragon of dependability, Claude

CHARLINE VON HEYL, WOMAN # 2, 2009, acrylic, oil, and charcoal on linen, 82 x 78" / Acryl, Öl und Kohle auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.

(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND FRIEDRICH PETZEL GALLERY, NEW YORK)

CHARLINE VON HEYL, BOOZO, 2010, acrylic, oil, and charcoal on linen, 60 x 48" / Acryl, Öl und Kohle auf Leinen, 152,4 x 121,9 cm.





CHARLINE VON HEYL, PLAISIR NOIR, 2007, acrylic and oil on canvas, 82 x 78" / Acryl und Öl auf Leinwand, 208,3 x 198,1 cm.

Monet, under the banner of modern art were understandably preferable. To be truly anti-institutional one must resist making signature products, which Manet seemed to have understood. When his friend Antonin Proust, forced out of his post as Minister of Arts after less than three months, was able to secure Manet the prestigious Légion d'honneur, the artist said of his critics: "The fools! They've never stopped telling me I'm inconsistent. They couldn't have said anything more flattering."¹⁾

II.

Charline von Heyl is a German painter who has lived in New York since 1994. She was born in Mainz, Germany, in 1960 and studied in Hamburg and at the prestigious Düsseldorf Art Academy. One of her teachers was Jörg Immendorf, who had studied with Joseph Beuys. As an artist, she came of age at a time when America and Europe were dominated by figural painting, much of which was grouped under the rubric of Neo-Expressionism. During the 1980s, Julian Schnabel, David Salle, Francesco Clemente, Jean-Michel Basquiat, and Georg Baselitz were among the best-known artists connected to this tendency. All of these artists had developed a readily identifiable style. In an insightful interview with Shirley Kaneda that appeared in *BOMB* in the Fall of 2010, von Heyl said:

I have never started with an idea. I'm certainly not interested in depicting anything, but neither am I interested in abstraction for its own sake. It's important not to forget where I come from. Abstraction was absolutely nonexistent in my immediate surroundings in Germany in the '80s. The positions that I was confronted with were of Sigmar Polke, Jörg Immendorff, Martin Kippenberger, and Albert Oehlen. It was a heavily male, very jokey, and ironic stance toward painting. Anarchistic and also quite arrogant.²⁾

She goes on to say of these artists that, while they were unself-critical,

they were very critical of German painting, especially Neo-Expressionism. All those neo-primitive painters from Berlin, like Salomé or Rainer Fetting, were looked upon as the enemy. Neo-Expressionism was seen as a signifier of stupidity, and the antidote was irony, mostly in the form of really stupid jokes. I liked the work, I liked the guys, but it wasn't something that I could, or wanted to, do. But I

loved the idea that you could be that aggressive and cool via painting! So I started out as a painter in an environment where painting was something very powerful and I actually never lost that feeling. I never doubted painting.³⁾

At the forefront of a generation of abstract painters who don't doubt painting, von Heyl is one of a handful that have rejected both late-modernist and postmodernist strategies, ranging from the former's emphasis on signature style and stability to the latter's use of parodic citation and appropriation. Once considered radical positions—to use a von Heyl word—these strategies have become, as time passes, ever more traditional if not conservative. In *The Practice of Everyday Life* (1984) Michel de Certeau distinguishes between strategies and tactics. Strategies are repeatable methods based on an overall narrative or totalizing viewpoint, such as "painting is dead." Institutions and institutional thinkers and doers employ them. Tactics, on the other hand, are the anarchic individual's use of any mode of action that is likely to gain an advantage or success.

The strategist believes in order and familiar patterns, while the tactician refuses to conform to the city's controlling grid and behaves unpredictably. Expanding upon de Certeau, one could say that von Heyl is a "walker in the city," someone who refuses to follow the protocol established by the imposing edifices and storehouses of culture (museums and other institutions) and streets (the orderly grid). Instead of making work that is either nostalgic for modernism or satisfied with reiterating painting's death, her recurring tactic is to undo or what she calls "sabotage" a painting in an attempt to "invent an image that has not yet been seen and cannot be named."⁴⁾

Von Heyl's desire for invention deters her from repeating a particular tactic. As she has said, she wants to "trick [her] mind into being weirder."⁵⁾ In order to do so, she must stay fresh and open throughout the whole process of making a work, and be willing to do something she hasn't done before. The amazing thing is that she is able to do so over and over again. How else can we explain paintings such as *DOUBLE-BEAST* (2010), *PAST GONE MAD* (2009), and *BOOZO* (2010)?

At first glance, the three paintings look more like something that you would see in a very interesting

group show rather than the work of a single artist. The two things the paintings have in common is their unlikely combination of wet (acrylic and oil paint) and dry materials (charcoal, wax crayon, and pastels) and that the palette is urban. Where else but in a city would you find colors that range from industrial greens to bright reds, yellows, and blue? A combination of seemingly incommensurable materials is also true of von Heyl's works on paper where she is apt to combine digital reproduction with stencils, silk-screen, and hand-carved woodcuts—tools used to transfer and repeat a mark, image, or sign. One has a sense that the artist will try any combination, however unlikely, in order to see what happens.

DOUBLEBEAST evokes a mythical creature by the scaled, purple form that fills most of the painting. Because the form stretches from top to bottom and from side to side, we are apt to conclude that it is either an aerial view of an animal hide of immense proportions or the skin of a strange animal mounted on the wall as a trophy. While the purple form connects painting and taxidermy, I don't feel the painting is cynical. In fact, just the opposite—it's as if von Heyl were advancing that the abstract artist is the only one who can capture a mythical creature so fantastic we cannot imagine what it actually looks like. All we have left to gaze at is its skin. Done in the same year, PAST GONE MAD suggests a different aerial view, only in this case it's as if we were looking at a map of some unknown planet where a brown field surrounds the green forms. At the same time, scattered across this painting are black lines radiating from different center points, like abstract starbursts or explosions. Somehow all of these different things and materials go together, but we cannot say why in any definitive way. Each time we begin to find something concrete, however farfetched, that a von Heyl painting might resemble, it pushes back against language, refusing to be domesticated by it. This friction provokes this viewer, at least, to look longer and to speculate upon such implausible yet oddly logical connections as the ones linking an abstract painting to a dragon's skin.

In BOOZO, the black triangles and ragged black shapes partially cover and are also part of the intertwining off-red, yellow, and blue shapes. In trying to determine where some of the black shapes are

CHARLINE VON HEYL, *DOUBLEBEAST*, 2010, acrylic, oil, and charcoal on canvas, 82 x 78" / Acryl, Öl und Kohle auf Leinwand, 208,3 x 198,1 cm.

located, the viewer leaves the entirety of the painting behind and becomes engaged by the interaction of specific forms and spatial ambiguity. The figure-ground relationship becomes a dance in which exchanges and shifts of all kinds take place, causing the eye to constantly refocus. Seeing is not about naming, but about the pleasure of being lost in a visual world where names are kept at a distance. This is what I was getting at earlier when I stated that von Heyl is able to echo the disorienting flux of everyday life. Her paintings feel particularly urban. The jagged shapes and figure-ground confusion of BOOZO evoke the palimpsest walls we walk past, but they neither replicate nor parody them.

In a media-saturated age dominated by narratives regarding the death of painting, the death of the author, and the end of art, as well as a belief that the visual has been downgraded to something akin to background noise, Charline von Heyl refuses to succumb to these institutions of power. She believes that painting cannot be turned into discursive language and therefore cannot be made into a story, a consumable product. In doing so, she refuses all the resolutions and refuges that mainstream society is all too happy to offer in exchange for her autonomy. Instead, her paintings open onto a space where the artist transforms the grittiness of urban life pummeled by the news of explosions and catastrophes into a realm of imagination and speculation. Her agitation becomes strangely comforting. This is why her work is so important.

- 1) Sue Roe, *The Private Lives of the Impressionists* (New York: Harper Collins Publisher, 2006), p. 234.
- 2) Shirley Kaneda, "Charline von Heyl," *BOMB*, No. 113 (Fall 2010), pp. 80–87.
- 3) Ibid.
- 4) John Kelsey "1000 Words: Charline von Heyl Talks about Sabotage," *Artforum* XLVII, No. 2 (October 2008), pp. 330–331.
- 5) Claire Barliant and Christopher Turner, "Painting Paradox," *Modern Painters* (Summer 2009), p. 61.





CHARLINE VON HEYL, PAST GONE MAD, detail / Detail

JOHN YAU

Aggressiv und Cool

I.

Charline von Heyls Fangemeinde dürfte sich in drei Punkten einig sein: Sie malt grosse, abstrakte Bilder mit hohem Anspruch; Sie hat keinen typischen Stil entwickelt, bevorzugt kein besonderes Motiv oder Format, sondern malt stattdessen lieber weiterhin Bilder, die in ihrer Art einmalig sind; dabei ist immer klar ersichtlich, ob ein Werk von ihr ist. Ihre extrem unterschiedlichen Bilder werden in der Regel als dichte visuelle Paradoxien bezeichnet, als überraschende Mischung aus tiefen Räumen und zweidimensionalen Flächen in Verbindung mit schrillen und gängigen Farben. Manche Kritiker haben ihre Bezugnahme auf die Kunstgeschichte und diverse Stile unter die Lupe genommen und dabei immer hervorgehoben, dass sie niemals etwas nachäfft, zitiert oder sarkastisch herablassend behandelt. Zwar treffen diese Charakterisierungen durchwegs zu, aber sie kratzen lediglich an der Oberfläche eines Entwurfs, in dem die unruhigen, aus den Fugen geratenen, wechselhaften Zeiten, in denen wir leben, mitschwingen. Die unheimliche Fähigkeit dieser Künstlerin, den verwirrenden Fluss der Realität wi-

derzuspiegeln, ist ja gerade ein massgebliches Element ihrer Bedeutung.

Statt zu versuchen, die vielen widersprüchlichen Schichten in von Heyls unnachahmlichem Werk zu entwirren, ist es wesentlich aufschlussreicher, bei dem anzusetzen, was die Künstlerin nicht tut, als bei dem, was sie tut. Erstens hat sie die vertrauten, ja sogar traditionellen Tropen des späten Modernismus entschieden verworfen: die serielle Produktion sowie Kontinuität und Stil als Markenzeichen. Von Heyls nach allen Seiten wucherndes Œuvre ist jeder linearen Entwicklung abhold und kritisiert die Verheissungen des Kapitalismus und der Moderne, dem Verbraucher immer mehr und Besseres zu liefern. Sie verspricht nichts dergleichen. Gleichzeitig lehnt sie die postmoderne Ansicht entschieden ab, dass die Malerei tot sei und einem nichts anderes übrig bleibe, als eine ironische Haltung anzunehmen und diverse Varianten ihres Leichnams auszustellen. Stattdessen hat von Heyl durch das Verwerfen jedes summarischen Blickwinkels eine anti-institutionelle Kunst entwickelt. Das ist, wie man sich erinnert, der Traum der Malerei, seit Edouard Manet im Pariser Salon von 1865 seine OLYMPIA (1863) präsentierte.

JOHN YAU ist ein preisgekrönter Dichter und Kunstkritiker.



CHARLINE VON HEYL, PAST GONE MAD, 2009, acrylic, oil, charcoal, and wax crayon on linen, 82 x 86" / Acryl, Öl, Kohle und Ölkreide auf Leinen, 208,3 x 218,4 cm.

der seinerseits bei Joseph Beuys studiert hatte. Ihre künstlerische Unabhängigkeit erreichte von Heyl zu einer Zeit, als in Amerika und Europa eine figürliche Malerei bestimmend war, die sich zum grossen Teil unter der Rubrik Neo-Expressionismus zusammenfassen lässt. Zu den bekanntesten Vertretern dieser Richtung zählten in den 80er-Jahren Julian Schnabel, David Salle, Francesco Clemente, Jean-Michel Basquiat und Georg Baselitz. Alle diese Künstler hatten einen leicht zu identifizierenden Stil entwickelt. In einem aufschlussreichen Interview mit Shirley Kaneda, das im Herbst 2010 in der Zeitschrift *BOMB* erschien, meinte von Heyl:

Ich bin nie von einer Idee ausgegangen. Es geht mir absolut nicht darum, etwas abzubilden, aber ich bin auch nicht an der Abstraktion als solcher interessiert. Es ist wichtig, nicht zu vergessen, wo ich herkomme. Abstrakte Kunst war in meiner unmittelbaren Umgebung im Deutschland der 80er-Jahre absolut inexistent. Die Positionen, mit denen ich mich konfrontiert sah, waren die eines Sigmar Polke, Jörg Immendorf, Martin Kippenberger und Albert Oehlen. Also eine ausgesprochen männliche, sehr humorvolle und ironische Einstellung zur Malerei. Anarchistisch und zugleich ziemlich arrogant.²⁾

Des Weiteren sagt sie über diese Künstler, sie seien zwar wenig selbstkritisch gewesen, aber:

extrem kritisch gegenüber der deutschen Malerei und insbesondere gegenüber dem Neo-Expressionismus. Alle diese neo-primitiven Maler aus Berlin, wie Salomé oder Rainer Fetting, betrachteten sie als ihr Feindbild. Der Neo-Expressionismus galt ihnen als Ausbund an Dummheit und ihr Gegengift war die Ironie, meist in der Form richtig blöder Witze. Mir gefielen diese Arbeiten, ich mochte die Typen, aber es war nicht etwas, was ich tun konnte oder wollte. Doch mir gefiel die Vorstellung, dass man mit Malerei derart aggressiv und cool sein konnte! Ich habe also als Malerin in einem Umfeld begonnen, in dem Malerei etwas sehr Mächtiges war, und tatsächlich habe ich dieses Gefühl nie verloren. Ich habe nie an der Malerei gezweifelt.³⁾

Manet war es, der sich nicht wiederholen wollte, der keine Variationen zu einem Thema abliefern, sondern konsequent inkonsequent sein wollte. Und Manet und Seurat setzten einen Massstab, den nur wenige Künstler aufrechtzuerhalten vermochten, weil die materielle Belohnung, die winkte, sofern man sich am Inbegriff der Verlässlichkeit, Claude Monet, orientierte, verständlicherweise attraktiver war. Um wirklich anti-institutionell zu sein, muss man der Versuchung widerstehen, typische Werke zu produzieren, das hat Manet offenbar begriffen. Als es seinem Freund Antonin Proust, der nach nicht einmal drei Monaten bereits wieder aus seinem Amt des Kultusministers verdrängt wurde, gelang, Manet den begehrten Orden der Ehrenlegion zu verschaffen, meinte der Künstler über seine Kritiker: «Die Dummköpfe! Sie hörten nicht auf, meine Inkonsequenz zu bemängeln. Ein grösseres Kompliment hätten sie mir gar nicht machen können.»¹⁾

II.

Charline von Heyl ist eine deutsche Malerin, die seit 1994 in New York lebt. Sie ist 1960 in Mainz geboren und hat ihre Ausbildung in Hamburg sowie an der renommierten Düsseldorfer Kunstakademie absolviert. Einer ihrer Lehrer war Jörg Immendorf,

An vorderster Front einer Generation abstrakter Maler, die nicht an der Malerei zweifeln, zählt von Heyl zu einer Handvoll von Künstlern, die sowohl die Strategien der Spät- wie die der Postmoderne verworfen haben: von der Betonung des unverwechselbaren Stils und der Kontinuität der Ersteren bis zur Verwendung des parodistischen Zitats und der Appropriation der Letzteren. Diese einst als radikal geltenden Positionen – um einen Ausdruck Charline von Heyls zu verwenden – sind mit der Zeit immer traditioneller, wenn nicht gar konservativer geworden. In seiner Schrift *Die Kunst des Handelns* unterscheidet Michel de Certeau zwischen Strategie und Taktik: Strategien sind wiederholbare Vorgehensweisen, die sich auf einen umfassenden narrativen Zusammenhang oder einen panoptischen Blickwinkel stützen, wie etwa in der Aussage, «Die Malerei ist tot». Strategien werden von Institutionen und institutionell Denkenden und Handelnden angewandt. Im Gegensatz dazu sind Taktiken Erfolg oder Vorteile versprechende Handlungsweisen, die von anarchischen Individuen praktiziert werden.

Der Strategie glaubt an Ordnung und vertraute Muster, während der Taktiker die Anpassung an das urbane Kontrollraster verweigert und sich unberechenbar verhält. Gestützt auf de Certeau könnte man



sagen, dass von Heyl «zu Fuss in der Stadt unterwegs ist» und sich weigert, das Protokoll zu befolgen, welches die imposanten Bauten und Lagerhäuser der Kultur (Museen und andere Institutionen) sowie die Strassen (deren regelmässiges Raster) vorschreiben. Statt Werke zu schaffen, die entweder nostalgisch der Moderne nachtrauern oder sich begnügen, den Tod der Malerei ein weiteres Mal nachzubeten, besteht ihre periodisch wiederkehrende Taktik darin, ein Bild aufzulösen oder – wie sie selbst sagt – «zu sabotieren», indem sie versucht, «ein Bild zu erfinden, das man noch nicht gesehen hat und nicht benennen kann.»⁴⁾

Von Heyls Erfindungslust hält sie davon ab, eine bestimmte Taktik zu wiederholen. Wie sie selbst sagte, will sie ihr «Denken dazu überlisten, noch bizarrer zu werden.»⁵⁾ Damit dies gelingt, muss sie den gesamten Schaffensprozess hindurch wach und offen bleiben, jederzeit bereit, Dinge zu tun, die sie noch nie zuvor getan hat. Das Verblüffende ist, dass ihr dies immer wieder gelingt. Wie sonst wären Bilder wie *DOUBLEBEAST* (Doppelbestie, 2010), *PAST GONE MAD* (Verrückt gewordene Vergangenheit, 2009), und *BOOZO* (2010) zu erklären?

Auf den ersten Blick wirken die drei Bilder eher wie Werke im Rahmen einer interessanten Gruppenausstellung und nicht wie Arbeiten einer einzigen Künstlerin. Zwei Dinge haben aber alle Bilder gemeinsam, nämlich die ungewöhnliche Kombination von nassen (Acryl- und Ölfarbe) und trockenen Materialien (Kohle, Wachs- und Pastellkreide) sowie die urbane Farbpalette. Wo sonst, ausser in einer Stadt, gibt es Farben, die von industriellen Grüntönen bis zu leuchtenden Rot-, Gelb- und Blautönen reichen. Das Zusammenbringen von scheinbar Unvereinbarem findet sich auch in von Heyls Arbeiten auf Papier, in denen sie digitale und handwerkliche Druck-

CHARLINE VON HEYL, NOW OR ELSE, 2009, acrylic and oil on linen, 82 x 78" / Acryl und Öl auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.

techniken (Schablonen, Siebdruck, Holzschnitt) kombiniert. Man hat das Gefühl, die Künstlerin probiere jede noch so unerwartete Kombination aus, um zu sehen, was geschieht.

Aufgrund der geschuppten violetten Form, die fast das gesamte Bild ausfüllt, hat DOUBLEBEAST etwas von einer mythischen Kreatur. Da die Form fast die gesamte Bildfläche bedeckt, neigt man zu dem Schluss, dass es sich entweder um die Aufsicht auf eine gigantische Tierhaut handelt oder aber um die als Trophäe an der Wand aufgespannte Haut eines seltsamen Tieres. Obwohl die violette Form Malerei und Tierpräparation in sich vereint, entsteht nicht der Eindruck, das Bild sei zynisch. Das Gegenteil trifft zu – es ist, als wollte von Heyl uns mitteilen, dass der abstrakte Künstler der einzige ist, der eine mythische Kreatur einzufangen vermag, die derart phantastisch ist, dass wir uns nicht einmal vorstellen können, wie sie wirklich aussieht. Alles, was wir von ihr noch bestaunen können, ist ihre Haut. Das im gleichen Jahr entstandene PAST GONE MAD vermittelt eine andere Ansicht von oben; diesmal ist es so, als schauten wir auf die Landkarte eines unbekannt Planeten, auf der ein braunes Feld grüne Formen umschließt. Gleichzeitig sind schwarze, von verschiedenen Mittelpunkten ausstrahlende Linien über das Bild verstreut, wie abstrakte Sternexplosionen. Irgendwie passen all diese verschiedenen Dinge und Materialien zusammen, aber man kann nicht mit Bestimmtheit sagen, warum. Jedes Mal, wenn wir uns an etwas Konkretes erinnert fühlen, wie weit hergeholt es auch sein mag, entzieht es sich der Sprache und weigert sich hartnäckig, sich von ihr domestizieren zu lassen. Diese Reibung provoziert den Betrachter, zumindest länger hinzuschauen und über diese unwahrscheinlichen, aber dennoch seltsam logischen Verknüpfungen nachzugröbeln, etwa jene, die ein abstraktes Gemälde mit einer Drachenhaut verbinden.

Bei BOOZO bedecken die schwarzen Dreiecke und gezackten schwarzen Formen teilweise die ineinandergreifenden Formen in abgeblocktem Rot, Gelb und Blau und sind gleichzeitig Teil derselben. Beim Versuch festzustellen, wo genau sich einige der schwarzen Formen befinden, lässt der Betrachter das Ganze des Bildes hinter sich und wird in die Inter-

aktion zwischen spezifischen Formen und räumlicher Uneindeutigkeit verwickelt. Das Verhältnis von Figur und Grund wird zu einem Tanz, in dem allerlei Vertauschungen und Verlagerungen stattfinden, die das Auge zwingen, sich laufend neu einzustellen. Beim Sehen geht es nicht ums Benennen, sondern um die Lust, sich in einer visuellen Welt zu verlieren, in der die Namen auf Distanz gehalten werden. Darauf wollte ich schon früher hinaus, als ich sagte, von Heyl sei in der Lage, den verwirrenden Fluss des Alltagslebens widerzuspiegeln. Ihre Bilder wirken ausgesprochen urban. Die gezackten Formen und das Verwirrspiel um Figur und Grund in BOOZO erinnern zwar an die palimpsestartigen Wände, an denen wir täglich vorübergehen, sind jedoch weder Nachbildung noch Parodie.

In unserem medienüberfluteten Zeitalter, das von Geschichten über den Tod der Malerei, den Tod des Autors und das Ende der Kunst überhaupt beherrscht wird, aber auch dem Glauben frönt, dass das Visuelle zu etwas dem Hintergrundrauschen Vergleichbarem verkommen sei, weigert sich Charline von Heyl, diesen Mächten nachzugeben. Sie ist überzeugt, dass Malerei sich nicht in diskursive Sprache verwandeln lässt und demzufolge nicht zu einer Geschichte, einem konsumierbaren Produkt verarbeitet werden kann. Damit weist sie alle Lösungen und Ausflüchte zurück, die uns die Mainstream-Gesellschaft im Austausch gegen unsere Autonomie nur zu gern anbietet. Stattdessen öffnen sich von Heyls Bilder auf einen Raum hin, in dem die Künstlerin den Streusand des urbanen Lebens, der durch die Nachrichten von Explosionen und Katastrophen pausenlos auf uns einprasselt, in ein Gefilde der Phantasie und Spekulation verwandelt. Ihre Irritation erhält dadurch etwas seltsam Tröstliches. Deshalb ist ihre Arbeit so bedeutend.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Sue Roe, *The Private Lives of the Impressionists*, Harper Collins Publishers, New York 2006, S. 234.
- 2) Shirley Kaneda, «Charline von Heyl», *BOMB*, Nr. 113 (Herbst 2010), S. 80–87.
- 3) Ebenda.
- 4) John Kelsey «1000 Words: Charline von Heyl Talks About Sabotage», *Artforum* XLVII, Nr. 2 (Oktober 2008), S. 330–331.
- 5) Claire Barliant und Christopher Turner, «Painting Paradox», *Modern Painters* (Sommer 2009), S. 61.



CHARLINE VON HEYL, REGRETSY, 2009, acrylic, oil, and charcoal on linen, 82 x 78" /
Acryl, Öl und Kohle auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.

Mercurial Nature

JOAN WALTEMATH

While in front of Charline von Heyl's paintings I find I can revel in a dazzling or somber mood, bright colors or earth tones, turbulent forms or relative calm. Their diversity and mercurial nature are signature, their appearance the last thing to be known.

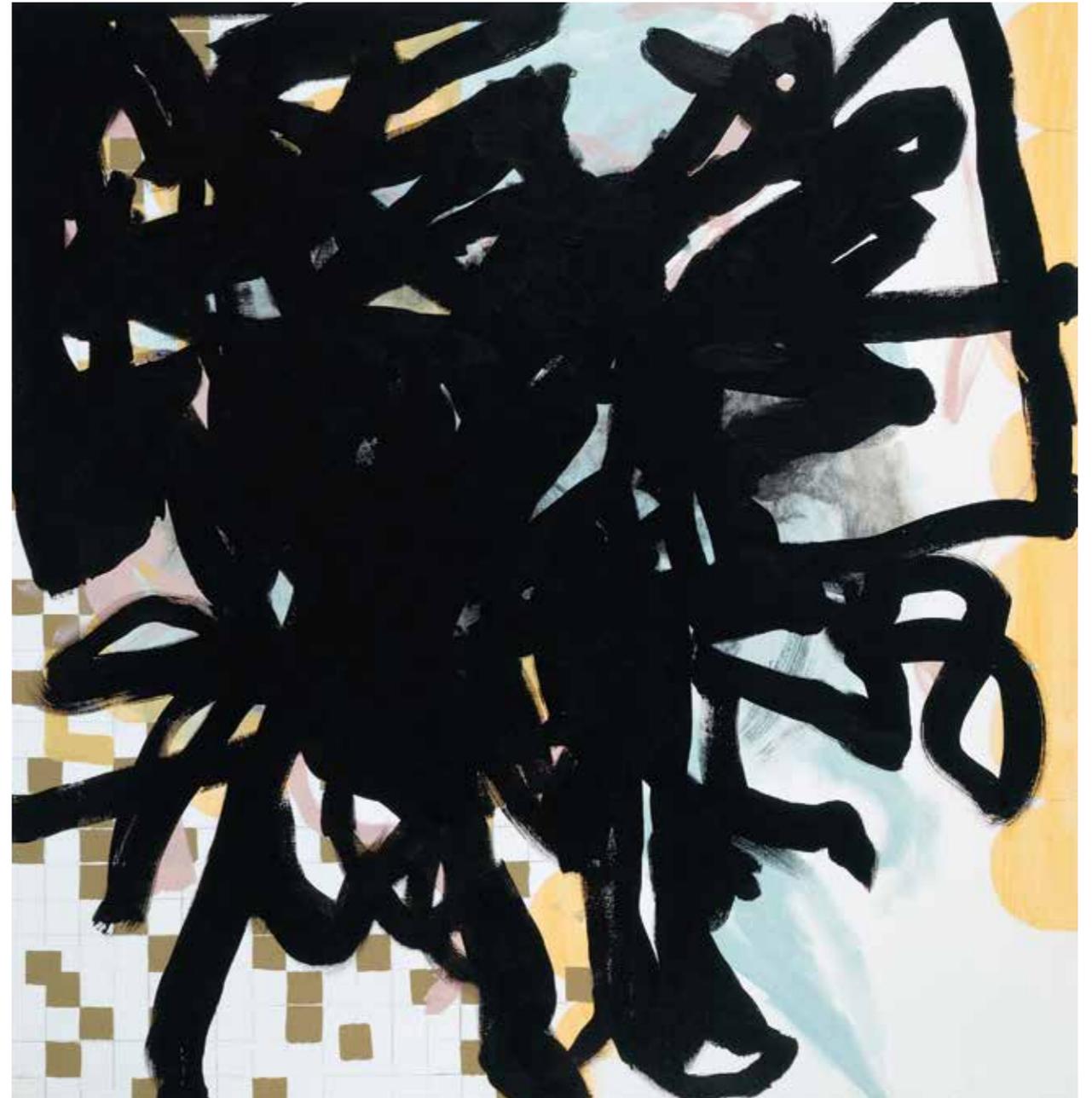
Each piece sets its own terms, defining the means of approach and departure from the painting's playing field. It's not an "expanded field" but rather a "deep field" that makes its way through time and history taking bits and signs, gestures and images, processes and experiences on an excursion through the multivalent nature of painting's language. Each piece could be paradigmatic of a theory about her whole body of work, but in confronting theory, von Heyl's work makes us aware of the pleasures and limits of theory itself, and very little gets revealed about the paintings. She demands from us another approach.

In *DEHANDS, DEFEATS* (2011) thick black strokes emanate from the painting's upper left corner. Dancing over the surface, they squirm and wiggle like Medusa's headdress. The arms (or perhaps they are more like snakes) seem to recoil from the painting's edge, slipping back into the dense, rich depth at the work's center. It's a complex form, centripetal and centrifugal, ordered by the imperative to reach out. But a seemingly contradictory impulse (or love for paradox) lies at the heart of von Heyl's practice, and her certainty of its core position acts as a stabilizing force in her art.

Von Heyl's work abides a *Zeitgeist*. Each singular painting has been relieved of the burden to justify its existence. The freedom gained is that which allows her to explore the limits of what comes through (from mind to hand) about who we are and what lies in the deeper reaches of the psyche. Her *œuvre* charts the inconsistencies that abound.

On the surface of *SOLO DOLO* (2011) a harlequin pattern undulates, alternately compressed and then expanded, accordion-like. The classic black-and-white diamonds of the

JOAN WALTEMATH is a painter living in New York City.



CHARLINE VON HEYL, *DEHANDS, DEFEATS*, 2011, acrylic on linen, 60 x 62" / Acryl auf Leinen, 152,4 x 157,5 cm.



CHARLINE VON HEYL, *HIBOU HABIBI*, 2011, acrylic and charcoal on linen, 82 x 78" / Acryl und Kohle auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.

pattern pop and dazzle, claiming our vision as the surface breathes. At some point, in the extension from a perfect diamond to where it torques, a pressure is exerted on the plane, the diamond-shaped voids of a net burst through revealing a scumbled, earthy, mineral world operating below.

Moving through the underworld of *SOLO DOLO*, an outlined ribbon painted in a fleshy color of earth appears, exuding warmth that allows the form to carry us up and around. Many of von Heyl's works feel as if she's taken a step back and let a genie out of a bottle, both to conjure and tame the demons that inhabit an unknown realm while she works nearby, relatively undisturbed. As we gain comfort following the stream of the genie's invisible presence we inevitably light upon the initially obscured, deep section at the painting's center. The largest consistent piece of the black-and-white harlequin pattern sits neatly astride this darker mass as the genie glides about comfortably.

Upon closer inspection, this underworld has the appearance of dirt rubbed into the broad, tight weave of linen, leaving its bare nubs to shine, and giving the overall surface a metallic sheen. This sleight of hand would be called natural to von Heyl, if her process could be conceived of categorically. But every clue she gives us points to the de-familiarizing or disorienting singular.

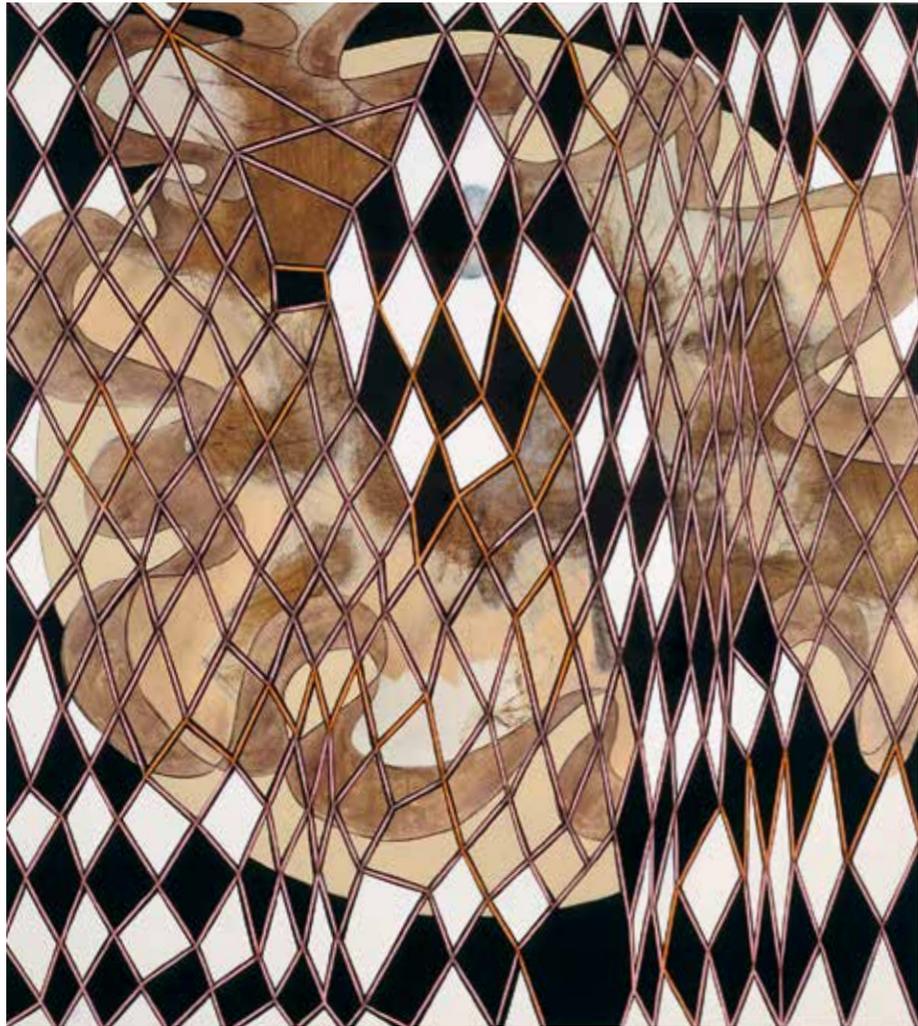
As time passes, new aberrations in the painting's field begin to assert their presence. A form looks as if it has been inserted behind the black diamonds in the space that rationally should have been reserved for the white ones, traversing one diamond to the next. Then, just as the illusion of roundness (with its perceived dimensionality) punctures the flat pattern of white, it subverts the terms set up by the pattern. The terms are what caused this to remain invisible for as long as it took to embrace and digest the logic of the whole; a logic that started to warp in sync with the conventional parameters of a familiar harlequin pattern.

No sooner has subversion made itself felt than a square (that should be a diamond) appears, abutting the central zone. The search for other discrepancies takes off at once and is immediately satisfied with numerous similar encounters. And then the scary part arrives. It comes after a long time within the stillness of contemplation, the painting still refusing to sit still, popping and pulling, as I struggle to embrace the contradictions of its irregular heartbeat.

I see what I perceive to be a man's head dropping down. He's hanging, suspended in the hollow below the central dark mass. Here is where other hallucinatory Goya-esque faces slowly emerge from the vicissitudes of paint, its application, and its history. The subliminal terror is comforting in so far as it reveals truths, and yet von Heyl has the wisdom to counterweight the heavy with an absurd playfulness. With the daemons secured behind the harlequin screen, ambiguity reigns, von Heyl affording us the safety of her complex approach. In the end you don't know if she is protecting us or protecting the daemons from us.

Next to the mysterious depth of *SOLO DOLO* the bright yellow, lavender, turquoise, and beige (or black) of *LAZYPHONE SHUFFLE*'s (2011) high-register, contrasting pigments initially make the painting seem upbeat. As the piece starts to unfold, however, it's as if the distinct markings of an eviscerated self make themselves felt. The sensation that lies underneath the joyous sock-patterned medley is fever pitched.

What one assumes to be the painting's ground is on top of a swirling vacated substrate, where lines in lemon-yellow (scratched through black) over ochre drop back to form a fertile ground. Painted as subject, while functioning as subtext, this maneuver indicates to the

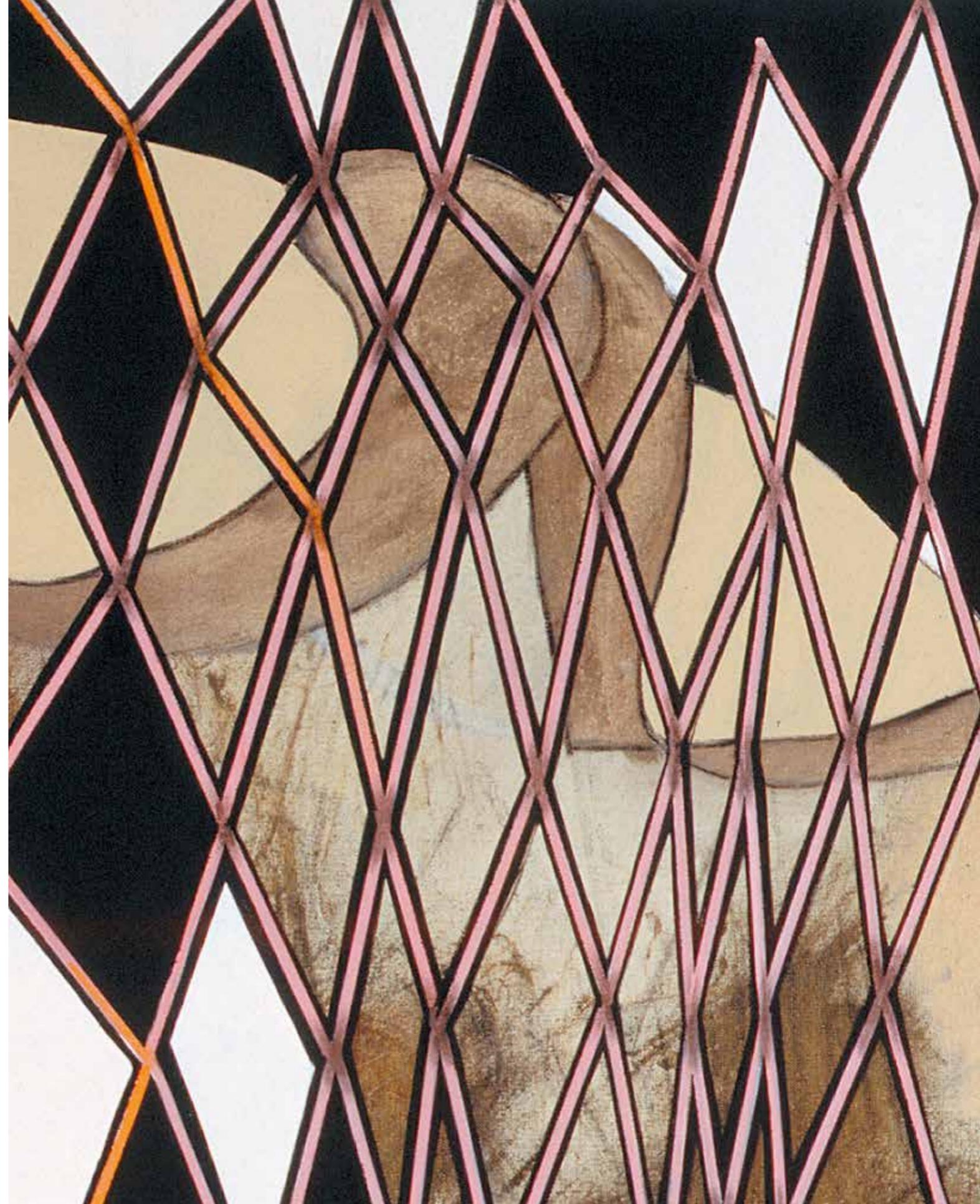


CHARLINE VON HEYL, SOLO DOLO, 2010, oil and charcoal on linen, 82 x 74" /
Öl und Kohle auf Leinen, 208,3 x 188 cm.

cognoscenti that things are neither to be taken at face value nor figured out by a process of connecting the dots. While there's a tremendous sense of relief in knowing there's nothing we really have to know beforehand, this lack of backstory is terrifying.

The dark, mysterious world that lies next to the upbeat and graphic creates room to feel for a silver lining. It's von Heyl's way of providing cover. For the weary, who would like to proceed apace from one square to the next at the roll of the dice, no rules are broken. Only sunshine and obedience. But for those who want to peer into the depths, she's ready.

In the last gasp, before the soul leaves the body, an indescribable joy fills all corners of the landscape. The memory of what has gone before is no longer with us, only the broad, wide-



open horizon where there is no matter. Violet and lavender strokes become beaks that start to clap and speak to us. On the lower right, squares and rectangles create an overview that marks the distance we have come. In the history of art, Gordon Matta-Clark's severed house SPLITTING (1974) tackles a similar subject. Cleaving open the house at the center and lowering it down on cement blocks with a car jack, Matta-Clark risked both his life and the lives of others to perform his architectural last rites.

For those who don't see the epistemological journey to the roots of the human mind as a spectator sport, von Heyl's conscious and obvious game of subversion points in another more accommodating direction. With her array of diverse styles, there are multiple levels at which one can engage her works. Her ability to sustain a condition of not knowing, to relish the language of indeterminacy (where both form and image hover in a state of latency) shows a strength open to the possibilities that the painting itself solicits.

FLAGBIRD (2011) is an elaborate illusion. A good part of the canvas is seen as a raw linen ground where in reality the painting is done on pre-primed linen, meaning it should be white not tan. What is on top or underneath is thus mind-boggling and the possibility of gaining a deeper understanding of her painting through the process of its making is fully subverted.

Through the gross and subtle moves they make, her paintings ask us to step out of our skin and reconsider what we are seeing; to question our apprehension of things and reflect on the assumptions and general preconceptions that filter and obscure sight.



CHARLINE VON HEYL, *TIME WAITING*,
2010, acrylic and oil on linen, 82 x 78" /
Acryl und Öl auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.

Quecksilbrige Natur

JOAN WALTEMATH

Wenn ich vor Charline von Heyls Bildern stehe, versetzen mich ihre Arbeiten entweder in eine blendende oder in eine trübe Stimmung, ausgelöst durch die grellen Farben oder die Erdtöne, die turbulenten Formen oder die relative Stille. Man erkennt diese Kompositionen zuerst an ihrer geradezu quecksilbrigen Natur und erst zuletzt an ihrer visuellen Handschrift.

Jede Arbeit stellt ihre eigenen Bedingungen und entscheidet, wie sie dem Spielfeld des Bildes näherkommen und entkommen will. Es ist kein erweitertes, sondern ein vertieftes Feld, das sich seinen Weg durch Zeit und Geschichte bahnt und dabei Fragmente und Zeichen, Gesten und Bilder, Prozesse und Erfahrungen aufgreift, um die vielgestaltige Natur der Sprache der Malerei zu artikulieren. Jedes Gemälde könnte als Probe für eine wissenschaftliche Untersuchung des gesamten Œuvres herhalten, aber in der Konfrontation mit der Theorie macht uns ihr Werk auch deren Grenzen bewusst, und die Arbeiten geben nur wenig preis. Sie fordern von uns andere Wege der Annäherung.

Dicke, schwarze Striche strömen von der linken oberen Ecke über die gesamte Bildfläche von DEHANDS, DEFEATS (2011), zuckend und schlängelnd wie der Kopfschmuck der Medusa. Die Arme oder Schlangenkörper scheinen vom Rand des Gemäldes zurückzuschrecken, um sich erneut der dichten, satten Tiefe des Mittelgrunds zuzuwenden. Es entsteht eine komplexe, zugleich zentripetale und zentrifugale Form, die strukturiert wird vom allgemeinen Drang, sich auszubreiten. Den Arbeiten von Heyls liegt ein scheinbar widersprüchlicher Impuls (oder eine Affinität zum Paradox) zugrunde, seine zentrale Bedeutung ist eine wesentliche Kraft ihrer Kunst.

Von Heyls Arbeiten sind einem Zeitgeist verpflichtet, der das einzelne Werk von der Pflicht erlöst, seine Existenz rechtfertigen zu müssen. Die Künstlerin wird somit frei, die Grenzen dessen zu erforschen, was der Geist an die Hand weitergibt und uns mehr darüber erzählt,

JOAN WALTEMATH ist Malerin und lebt in New York.

wer wir sind und was in den tieferen Schichten unserer Psyche verborgen liegt. Diese Unzahl der Widersprüche katalogisiert Heyl in ihren Werken.

Die Oberfläche von SOLO DOLO (2011) wellt ein verzerrtes Rautenmuster, hier zusammengeschieben, dort akkordeonartig auseinandergezogen. Das klassische Schwarz-Weiss-Muster springt kraftvoll ins Auge und zwingt den Blick, dem Atem des Malfilms zu folgen. Von der perfekten Raute steigt das Drehmoment bis zu jenem Punkt, an dem die Leerstellen des Musters unter der Spannung aufreissen und Lasuren einer erdigen, mineralischen Unterwelt freilegen.

Diese Unterwelt durchzieht ein konturiertes Band in den Fleischfarben der Erde. Die von der Form ausgestrahlte Wärme ist stark genug, uns mitzunehmen und davonzutragen. Viele Werke von Heyls erwecken den Eindruck, die Künstlerin hätte im Atelier einen Schritt zurück gemacht und dann den Geist aus der Flasche gelassen, um Dämonen aus fremden Regionen zugleich zu beschwören und zu bannen, während sie daneben ungestört weiterarbeitet. Wenn wir uns gefasst dem Strom der unsichtbaren Präsenz des Geistes anvertrauen, treiben wir in die Bildmitte, wo sich ein verborgener Abgrund auftut. Das grösste zusammenhängende Stück des Schwarz-Weiss-Musters ruht auf dieser dunklen Masse, während der Geist zwanglos umhergleitet.

Bei näherer Betrachtung wirkt die Unterwelt wie Erde, die in die grobe, feste Leinwand gerieben wurde. Die polierten Noppen verleihen der Erde einen metallischen Glanz. Man könnte diesen Kunstgriff «natürlich» nennen, wenn es anginge, Heyls Malprozess zu generalisieren. Führt doch jede Spur, die sie hinterlässt, in eine verunsichernde Singularität.

Nach einiger Zeit machen sich neue Ungereimtheiten bemerkbar. Eine Form erscheint, als sei sie hinter den schwarzen Rauten eingefügt worden, in einem Raum, der den weissen Flächen vorbehalten schien, diese Flächen scheinen von der Form durchquert zu werden. Wenn die Illusion einer körperhaften Rundung mit der Flächigkeit des weissen Musters kollidiert, durchkreuzt sie die Geometrie des Musters und bleibt so lange unsichtbar, solange der Betrachter darum ringt, die Logik des Ganzen zu erfassen – eine Logik, die mit der Verbiegung der konventionellen Parameter des Karomusters begann.

Kaum haben wir diesen Sabotageakt aufgespürt, taucht direkt am Mittelbereich ein Quadrat auf, das eigentlich rautenförmig sein sollte. Man beginnt nun, nach weiteren Anomalien zu suchen und wird sofort mit mehreren ähnlichen Funden belohnt. Und dann kommt der Schock – nach langem Stillhalten in der Kontemplation dieses Gemäldes, das selbst nicht zur Ruhe kommen will, das platzt und zerrt, um mit den Widersprüchen fertig zu werden, die sein unregelmässiger Herzschlag sind.

Ich erkenne die Form eines menschlichen Kopfes. Er baumelt in der Leere hinter der dunklen zentralen Masse, wo weitere goyaeske Gesichter aus den Wirren der Farbe heraufdämmern, aus deren Geschichte und Schichtung. Der unterschwellige Schrecken ist tröstlich solange er die Wahrheit enthüllt, dennoch ist von Heyl so weise, dem Schweren das absurd Verspielte gegenüberzustellen. Ambivalenz regiert, denn die Dämonen sind sicher gebannt hinter dem Harlequin-Schirm, und die Künstlerin schenkt dem Betrachter die Sichterheit einer komplexen Annäherung.

Die grelle Palette der kontrastierenden Pigmente von LAZYBONE SHUFFLE (2011) – Gelb, Lila, Türkis, Beige und Schwarz – ist der geheimnisvollen Tiefe von SOLO DOLO diametral entgegengesetzt. Der erste muntere Eindruck verflüchtigt sich jedoch, wenn bei längerer Betrachtung die viszerale Kratzspuren durchschlagen. Unter dem heiteren Medley im Sockenmuster schwelt eine fiebrige Textur.



CHARLINE VON HEYL, LAZYBONE SHUFFLE, 2011, acrylic and spraypaint on linen, 82 x 86" / Acryl und Sprühfarbe auf Leinen, 208,3 x 193 cm.



Was man für den Malgrund halten könnte, liegt über einem wirbelnden, entleerten Substrat, in dem zitronengelbe, in Schwarz über Ocker geritzte Linien einen fruchtbaren Bodensatz bilden. Gemalt als Hauptmotiv, obwohl er als Subtext funktioniert, wird der Eingeweihte daran erinnert, die Situation nicht nur nach dem Äusseren zu beurteilen und erst gar nicht zu versuchen, sich ein genaues Bild zu machen oder die einzelnen Elemente zu einem schlüssigen Ganzen zu verbinden. Die Erkenntnis, dass es nichts gibt, was wir im Voraus wissen müssen, ist so erleichternd wie erschreckend.

Das Dunkle, Mysteriöse, das so nahe am Knalligen und Graphischen liegt, schafft Raum, um nach einem Silberstreifen Ausschau zu halten. Das ist die Deckung, die von Heyl uns bietet. Für die Erschöpften, die bei jedem Würfelwurf von einem Feld zum nächsten ziehen, bleiben die Regeln intakt. Nur Sonnenschein und Gehorsam. Für jene, die tiefer blicken wollen, hält sich die Künstlerin bereit.

Im letzten Atemzug, ehe die Seele den Körper verlässt, wird noch der letzte Winkel der Landschaft von einer unbeschreiblichen Freude erfüllt. Die Erinnerung an das früher Vergangene ist nicht mehr – nur der weite, offene Horizont, wo es nichts bedeutet. Violette und lila Striche werden zu Schnäbeln oder Latten, die zu klatschen und sprechen beginnen. Eine Reihe von Quadraten und Rechtecken rechts unten zieht ein Fazit, das die Distanz misst, die wir zurückgelegt haben. Kunstgeschichtlich gesehen, handelt Gordon Matta-Clarks halbiertes Haus SPLITTING (Spalten, 1974) von einer ähnlichen Thematik. Seine in der Mitte gespaltenen Häuser wurden mit einem Wagenheber auf Zementblöcke abgesenkt – er riskierte sein Leben und das der anderen für seine architektonischen Rituale.

Jene, denen die Expedition zu den epistemologischen Wurzeln des menschlichen Geistes mehr gilt als ein blosser Publikumssport, weist das subversive Spiel, das die Künstlerin so bewusst und offen betreibt, in eine angenehmere Richtung. Ihre Kunst mit ihrer ganzen stilistischen Vielfalt ist auf mehreren Ebenen zugänglich. Von Heyls Fähigkeit, in einem Zustand des Nichtwissens auszuharren, die Sprache der Unbestimmtheit auszukosten, in der sowohl Form als auch Bild in Latenz schweben – versunken in einem Akt des Sehens, der auf das Gemälde und darüber hinaus zielt –, bestätigt, dass ihre Kraft offen ist für alle anstehenden Möglichkeiten.

FLAGBIRD (2011) ist eine solche ausgeklügelte Illusion. Ein guter Teil der Leinwand sieht wie unbehandelte Leinwand aus. Da es sich bei dem Bildträger, wie wir wissen, um vorgrundiertes Leinen handelt, verwirrt sich die Abfolge der Farbschichten. Der Annäherung an von Heyls Kunst durch Erforschung der Malweise ist somit der Weg verbaut.

Ihre Bilder fordern uns in ihren groben wie feinen Zügen dazu auf, aus uns herauszugehen, das Gesehene zu überdenken, unsere Ahnungen der Dinge zu hinterfragen und alle Meinungen und Vorurteile, die unser Auge trüben und verschleiern, auf die Probe zu stellen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

CHARLINE VON HEYL, LAZYBONE SHUFFLE,
2011, detail / Detail.

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.

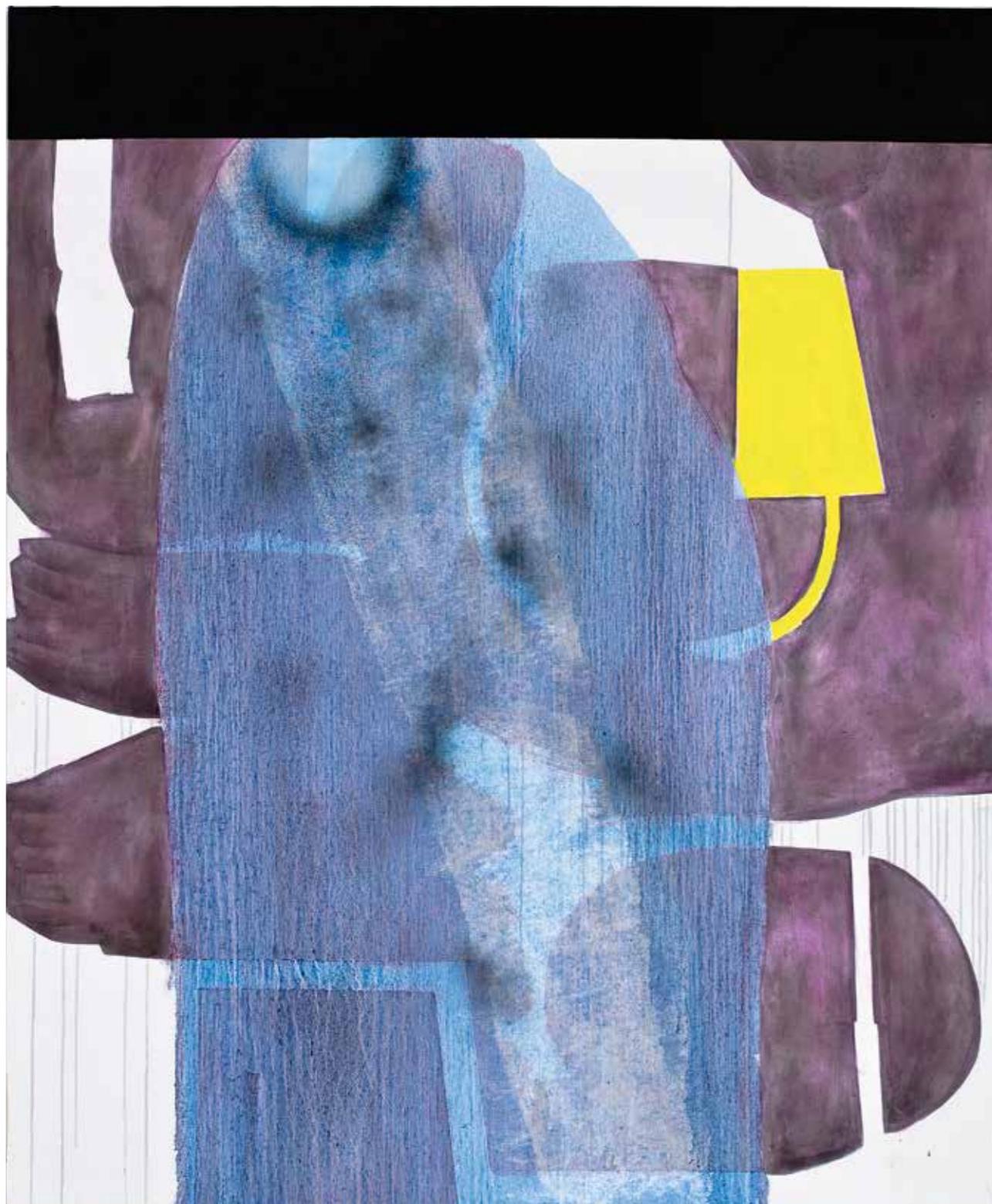
—René Char, “The Hammer with No Master”¹⁾

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-

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-

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

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

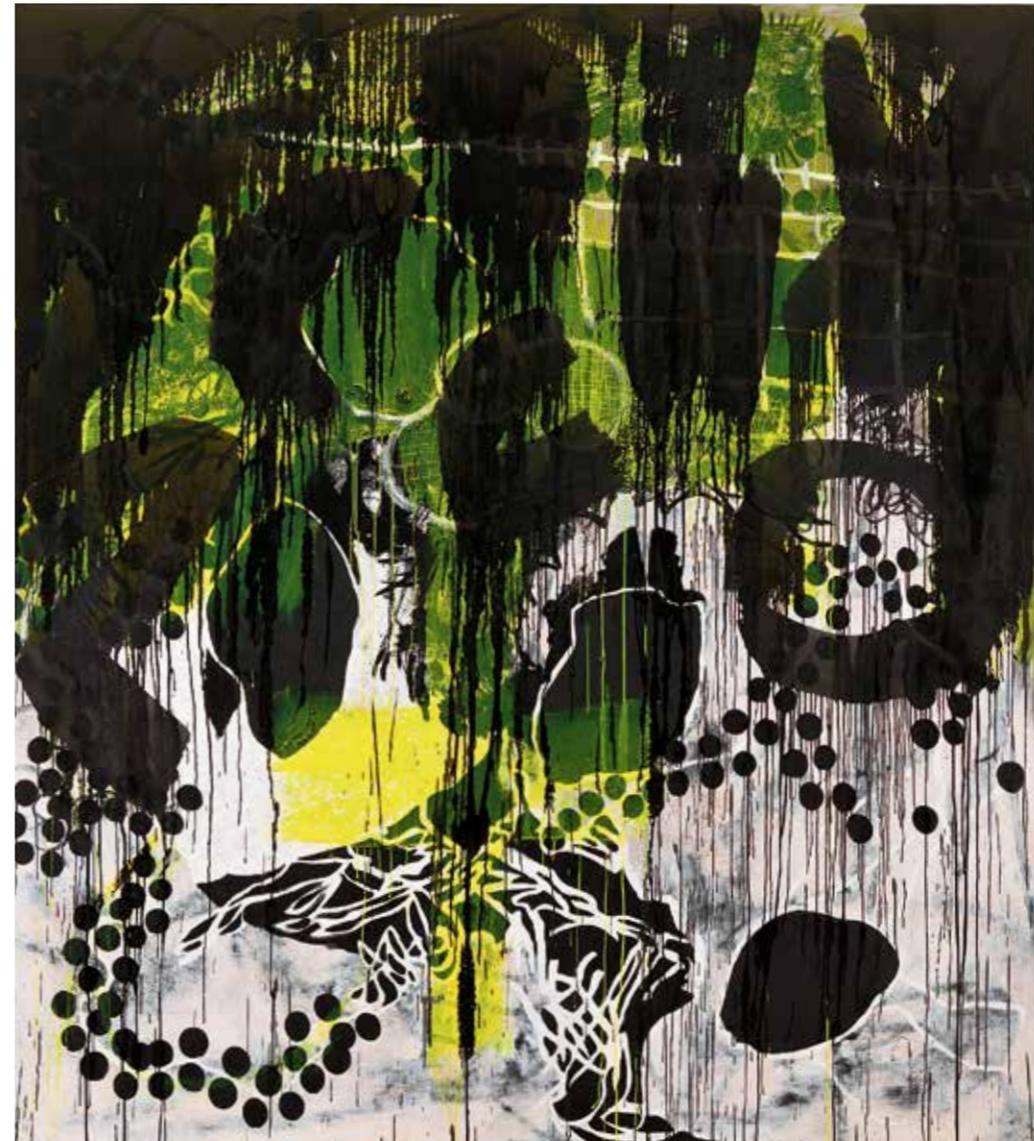
In seinem Gedicht «Artine» schildert der französische Dichter René Char eine gleichnamige Frauenfigur, die in der Lage ist, das Schicksal vorherzusehen; dabei greift er auf die antike Mythologie zurück, wonach die Helden in der Weissagung Trost suchen. Char vergleicht den surrealen Raum, den Artine in 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 Narrenzepter (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 Eselohren 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

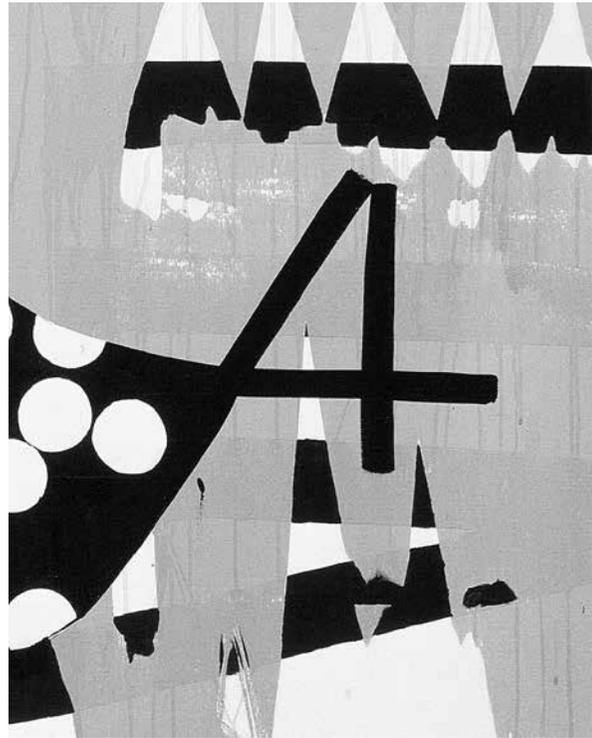


CHARLINE VON HEYL, *OREAD*, 2011, acrylic, oil, and oilstick on linen, 82 x 74" / Acryl, Öl und Ölstift auf Leinen, 208,3 x 188 cm.

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

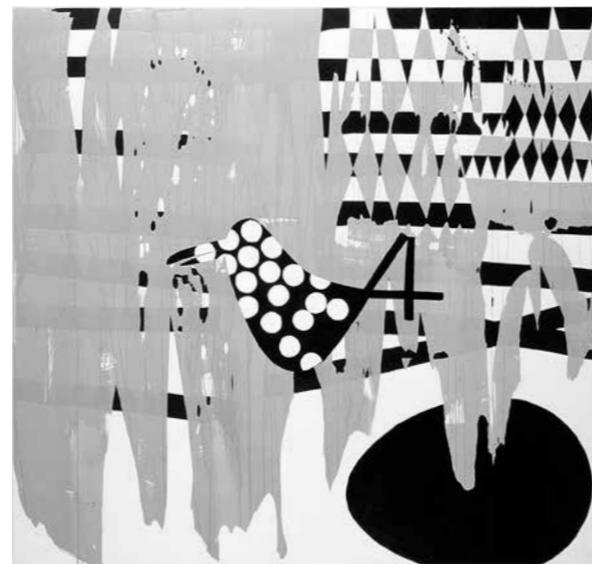


in schillernden Edelsteinfarben – Orange, Blau und Königspurpur neben transparent-dumpfen Brauntönen –, die allesamt an plumpe, in sich zusammengefallene, aber immer noch schimmernde, warme, zuckende Organe denken lassen. Am Rand der schwarz umrissenen Figur finden sich eine Reihe graphischer Symbole: 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 LAZYBONE 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 Auslöschen 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, führerische 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 Rennpferd, 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 Schachbrettstoffmuster 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.



