



XINYI  
CHENG

THE  
HORSE  
WITH  
EYE  
BLINDERS



Nationalgalerie  
Staatliche Museen zu Berlin

WIENAND

# TRÄGER VON FARBE

SVEN BECKSTETTE



Bathtub, 2013

Xinyi Cheng malt hauptsächlich Bildnisse. Daneben zeigen einige ihrer Gemälde Figurengruppen, die verschiedenen Tätigkeiten nachgehen wie beispielsweise *Song for the Gardener, the Monk and the Poet* (2017).<sup>1</sup> Weiterhin gibt es Tierdarstellungen vor allem von Hunden in *Predator* (2016), *Monroe* oder *Swimmer* (beide 2020) sowie einige wenige Ansichten von Innenräumen und Stillleben, wozu sich *Incredible (Dust)* (2019) zählen lässt. Ihr Personal rekrutiert sie aus dem Freundes- und Bekanntenkreis. Die Bilder basieren auf fotografischen Vorlagen, von denen einige dem Alltag entstammen. Für andere hat die Künstlerin ihre Modelle posieren lassen. Nach diesen Fotos fertigt Cheng zunächst Detailzeichnungen und Skizzen an, damit sie bei der Übertragung des Motivs auf die Leinwand nicht mehr die Komposition entwickeln braucht, sondern sich ganz auf die Zusammenstellung der Farben konzentrieren kann. Trotzdem kann es auch hier zu Veränderungen kommen, wie ein Vergleich von Vorzeichnung und Gemälde zu *The Horse Wearing a Red Ear Bonnet and Eye Blinders* (2020) deutlich macht: Das Ölbild zeigt links einen Mann mit nacktem Oberkörper und rechts ein braunes Pferd, das direkt aus dem Bild herauschaut. Es trägt eine lachsfarbene Decke sowie die im Titel aufgeführten Scheuklappen und eine rote Ohrenhaube. Auf der Skizze hat der deutlich verwirrter aussehende Mann noch einen blauen Helm mit einer breiten Krempe auf dem Kopf, wodurch die Figur an Don Quijote von Miguel de Cervantes erinnert, eine literarische Assoziation, die Cheng für das Gemälde jedoch nicht weiter verfolgt hat. Die Behandlung des Sujets in *The Horse Wearing a Red Ear Bonnet and Eye Blinders* ist charakteristisch für Cheng. Wie häufig in ihren Gemälden stellt die Künstlerin ihre Protagonist\*innen vor einem monochromen, aber in sich farblich strukturierten Hintergrund dar, wodurch der Umraum unbestimmt bleibt und sich ihre Gestalten von der Fläche abheben.

Von besonderer Bedeutung in Chengs Bildern ist der Umgang der Künstlerin mit Farbe, der sie als beeindruckende Koloristin ausweist. Das Bild *Bathtub* (2013) zeigt Männerbeine, die in einer niedrigen

Badewanne stehen. Es besteht aus Farbflächen, deren Bandbreite von Magenta und Rosa über Orange bis hin zu Lila reicht, sodass das Werk als Reflexion über die Vielschichtigkeit von Rotnuancen aufgefasst werden kann. *Camp Fire* (2020) wiederum besticht durch fein abgestufte Schwarzwerte bis hin zu einem tiefen Dunkelblau, durch die das Rot der Glut des Lagerfeuers erst zum Leuchten gebracht wird. Während die Künstlerin ihre Palette also zum einen reduziert, arbeitet sie zum anderen mit starken Kontrasten: Das Doppelbildnis von *Crossing I* (2020) zeigt die nackten Oberkörper zweier Männer, die in der rechten Hand jeweils ein hochstieliges Likörglas halten. Bei der Wiedergabe der Haut orientiert sich Cheng nicht am Naturton der Dargestellten, sondern wählt für das Inkarnat artifizielle Gelbtöne, die einen spannungsreichen Komplementärkontrast zum Lila des Fonds ergeben. Die Wirkung von *Stijn in the Red Bonnet* (2020) beruht auf der Verwendung der kalten und warmen Primärfarben Blau und Rot, durch die die liegende Figur Stijns buchstäblich aus dem Bild hervortritt. Zu einer komplexen Gegenüberstellung von Schwarz, Grün, Grau, Hellblau und Rosa kommt es in dem Werk *Offshore Wind* (2020), in dem ein Mann mit einem unbekleideten Oberkörper einen Schirm zu bändigen versucht, der von einer starken Windböe umgestülpt wurde. Aufgrund ihrer Verwendung von Farbe, die sich vielfach von der Natürlichkeit löst, würde man Chengs Gemälde kunsthistorisch in der Tradition des Post-Impressionismus beziehungsweise des Expressionismus verorten. In der Tat offenbart sich in Chengs Motiven und Kompositionen, wie intensiv sich die Künstlerin mit der westlichen Kunstgeschichte beschäftigt hat. Ein Bild wie *Aperitif* (2018) lässt an den frühen Picasso denken, bei *Liebe & Romanze* (2017) greift sie Edvard Munch auf, in ihrem objekthaften Fotobuch *The Blower* (2018) findet sich eine unscharfe Aufnahme von *Selbstporträt mit Schwester* (um 1892) des den Nabis zugehörigen Malers Édouard Vuillard, das sich im Philadelphia Museum of Art befindet. Aber auch die Kenntnis von zeitgenössischen Kolleg\*innen wie Alex Katz, die sich etwa in der Kühle von *Coiffeur* (2017) offenbart, oder Elizabeth Peyton, an die *Crossing II* (2019) erinnert, zeigt sich in Chengs Werk. Doch die Künstlerin hat sich nicht nur mit der figurativ-expressiven Malerei seit der Moderne auseinandergesetzt. Auch die Abstraktion hat Spuren in ihrem Schaffen hinterlassen: Tatsächlich holt sich Cheng für die Farbgebung ihrer Bilder auch schon einmal Anregung bei Josef Albers und seiner Serie *Homage to the Square*, also bei einem Vertreter der geometrischen Abstraktion.

Thematisch standen im Schaffen der Künstlerin lange vor allem Darstellungen von Männern im Mittelpunkt. Erst kürzlich finden sich auch Frauenbilder wie *Between Her and the Rain* oder *Pine Forest* (beide 2020) in ihrem Werk. Die Wahl, Männer – und vielfach nackte

Männer – ins Zentrum ihrer Werke zu stellen, hat die Künstlerin selbst damit begründet, dass deren Motivik nicht so festgeschrieben ist wie die Konventionen und Projektionen, die die Repräsentation und Inszenierung von Frauen und Weiblichkeit prägen. Diese Beobachtung deckt sich mit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Thema, die tatsächlich noch nicht so alt ist: Das erste Buch, das dezidiert die Entwicklung des Männeraktes untersuchte, erschien 1978 und stammt von der feministischen Autorin Margaret Walters, die dieses Frühjahr im Alter von 81 Jahren in London an Covid-19 verstorben ist. Hinzu kommt, dass auch der weibliche (heterosexuelle) Blick auf Männer in der europäischen Bildwelt naturgemäß weit weniger verbreitet ist, weil die allermeisten Bilder männlicher und weiblicher Körper von Männern (und lange Zeit für Männer) produziert wurden, woraus Walters folgenden Schluss zieht: »Aber wir wissen zwar eine Menge darüber, wie Männer den männlichen und weiblichen Körper betrachten, doch weit weniger davon, wie Frauen auf Männer sehen.«<sup>2</sup> Cheng zeigt die Männer in ihren Bildern in unterschiedlichen Kontexten. Eine Werkgruppe aus dem Jahre 2017 dreht sich um den Schauplatz des Barbiers, einen Ort, an dem Männer unter sich sind. Einige Motive sind dabei typischen Szenen in einem Friseursalon gewidmet: Die Nackenhaare eines jungen Mannes werden mit einem Rasierer gestutzt; ein Mann lehnt seinen Kopf in eine Waschschißel, bevor ihm die Haare gewaschen werden. Andere Bilder sind intimer: Ein bärtiger Mann sucht beim Kopfwaschen den Blick zum Barbier über sich, der nur einen schwarzen Kittel trägt und darunter wohl nackt ist; ein ebenfalls Unbekleideter rasiert den Bart eines anderen, der versunken die Augen geschlossen hat. In der Tätigkeit der Haarpflege geht es einerseits um Zärtlichkeit und andererseits um Vertrauen, da sich ein Mann in die Hände eines anderen begibt. Dieses latente Ausgeliefertsein spiegelt sich auch in der Komposition wider. So erinnert der Kopf in der schwarzen Waschschißel an das abgeschlagene Haupt des Holofernes, das Judith auf einem Tablett trägt – ein Hinweis darauf, dass Cheng gleichfalls die Bildsprache der christlichen Ikonografie aufgreift. Überhaupt bildet Körperhaar ein Leitmotiv im Schaffen der Künstlerin: Viele ihrer Modelle tragen Bärte, so etwa *Thomas* (2013), dessen Brusthaar die Künstlerin überdies in Kontrast zur Glätte seiner Haut setzt; behaarte Beine spielen bei dem bereits erwähnten *Bathtub* eine Rolle.

Ganzfigurige nackte Männer malte Cheng in einer Reihe von Bildern, die am Meeresstrand angesiedelt sind und ebenfalls aus dem Jahr 2017 stammen. Die Schwimmenden und Tauchenden auf diesen Werken scheinen wie ein Ballett amorpher Formen zu schweben, was sich auch in der Position ihrer schlaffen Genitalien niederschlägt, die ebenfalls schwerelos am Körper herumbaumeln. Während von den Figuren

auf diesen Bildern etwas Spielerisch-Befreites ausgeht, finden sich in Chengs Schaffen auch Werke, bei denen eine unterschwellige Gewalt ausgemacht werden kann. Verbindendes Motiv bei diesen Arbeiten ist tierisches Fleisch: In *Ham Ham* (2017) kämpfen zwei Nackte mit Schinkenkeulen gegeneinander (oder albern damit herum); von Erniedrigung handelt *Fremdschämen* (2016), bei dem ein auf allen Vieren Knieender von einem anderen mit einem Schweineschenkel malträtiert wird. Bei sowohl *Rafael* (2018) als auch *Jambon* (2019) wird eine Scheibe Schinken mit einem Messer von einer Keule geschnitten. In beiden Bildern bildet das tiefe Rot des getrockneten Fleisches einen Kontrast zur gelben Haut des Schneidenden. Ein ähnliches Farbspiel findet sich auch in *Smoked Turkey Leg* (2018), in dem ein Bärtiger in eine Truthahnkeule beißt, sein Blick dabei seltsam in sich gekehrt scheint.

Generell wirken die Männer auf Chengs Bildern kontemplativ. Ein Charakter wie in *Horseshoe Mustache* (2020), der kraftmeierisch den Bizeps seines Oberarms anspannt und dabei offensiv den Blickkontakt mit den Betrachter\*innen sucht, ist eher selten anzutreffen. Und trotz aller Nacktheit zeichnet Cheng ihre Männer weder als muskulöse Heroen noch als Objekte weiblicher Begierde. Auch eine erotische oder homoerotische Atmosphäre baut sie eher nicht auf. Es sind vielmehr die Werke wie *Incroyable (Monroe)* (2019) und *The Midnight Fire* (2020), bei denen die Geschlechteridentität der Porträtierten unbestimmt bleibt, die am ehesten eine sexuelle Spannung erzeugen. Es ist aber bezeichnend, dass diese wie im Fall von *Incroyable (Monroe)* durch den Terrier, der sich an die Beine der Dargestellten schmiegt (aus dem Gemälde *A Whip* von 2018 wissen wir, dass es sich bei dem Modell um eine Frau handelt), sofort wieder gebrochen wird. Vielleicht ist es dieser Moment des In-der-Schwebe-Lassens, der Chengs Gemälde generell und im Besonderen ihre Männerbilder auszeichnet, eine Wirkung, die durch die Farbigkeit noch verstärkt wird. Denn durch die Flächigkeit von Figur und Umraum und durch die Künstlichkeit der Farbwahl erfahren die Personen auf ihren Bildern eine Abstrahierung, bei der die Dargestellten nicht so sehr zum Träger von Bedeutung, sondern zuallererst zum Träger von Farbe werden.



1 Abbildungen von Gemälden, die nicht in diesem Buch wiedergegeben sind, finden sich auf der Webseite der Künstlerin: <https://xinyichengart.com>

2 Margaret Walters: *Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*, Berlin 1979, S. 15.

# CARRIERS OF COLOR

SVEN BECKSTETTE

Most of Xinyi Cheng's works resemble portraits. Apart from that, some of her paintings show groups of figures pursuing various activities, including *Song for the Gardener, the Monk and the Poet* (2017).<sup>1</sup> Then there are her pictures of animals, especially dogs, as in *Predator* (2016), *Monroe* and *Swimmer* (both 2020), as well as a few views of interiors and still lifes, amongst which we can include *Incroyable (Dust)* (2019). She recruits her subjects from among her circle of friends and acquaintances. The paintings are based on photographic references. While some of which derive from everyday life, for others, the artist deliberately has her models pose. Based on the photos, Cheng first produces detail drawings and sketches, so that she no longer needs to develop the composition when she transfers the subject onto the canvas, but can concentrate entirely on the color scheme. Nonetheless, she may introduce changes even here, as a comparison between the sketch and the painting of *The Horse Wearing a Red Ear Bonnet and Eye Blinders* (2020) clearly shows. The painting shows a bare-chested man on the left and a brown horse gazing directly out of the picture on the right; it is wearing a salmon-colored blanket as well as the blinkers and a red ear bonnet referred to in the title. In the sketch, the man, who looks considerably more confused, is also wearing a blue helmet with a broad brim, which makes him appear reminiscent of Don Quixote by Miguel de Cervantes—a literary association which, however, Cheng does not pursue further in the painting. The treatment of the subject in *The Horse Wearing a Red Ear Bonnet and Eye Blinders* is characteristic of Cheng's works. Frequently, in her paintings, the artist places her protagonists in front of a monochrome background which has an internal color structure, whereby the surroundings remain vague and her figures stand out against the surface. In Cheng's pictures, the artist's treatment of color is of particular importance. Indeed, it shows that she is an impressive colorist. The picture *Bathtub* (2013) shows men's legs standing in a shallow bathtub. It consists of areas of color ranging from magenta and pink via orange to purple, so that the work can be seen as a reflection on the

complexity of shades of red. *Camp Fire* (2020), on the other hand, captivates by the fine gradation of black hues moving to a deep dark blue, by means of which she has made the red of the embers of a camp fire virtually glow. And so while the artist reduces her palette in these works, in others she works with strong contrasts: *Crossing I* (2020) shows two bare-chested men, each of whom is holding a long-stemmed liqueur glass in the right hand. Cheng does not base her depiction of the skin on the natural color of the subjects but chooses artificial shades of yellow for the flesh, resulting in an exciting complementary contrast with the purple of the background. The effect of *Stijn in the Red Bonnet* (2020) rests on the use of the cold and warm primary colors blue and red, which literally stand out in the picture through the reclining figure of Stijn. In the work *Offshore Wind* (2020), Cheng presents a complex juxtaposition of black, green, grey, light blue and pink: here, a bare-chested man attempts to tame an umbrella which has been blown inside out by a strong gust of wind. In view of her use of color, which in many cases is far removed from reality, we might classify Cheng's paintings art-historically in the tradition of Post-Impressionism or Expressionism. Indeed, Cheng's subjects and compositions reveal how intensively the artist has made a study of Western art history. A picture like *Aperitif* (2018) is reminiscent of the early Picasso; in *Liebe & Romanze* (2017) she refers back to Edvard Munch; and in her object-like photo book *The Blower* (2018) there is a blurred photo of *Self-Portrait with Sister* (c. 1892). The latter work, which is now in the Philadelphia Museum of Art, is by the artist Édouard Vuillard, who belonged to the group of Nabis. But Cheng's oeuvre shows that she is also familiar with the works of contemporary colleagues like Alex Katz, as revealed, for example, in the coolness of *Coiffeur* (2017), and Elizabeth Peyton, as can be seen in *Crossing II* (2019). The artist has not only studied figurative-expressive painting since the modern age; abstraction, too, has left its traces in her work. For the color schemes of her paintings, Cheng has also sought inspiration from i.e. Josef Albers, one of the representatives of geometric abstraction, and his series *Homage to the Square*. For a long time, it was primarily the depicting of men that represented the main focus of Cheng's work. It is only recently that she has also started to include women characters in her oeuvre as can be seen in works like *Between Her and the Rain* and *Pine Forest* (both 2020). The artist herself justified the decision to place men—and in many cases nude men—at the centre of her work with the fact that these motifs are not as codified as the conventions and projections which mark the representation and presentation of women and femininity. This observation coincides with art historical reflection on the subject, which is also relatively recent: the first book that examined the

development of the male nude systematically was published in 1978. It was the work of the feminist author Margaret Walters, who died this spring of covid-19 at the age of eighty-one years in London. Moreover, the female (heterosexual) view on men in European art is by its very nature far less widespread because most pictures of male and female bodies were produced by men (and for a long time foremost for men). This leads Walters to the following conclusion: "But though we know a great deal about how men see both male and female bodies, we know far less how women see man."<sup>2</sup>

Cheng shows the men in her pictures in different contexts. One group of works from 2017 centres on the barber's shop as a setting—a place where men are by themselves. Some subjects are dedicated to typical scenes in a hairdresser's salon: the hair in the nape of a young man's neck is being trimmed with a razor; a man is holding his head over a washbasin before having his hair washed. Other pictures are more intimate: a bearded man seeks eye contact with the barber leaning over him, who is wearing only a black tunic with nothing underneath; another man, equally undressed, is shaving the beard of another customer, who has closed his eyes, lost in thought. The activity of hair care involves tenderness on the one hand and trust on the other, because one man entrusts himself into the hands of the other. This latent powerlessness is also reflected in the composition: the head in the black washbasin recalls the decapitated head of Holofernes which Judith bears on a tray—an indication that Cheng equally resorts to the pictorial language of Christian iconography. Body hair in general forms a leitmotif in the artist's work: many of her models have beards, including for example *Thomas* (2013), whose chest hair the artist sets in contrast to the smoothness of his skin, while hairy legs play a role in the previously mentioned *Bathtub*.

Cheng painted full-figure nude males in a series of pictures which are set by the seaside and which also date from 2017. The figures swimming and diving in these works seem to float like a ballet of amorphous forms; this is also reflected in the position of their flaccid genitals, which dangle weightlessly from their bodies. Whilst the figures on these pictures radiate a playful, liberated air, there are also works in Cheng's oeuvre in which a subliminal violence can be detected. The connecting motif in these works is animal flesh: in *Ham Ham* (2017), two naked men are fighting each other (or are fooling around) with legs of ham; *Fremdschämen*, which could translate as 'vicarious embarrassment' (2016) deals with humiliation, whereby a man kneeling on all fours is being maltreated by another man with a leg of pork. In both *Rafael* (2018) and *Jambon* (2019), a slice of ham is being cut from a haunch with a knife. In both pictures, the dark red of the cured meat contrasts with the yellow skin of the man cutting it. We

find a similar interplay of color in *Smoked Turkey Leg* (2018), in which a bearded man is biting into a turkey drumstick, his gaze strangely introspective.

In general, the men in Cheng's pictures look contemplative. We rarely encounter a character like the one in *Horseshoe Mustache* (2020), who is flexing his biceps like a strongman and aggressively seeking eye contact with the viewer. And in spite of their nudity, Cheng draws her males neither as muscular heroes nor as objects of female desire. Nor does she tend to create an erotic or homoerotic atmosphere. Instead, it is in works like *Incroyable (Monroe)* (2019) and *The Midnight Fire* (2020), in which the sexual identity of the figures portrayed remains indifferent, that a sexual tension is most likely to arise. It is significant, however, that this is immediately broken again, as in the case of *Incroyable (Monroe)* by the terrier which nestles up to the protagonist's legs; from the painting *A Whip* (2018) we know that the model is in fact a woman. Perhaps it is this moment of remaining in suspense which characterizes the paintings of Cheng in general and her pictures of men in particular, an effect which is heightened by the color scheme. Through the two-dimensionality of figure and ground and through the artificiality of the choice of colors, the people in her pictures become abstracts so that the subjects are not so much signifiers or carriers of meaning rather than, primarily, carriers of color.

---

1 Illustrations of paintings which are not reproduced in this book can be seen on the artist's website: <https://xinyichengart.com>

2 Walters, Margaret, *The Nude Male. A New Perspective* (New York, 1978), p. 15.



*For a Light II, 2020*