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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 52: Collaborations Ugo Rondinone, Malcolm Morley, Karen Kilimnik

Artikel: Karen Kilimnik : battles or the art of war

Autor: Bürgi, Bernhard / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679928

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: 02.07.2025

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

Battles or the Art of War

BERNHARD BÜRGI

Gerne assoziiert man – wohl nicht nur in Europa – den Namen Karen Kilimnik zuallererst mit ihren Zeichnungen in schwarzer Wachskreide. Insbesondere skizzenhafte Umrisslinien und Schattierungen, die teilweise von dünner Acrylfarbe durchwirkt werden und an einen etwas verblichenen Modeillustrationsstil erinnern, kombinieren sich in einem Atemzug mit hingekritzelten Zitaten zwischen Klatsch, Schlagzeile und Tagebuchnotiz. Als Teil einer verwunschenen und fragilen Welt umkreisen sie durch Frauenpostillen, Fernsehen oder Modeanzeigen medial aufbereitete und seit Kindheit genährte Träume und Sehnsüchte. Dies geschieht mit einer obsessiven Hingabe, die sonst zu den Eigenheiten eines Teenagers gehört, der das Zimmer seiner Tagträume nicht verlassen will. Einerseits sind blonde Elfen Kilimniks Heldinnen, personifiziert durch Starmodels wie Twiggy oder Kate Moss, die ätherisch-leicht von Unschuld und Schönheit und zugleich von ihrer Anfälligkeit sprechen, andererseits durch Amazonen wie etwa Emma Peel von der in die Jahre gekommenen TV-Serie «The Avengers (Mit Schirm, Charme und Melone)», die von düsteren Phantasien, weiblicher Dominanz und Zerstörung zeugen. Berühmtheit, Schönheit und Macht müssen als Bruchstücke einer überzeichneten Realität aus zweiter Hand zusammengetragen und gebannt werden, um an ihrem Glanz und Elend teilhaben zu können. Dabei verlieren Klischee und eigene Realität, Mädchenschlafzimmer und Mordschauplatz eine klar konturierte Gegensätzlichkeit, amalgamieren sich krude und zugleich mit Meisterschaft und Sensibilität. Zwischen femininer Romantik und Terror angelegt, ist es die unironische Wendung der schillernden Vorbilder hin zum Authentischen, die mit seltsamer Magie berührt und spürbar macht, was der mediale Schein an existentiellen Wünschen und Bedrohungen absorbiert.

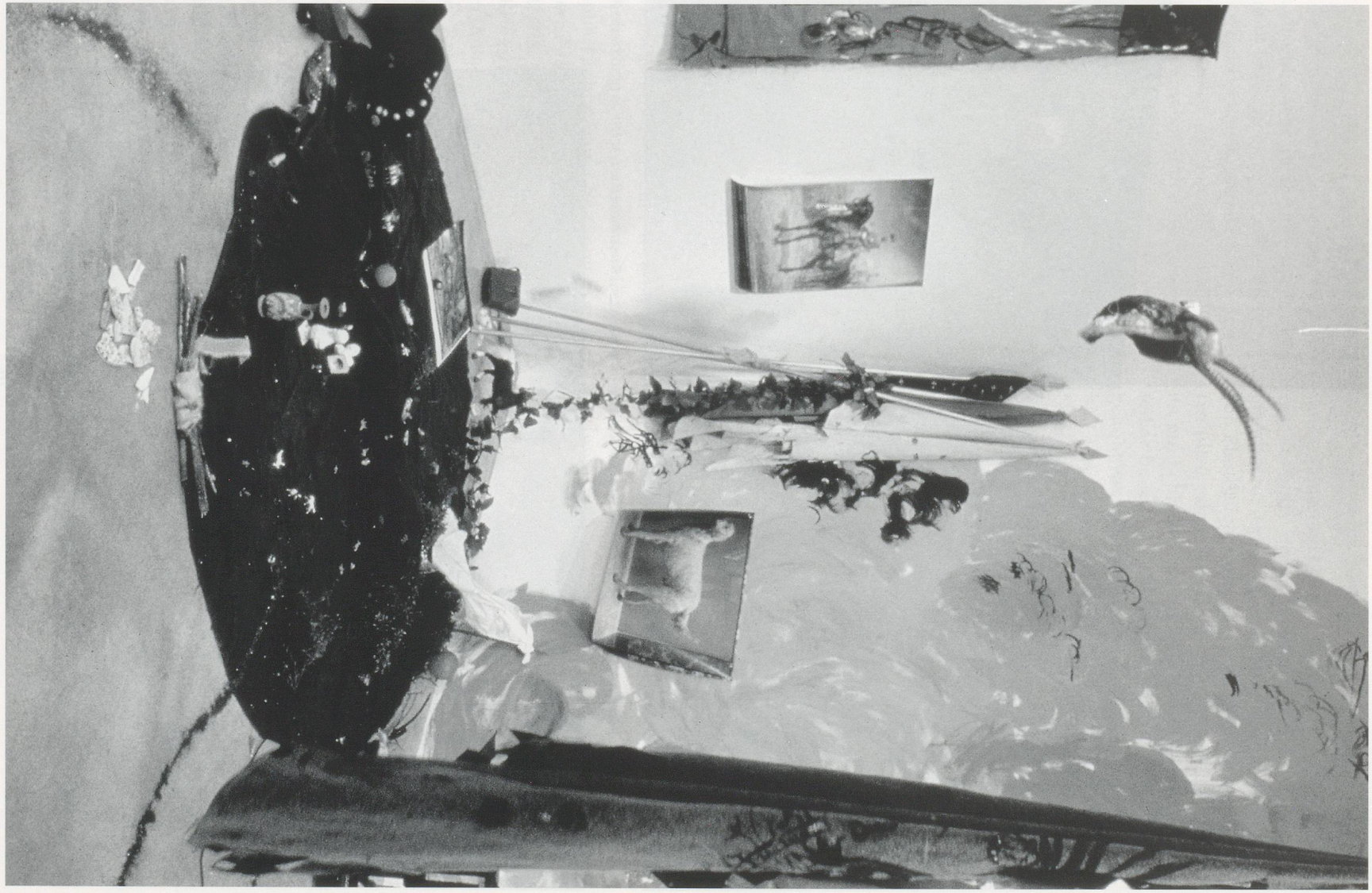
In der Ölmalerei Kilimniks bildet weniger der Glamour der Mode ein Projektionsfeld als etwa die durch Bücher und Hefte popularisierte Tradition der englischen Landschaftsmalerei des späten achtzehnten Jahrhunderts, in die sich beispielsweise Szenen aus «Bewitched» einwirken können, einer von Karen Kilimniks TV-Lieblingssendungen. Farbgesättigt und süss-schauerlich umlodert Feuer die Fassade trauter Bürgerlichkeit. Obskures und Okkultes mischt sich mit Tierliebe und Naturgewalt, zum Beispiel in Form von sintflutartigen Regengüssen oder Blitzen.

Da die Ölmalerei in intimen Formaten in letzter Zeit Kilimniks bevorzugtes Ausdrucksmittel ist, gerieten ihre raumgreifenden Installationen wie beispielsweise THE HELLFIRE CLUB – EPISODE OF THE AVENGERS, mit denen sie Anfang der 90er Jahre in New York an die Öffentlichkeit trat und die als Inbegriff von «scatter art» umschrieben wurden, etwas in den Hintergrund. Und doch bringt Karen Kilimnik in Ausstellungen auch ihre Tafelbilder in unmittelbare Zusammenhänge mit dem Realraum. So scheinen sie etwa auf farbigen Wänden mit gemusterten Zier-

---

BERNHARD BÜRGI ist Leiter der Kunsthalle Zürich. Er organisierte 1997 eine grosse Karen Kilimnik-Ausstellung.

KAREN KILIMNIK, BATTLES OR THE ART OF WAR, 1991, mixed media installation, 303 Gallery, New York / SCHLACHTEN ODER DIE KUNST DER KRIEGSFÜHRUNG.



KAREN KILIMNIK, exhibition view / Ausstellungsansicht, Kunsthalle Zürich 1997. (PHOTO: A. TROEHLER, ZÜRICH)

KAREN KILIMNIK, SWAN LAKE, 1992, mixed media / SCHWANENSEE. (PHOTO: KAREN KILIMNIK)

leisten auf, die die Erinnerung an eine klassische Gemäldegalerie wachrufen, aber wiederum – durch eine für Karen Kilimnik bezeichnende Verschiebung der Konvention – in zentrischen Konstellationen angeordnet sind. Mittelpunkt eines solchen installativen Umgangs mit dem klassischen Tafelbild, dessen Eindringlichkeit immer auch der Charme der Trivialität anhaftet, bildet das Mädchenporträt ANGEL'S COUSIN FROM BLOOD ON SATAN'S CLAW MCMLXX, (Engel Verwandte aus Blut auf Satans Kralle MCMLXX, 1996) umrahmt von einem torartigen Kranz aus Lichtern und Zweigen auf violett wucherndem Grund.

In ihren Rauminszenierungen – jenem Teil ihres Werkes, der mir wesentlich, innovativ und doch zu wenig beachtet scheint – arbeitet Karen Kilimnik neben handgefertigten oder gemalten Elementen mit solchen aus der Alltags- und Populärkultur (Photokopien, Glitter, Kerzen, Verpackungen, Stoffe, Soundfragmente oder Nippes), bis hin zu wenig kostbaren oder nachempfundenen Relikten der Historie. Sie breiten sich auf dem Boden und an der Wand aus, vereinen und zerstreuen sich. Ist auch die jeweilige Konstellation von disparaten Teilen scheinbar instabil und am Rande bruchstückhafter Vereinzelung, evoziert sie in sozusagen traumatischer Verwandlung der gewöhnlichen Dinge eine unterschwellig verdichtete Atmosphäre, ohne einen bestimmten motivischen Ansatz erzählerisch aufzuschlüsseln.

BATTLES OR THE ART OF WAR (Schlachten oder die Kunst der Kriegsführung, 1991) bildet bei aller Offenheit seiner Anlage ein geschlossenes Environment, das in der Rekonstruktion in der Kunsthalle Zürich 1997 nur durch eine Tür betretbar war. Quelle der Inspiration war ein Raum im Blenheim Palace, voller Tapisserien, die sich nach allen Seiten und Zeiten auszubreiten scheinen, als ob sie von den Wänden treten und den Raum überschwemmen würden. Zwischen Bühnenbild und Filmset angelegt, wird man von künstlichen Nebelschwaden umstrichen, die sich in dem grau-hellblauen Gewölk einer Wandmalerei fortsetzen. Grelle Töne – ein hart geschnittenes Sampling in lausiger Qualität von Haydns sinfonischen Böllerschüssen bis zu New Wave – steigern lust- wie qualvoll die suggerierte Landschaftskulisse, in der ein Strauch auch Flora nahelegt. Eine Theaterkanone im Vordergrund, ein goldbeknöpftes Soldatenwams, Kanonenkugeln aus Plastik, eine Feldtasche, ein Rebhuhn als Jagdtrophäe und selbstgefertigte Standarten, die sich frei im Raum bündeln oder sich von Plastikefeu umrankt an die Wand lehnen, schaffen pittoresk und doch etwas bedrohlich Allusionen an ein Schlachtenpanorama, in dem wir uns unmittelbar bewegen. Eine Art Gobelin an der Stirnwand, gehöht von Reitern, die das Kriegerische ins Rokokohaft-Tändelnde entspannen, entzaubert sich in der Nahsicht zur zerschlissenen und schmuddeligen Teppichmatte, besetzt mit ruppigen Farbschlieren, die man kaum als Peinture bezeichnen könnte. An die Wand gepinnte, teils verwackelte Schnappschüsse und Photokopien, so von einem Feldherrenporträt oder von Pferd und Hund Napoleons, die als ausgestopfte Reminiszenzen in Vitrinen des Kriegsmuseums in Paris zu finden sind, öffnen weitere Mikrokosmen, die mit den Spielzeug-Miniaturen korrespondieren, die am Boden auf einem zum Kreis drapierten, dunkelgrünen Tuch ausgebreitet sind. Man blickt von oben auf eine Kinderzimmerschlacht verschiedener Grössenverhältnisse herab. Sie ist ein Machtspiel, bei dem man schon früh und unbewusst nicht nur die militärische Attacke und Kriegskunst einübt. Wie der durchlässige Makrokosmos der Gesamtinstallation pendelt dieses Spiel zwischen Anarchie und Zucht und unterlegt dem Unausweichlichen und Schrecklichen der Kriegshysterie das Simulierte, Manipulierbare und Verlogene.

Sorgsam imitierte Disco-Kugeln, Glitterausschweifungen zu unseren Füssen und farbiges Licht lassen den historisierenden Schall und Kanonenrauch unter Umkehrung der Vorzeichen zum Sound und Nebel heutigen Nachtlebens werden. «Wo bin ich?» scheint als Frage bei allen Betrachtern im Raum zu hängen. Ein ambivalentes Schweben, das einen psychedelisch umfängt und vereinnahmt, eine Gratwanderung zwischen den Zeiten, den Stilen, den Grössenverhältnissen, ohne die Gefahren des Lächerlichen und Billigen zu scheuen. Lessings These der Einheit von Raum, Zeit und Handlung wird in dieser Beschwörung des Lebens und des Todes im Sauseschritt umgeworfen. Sie ist erschaffen aus lauter Nebensächlichkeiten, ist jederzeit zerlegbar und doch ein Kosmos von unumstösslicher künstlerischer Präzision.

KAREN KILIMNIK, BATTLES OR THE ART OF WAR, 1991,
mixed media installation, Kunsthalle Zürich, 1997 /
SCHLACHTEN ODER DIE KUNST DER KRIEGSFÜHRUNG. (PHOTO: A. TROEHLER, ZÜRICH)

BERNHARD BÜRGI

Battles or the Art of War

Not only in Europe is there a tendency to associate the name Karen Kilimnik primarily with drawings done in black crayon. Their particularly sketchy contours and shading, partially worked over with a thin layer of acrylic and evoking a slightly jaded style of fashion illustration, are combined in one breath with scribbled quotations situated somewhere between gossip, headline, and diary. As part of an enchanted and fragile world, they circle around dreams and longings, nurtured since childhood and medially processed through women's mags, television or fashion ads. This is done with an obsessive devotion, ordinarily the preserve of teenagers unwilling to leave the rooms of their daydreams. On one hand, Kilimnik's heroines are blonde elves, personified by such super models as Twiggy or Kate Moss, whose ethereal lightness bespeaks not only innocence and beauty but vulnerability as well; on the other, they are amazons, like Emma Peel of the aging TV series, *The Avengers*, and, as such, embody a mix of dark fantasy, female dominance and destruction. Fame, beauty, and power must be garnered and transfixed as fragments of an overstated, secondhand reality in order to share in their glory and misery. In the process, cliché and personal reality, a girl's bedroom and the scene of the murder, lose their clearly contoured discreteness in a crude amalgamation, effected with mastery and sensitivity. Suspended between feminine romanticism and terror, the deadpan shift of iridescent models towards authenticity shows a curious magic in revealing the extent to which the medial gloss absorbs existential wishes and threats.

The field on which Kilimnik projects her oil paintings has less to do with the glamorous world of fashion and more with the tradition of late eighteenth century landscape painting, popularized in books and magazines. This she interweaves, for example, with scenes from *Bewitched*, one of her favorite TV series. Saturated with color and a cloying horror, a fire may be seen eating away at the facade of familiar bourgeois respectability. The obscure and the occult blend with a love of animals and the forces of nature, such as torrential downpours or lightning.

Since oil paintings in intimate formats have become Kilimnik's preferred form of expression, she has focused less on large-scale installations, like THE HELLFIRE CLUB—EPISODE OF THE AVENGERS, seen in New York in the early nineties and described, at the time, as the quintessence of "scatter art." But the artist also relates her paintings directly to the real space of her exhibitions. They might appear on colored walls with patterned molding, evoking the classical painting gallery, except that the arrangement is centered in a characteristically Kilimnik-ian shift of viewing conventions. The installation-like approach

BERNHARD BÜRGI is the director of the Kunsthalle Zurich. In 1997 he organized a show of Karen Kilimnik's work.

to classical painting, itself of an urgency that flirts with the charm of triviality, might be heightened by framing a single painting, such as ANGEL'S COUSIN FROM BLOOD ON SATAN'S CLAW MCMLXX (1996), in a portal-like wreath of lights and twigs against a background of rampant purple.

In her installations—that aspect of her oeuvre which is, to my mind, essential, innovative, and underestimated—Karen Kilimnik works with handmade or painted elements but also with things drawn from daily life and popular culture (photocopies, glitter, candles, packaging, fabric, fragments of sound, and knickknacks), down to not particularly valuable or even faked remains of history. These elements are spread out on the walls and floors, where they are united and scattered. As precarious and on the verge of fragmented isolation as these configurations of disparate elements may seem, the so-to-speak traumatic transformation of ordinary things produces a condensed, atmospheric undercurrent without lending any specific motif a narrative thrust.

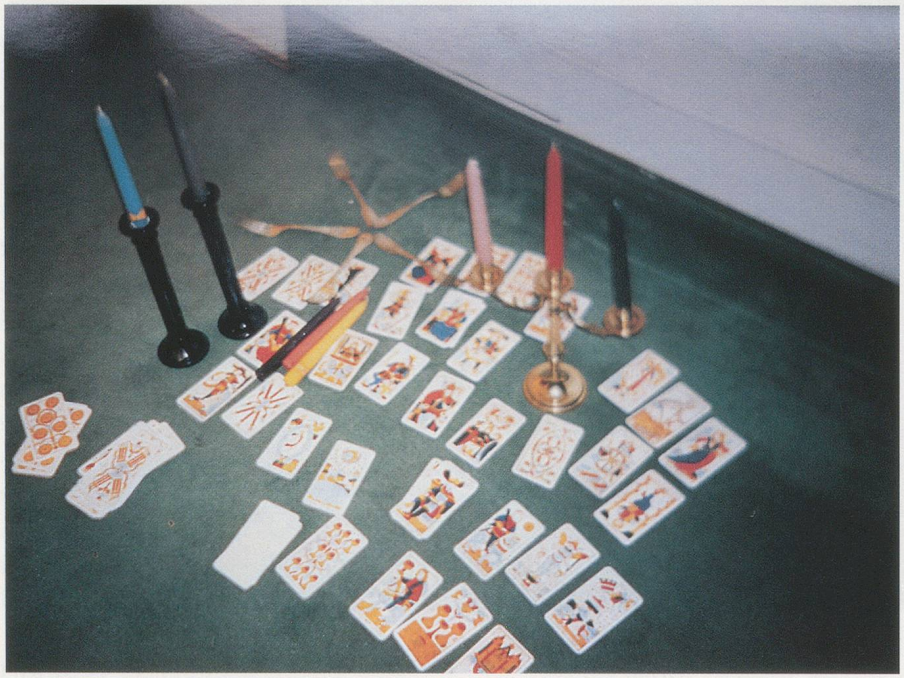
BATTLES OR THE ART OF WAR (1991), though entirely open-ended in intent, forms a closed environment, accessible only through one door, upon its

KAREN KILIMNIK, exhibition view / Ausstellungsansicht, Kunsthalle Zürich 1997.
(PHOTO: A. TROEHLER, ZÜRICH)

reconstruction in the Zurich Kunsthalle in 1997. It draws its inspiration from a room full of tapestries in Blenheim Palace, which seem to spread out in all directions and times, as if they were about to walk off the walls and flood the space. In a cross between stage and film set, wisps of artificial mist lick at our feet, lapping over into a grayish, light blue cover of clouds in a wall painting. Shrill sounds—a hard-cut sampling of lousy quality ranging from Haydn's symphonic gun salutes to new wave music—add both pain and pleasure to the suggested backdrop of a landscape in which an extra, a bunch of twigs, plays flora. A stage canon in the foreground, a gold-buttoned soldier's doublet, plastic canon balls, a field bag, a partridge as a hunting trophy, and self-made standards, suspended in the room or leaning against the wall with plastic ivy curling around them, all make for a picturesque but still slightly menacing allusion to a battle panorama—and we are in its midst. A kind of Gobelin on the front wall, heightened by riders who relax the belligerence of war to the point of rococo philandering, turns out—in close-up—to be a frayed and grimy mat, invaded with coarsely splattered pigment that could hardly be called peinture. Blurred snapshots and photocopies pinned to the wall, the portrait of a commander or of Napoleon's horse and dog, the latter found stuffed and on display in Paris's war museum, reveal other microcosms that correspond with the toy miniatures spread out on the floor on a piece of dark green fabric laid out in a circle. One looks down at a pillow-fight battlefield of varying scales. In children's rooms, the power game, practiced at an early age, includes unconscious training in military attack and the martial arts. Like the permeable macrocosm of the installation as a whole, the miniature scene shuttles between anarchy and discipline, and colors the inevitability and horrors of war hysteria with simulation, manipulation, and hypocrisy.

Meticulously imitated disco globes, swathes of glitter at our feet, and colored lights convert the historicizing racket and canon smoke into the sound and mist of today's night life. Where am I? The question seems to be on the tip of every viewer's tongue. An ambivalent state of suspension surrounds and usurps us psychedelically, walking the line between times, styles, and scale without shying away from the risk of being ridiculous or cheap. Lessing's thesis of the unity of space, time, and action is overthrown in rapid strides by this invocation of life and death. It is an invocation that issues from a host of irrelevant items; it can be taken apart at any time; and yet it is a cosmos of precise artistic irrefutability.

(Translation: Catherine Schelbert)



KAREN KILIMNIK,
TAROT CARDS IN TURIN, 1993,
tarot cards, candelabra, 2 candlesticks, candles and 5 forks, installation at Claudio Bottello, Turin, Italy /
TAROTKARTEN IN TURIN,
Tarotkarten, Kandelaber,
2 Kerzenständer, Kerzen und 5 Gabeln.
(PHOTO: KAREN KILIMNIK)

KAREN KILIMNIK, SWITZERLAND, THE PINK PANTHER & PETER SELLERS & BORIS & NATASHA IN SIBERIA, 1991, mixed media installation, 303 Gallery, New York / DIE SCHWEIZ, DER ROSAROTE PANTHER & PETER SELLERS & BORIS & NATASCHA IN SIBIRIEN.