Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2011)

Heft: 89: Collaborations Mark Bradford, Charline von Heyl, Oscar Tuazon, Haegue Yang

Artikel: Charline von Heyl : aggressive and cool = aggressiv und cool

Autor: Yau, John / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680225

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

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 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 œuvre 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.

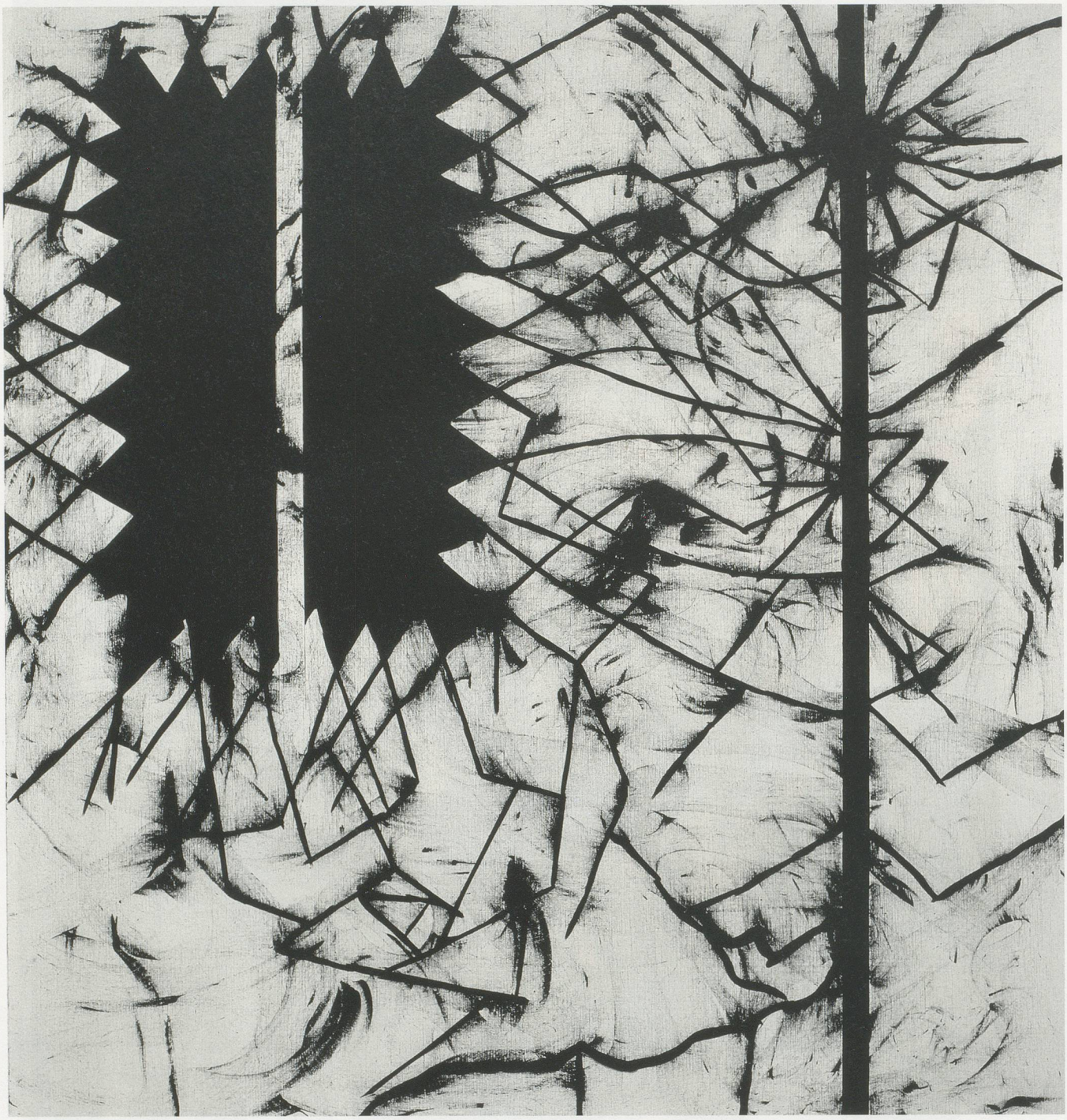
It is Manet who refuses to repeat himself, to work variations on a theme, and to be consistently inconsistent. And it is Manet and Georges Seurat who set a standard few artists could uphold because the material rewards potentially promised by aligning themselves with the paragon of dependability, Claude

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

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, silkscreen, 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 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.

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.

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 widerzuspiegeln, 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.

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, 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:

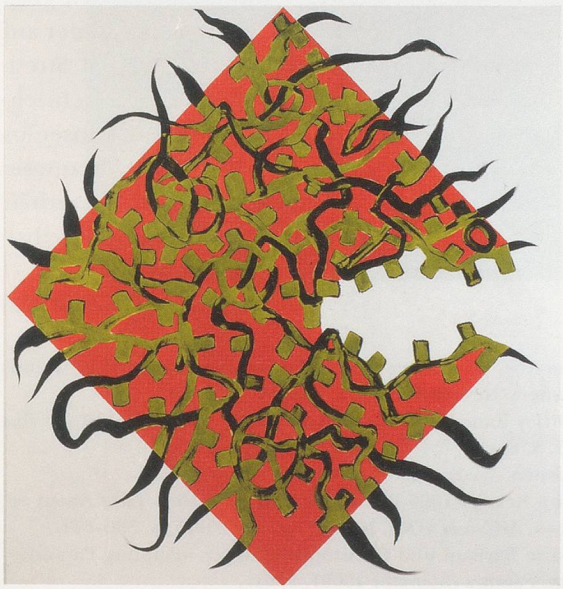
extrem kritisch gegenüber der deutschen Malerei und insbesondere gegenüber dem Neo-Expressionismus. Alle diese neo-primitiven Maler aus Berlin, wie Salomé oder Rainer Fetting, betrachteten sie als ihr Feindbild. Der Neo-Expressionismus galt ihnen als Ausbund an Dummheit und ihr Gegengift war die Ironie, 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)]

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 Stratege 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 unbekannten 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 nachzugrübeln, 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 Interaktion 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.