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 : the good, the bad, and the awfully beautiful = die Guten, die Bösen und die schrecklich Schönen

Autor: Schorr, Collier / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679862

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: 13.12.2025

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

Karen Kilimnik

I can change any perception all the time. Karen Kilimnik

COLLIER SCHORR

The Good, the Bad, and the Awfully Beautiful

Weather is a significant force in the work of Karen Kilimnik. Storms and brushfires. The aftereffects of a good-sized hurricane or maybe a tornado. There is darkness and then there is the sinister afterdark, when the moon makes mist into a textural flashlight. There is fog in the form of dry ice and a blower. A campfire sputters as do lit candles when drops of rain start to fall. All this is mood music. Organs fingered by Vincent Price or Lonely Widows. Led Zeppelin played backwards in a basement rec room. A light burns in the window on the top floor of an otherwise darkened house. But instead of one of the Brontë sisters, it's the younger sister, Princess Stephanie. Sometimes she is out, living it up at a Parisian hot spot, a disco with a strobe light show and plenty of racing-car drivers and bodyguards. Sometimes she is coursing the narrow winding roads of Monaco, looking for her mother's Ghost. And sometimes she just stays home, roaming the endless corridors of her father's palace. She is a sad Princess, like most, but she also knows how to have a good time. She's the youngest and the black sheep. She's not bad, but she'll never be the good sister.

COLLIER SCHORR is an artist and the U.S. editor of *Frieze Magazine*. She shows in the same gallery as Karen Kilimnik.

At times Kilimnik's work seems overwhelmingly dramatic and nostalgic; candles and candelabras float like apparitions, heavy pastels accentuate rays of light and flushed cheeks. At others, it is so modern, so completely contemporary and sarcastic; the details of a model's outfit are meticulously recorded, as is Cindy Crawford's confession to being marketed on the look of the now dead model-star Gia. From books with characters named Melmoth or Udolpho or Ambrosio to the canonical *Wuthering Heights*, to Deborah Turbeville's photos of nightgowned tribes of women, to Andy Warhol's *Frankenstein* and *Dracula*, to Truman Capote's *Other Voices, Other Rooms*, to Robert Smith's *The Cure*, to models with makeup circles under their eyes, rolling around in the shadows of a Gucci advertisement. This is not stuff for the faint at heart; rather it is material for those who understand that shame, evil, and guilt can be endlessly elaborated, that accusations are a place in which weakened egos breed.

In WITCHCRAFT/THE CRAFT (1995) another dark sky opens above a cluster of candles mimicking a campfire. The wind shifts as a torrential storm approaches. Why else would the campers have fled? Fear at summoning a dead spirit? Sex? Perhaps. The rain, and with it the suggestion of gloom, thunder, and cover of darkness, enable Kilimnik's cross-associ-

KAREN KILIMNIK MIDSUMMERS EVE 810 A.D. ENGLAND 1997 oil on canvas 18 x 24" / MITTSOMMERNACHTSABEND 810 A.D. ENGLAND Öl auf Leinwand 46 x 61 cm

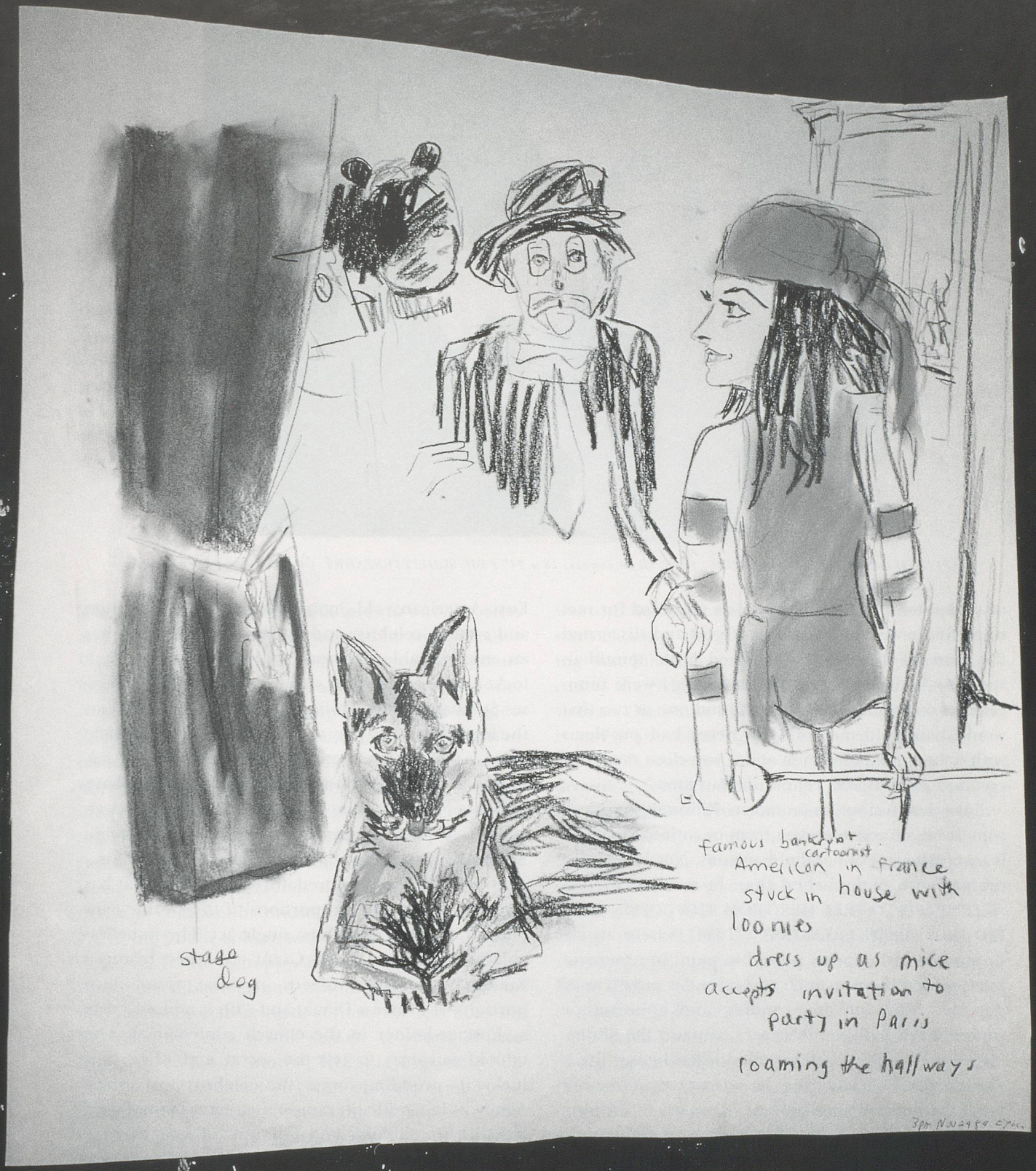
ations. As she pushes around black paint in a graveyard or behind a portrait of the late Princess Diana, she shrouds the bright glare of modernity, providing a landscape where romanticism can flourish. What is particularly remarkable is that she is able to endow her work with a timeless quality, all the while inserting pop-cultural images. But as much as Kilimnik utilizes current iconography—Kate Moss, Calvin Klein, and Amber Valetta, Bulgari, Alicia Silverstone, and Hugh Grant—it is the tenets of Gothic literature that lend her work its pervasive flux. "In the novel, it was the function of Gothic to open horizons beyond social patterns, rational decisions and institutionally approved emotions; in a word to enlarge the sense of reality and its impact on the human being."[1] Homes are consumed by fires or, more oddly, furniture burns like a lovely fireplace awkwardly placed in the center of a room. Windows are used to create boundaries between nature and home life, to rearrange the dimension of spaces, and to cast doubt upon their very existence. Women are often thin; melancholia abounds. In I'M NOT WHO YOU THINK I AM, AND I HATE YOU TOO (1994), a mask slips down the bridge of a nose, silencing a mysterious masquerader. Most of her characters appear cut out and collaged, traveling between languages—Italian and French, always open to mistranslation—and contexts.[2]

There is an odd transparency or hollowness to Kilimnik's sketches; although drawn from photographs her subjects seem to be drifting through, the star in one, an afterthought in another. This is not to say that they ring false, but rather that they express the fast pace of fame and notoriety. Individually, they evoke the feeling of being able to poke your finger through something; together, like anatomical overlays in medical textbooks, they build a composite site. Drawn with a heavy hand in pastel and a less intense one in choppy crayon, the drawings vacillate, at once seemingly maladroit in gesture and wickedly concrete in notation. Unlike the hobby-sized viscous paintings which generally adhere to one stream of thought and a single backdrop, Kilimnik's drawings play with an assortment of recurring and intermingled themes: fallen idols, social strata, career women, public failure. Sibling rivalry, particularly that of sisters, is an oft-mentioned construct: Whether it be Cindy Crawford and her look-alike ghost Gia, or the Grimaldi's, or Serena and Samantha Boardman, distinctions are always made: "Stephanie is blond, shorter... Lisa is a professional model."

With a touch of Maxim's longing for his Rebecca, Kilimnik sets up the perfect Gothic plot which runs through her recent book of drawings: the specter of the dead beauty, Gia Carangi, and the appearance of the pretender, Cindy Crawford, to her throne. While her deadpan humor is evident in texts such as "...Death on Thursdays...death on Thursdays, the same club that's hot on a Monday night is death on Thursday..." Kilimnik interrupts the organ-playing, cuts the strain of violins which symbolize yearning and unrequited love, inevitably returning to the dichotomy between internal drama and outside action. A woman named Harriet Neston peers off into space while a window that may or may not represent a premonition frames an embracing couple. According to Kilimnik, Neston is engaged to a childhood friend (see Heathcliff and Cathy), and "She had to know what was in his mind, but once again Harriet felt herself to be on the outside, looking in..." This notion was further expanded in Kilimnik's last exhibition at 303 Gallery in New York where twice a week, on Wednesdays and Saturdays, velvet curtains drew automatically across the front window of the gallery, enveloping the viewers in darkness in preparation for a SLEEPING BEAUTY sound-and-light show.

Kilimnik forms a bridge between nineteenth- and twentieth-century Gothic literature and neo-Gothic subcultures, using the temperament and accoutrements of the former and the gossip and chattiness of the latter. Like James Purdy, the master of the modern southern Gothic novel, she mainstreams historical mannerisms and phraseology with modern benchmarks. In Purdy's *In a Shallow Grave* (itself a play on Gothic grave-speak), a soldier, ravaged beyond recognition, lives from day to day on the caresses of a young boy while writing epistles to a long-lost fiancée. The language shifts back and forth as do the conventions of the time. Kilimnik herself uses stilted dialogue: "...The heart of the house beats warmer" or "Harriet Neston's engagement to her childhood companion...had seemed a natural, happy outcome of their close friendship" or "When I tried

KAREN KILIMNIK, LOONIES, 1989, acrylic and crayon on paper, 21 x 20" / BEKLOPPTE, Acryl und Kreide auf Papier, 53,3 x 51 cm.

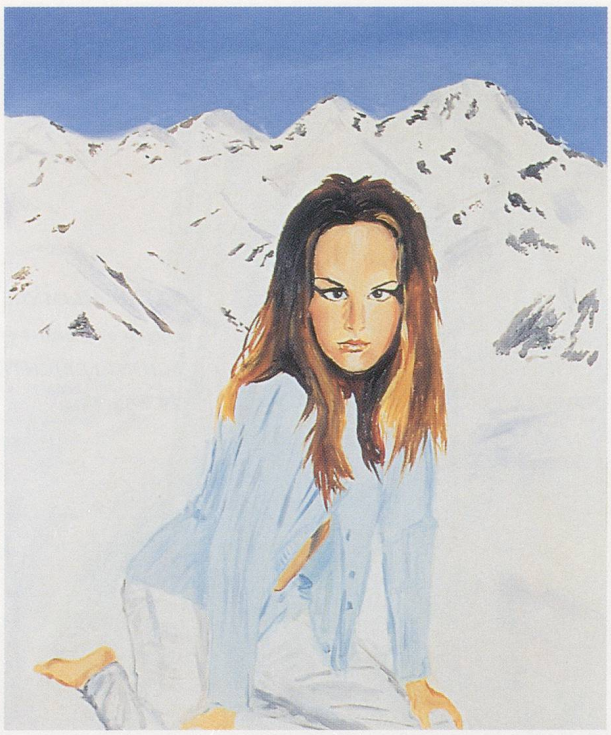

stage dog
famous bankrupt cartoonist
American in France
stuck in house with
loonies
dress up as mice
accepts invitation to
party in Paris
roaming the hallways
3pm Nov 29 89 Erich

KAREN KILIMNIK, THE SLEIGH RIDE, 1996, oil on canvas, 18 x 24" / DIE SCHLITTENFAHRT, Öl auf Leinwand, 46 x 61 cm.

to understand these things, it was too hard for me; until I entered the sanctuary of god and discerned the end of the wicked"—mixed with quotidian speech—"If it were true he [the priest] were interested in male hustlers I'd have found one or two that would have told me" or "I've never had problems with drugs only policemen and if you close every disco don't think it won't show on your face."

Like institutions, a home in Kilimnik's work is something either to escape from or to intrude on. It is rarely the site of familial harmony. Nowhere is the drama more high-pitched than in the drawing HE ATTEMPTED TO FREE HER FROM THE COFFIN (THE [POUND] 50,000 BREAKFAST) (1984), where an androgynous girl appears poised to paint her toenails. Surrounded by icons such as a calendar page Thursday the 12th, burning candles, and a horseshoe funeral wreath, Kilimnik's entry contains the drama: "His closest sibling, a sister, died when he was five + so close was he to her, that he attempted to free her from the coffin at her funeral." Dressed in a Union Jack suit, her lineage harking back to an eighteenth-century colonel, the girl represents a useful dyad: Euro-American; old money versus new. Modeling and royalty; celebrity and wealth. Royalty always has an impenetrable fortress, an illegitimate child, a locked-away wife, a bad seed or an idiot. In Princesses Stephanie and Caroline of Monaco, Kilimnik has the ideal double to play with. One is good, one made a dance album. They combine fame and infamy. And, most importantly, they are half-American. They have both been the constant prey of European paparazzi, and it is the European tabloids that provide Kilimnik's drawings with their semifactual captions.

In a sense, it is this predatory journalism that has replaced the mythic proportions of the Gothic existence: Lives are ruined in a single act. The unbelievable truth about Hugh Grant (another featured Kilimnik performer) bleeds into two postmodern portraits of Princess Diana, and with it tabloid's role as hostage-holder in the church confessional. The tabloid purports to tell the secret and when it is lucky, its prodding forces the celebrity to confess. Again, as in Gothic literature, the secret looms large, but with the tabloids and Kilimnik, all acts become both unspeakable and simultaneously divulged. Like

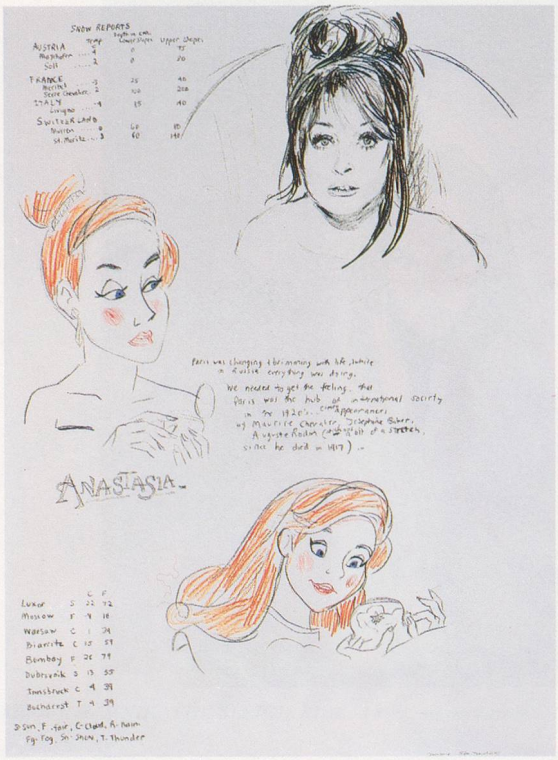


KAREN KILIMNIK,
SWISS BOARDING SCHOOL
(AVALANCHE), 1996,
oil on canvas, 24 x 20" /
SCHWEIZER INTERNAT (LAWINE),
Öl auf Leinwand, 61 x 51 cm.

The Star and *The Sun*, Kilimnik loves to unveil society and celebrity; mentioning with admiration Monica Vitti's dyed hair and false eyelashes, repeating a cruel joke about a younger actress's inability to land a role.

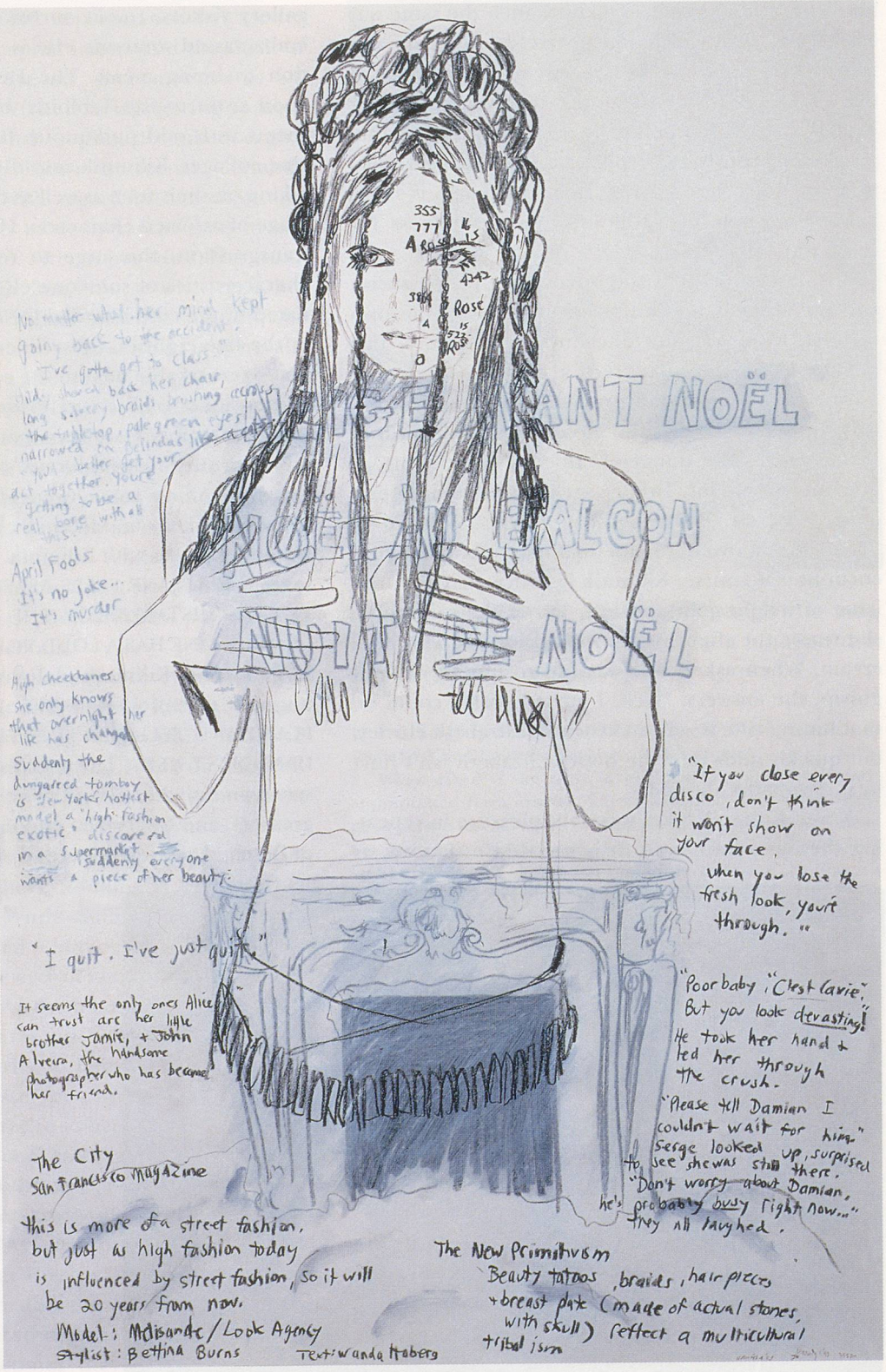
If Gothic literature is tempered by winding plotlines and locked doors, a labyrinth of probabilities characterized by the "Unspeakable, the unutterable horror,"[3] then Kilimnik's work revises not only the idea of the suppressed, but also the absence or veiling of narration. While there are any number of narrators in a Gothic tale or a Kilimnik work, the artist's handwriting and notations do much to reveal her desire to conflate the musings or accusations of others in the public sphere with her own.[4] Her intense printing, frantic, choppy, and at times dyslexic, is interspersed between and around bodies that may or may not be directly related; at times the text takes on the structure of a poetic stanza, at others entries from a diary. In the drawing THE FELLOWSHIP IS ALL (1994), a sullen-faced girl with one eye erased and the other blacked out becomes the unhappy anecdotist. "So I hoped he was going to cry. I did feel a little bad but he has been so mean to me—plus there he was with Bianca and they were sharing their food—it was sickening." It is thus through her own handwriting that Kilimnik insinuates herself into the script, cast as the rival of Bianca Jagger. In a sense, she devises an alternative kind of autobiography where she is and is not revealed. Like a reluctant ghost writer, she retells someone else's story, but then can't resist dropping conflicted autobiographical hints, leaving her fingerprints. This subliminal form of biography enables masochism without the dreary blows of self-flagellation. The cruelty, the teasing, is almost always directed at those whom she admires. In the drawing BUBBLE GUM HABIT, the topic is the beloved Gia.[5] Drugs, AIDS, Studio 54, and Shopping are a few of the categories indexed in the tribute: "Call Marietta Plane Ticket...Get Heroin, Call Sandy, Buy Incense and Beautiful Rehab."

Kilimnik's snippets of text mimic her placement of objects across gallery floors in her "scatter" pieces, the seemingly unordered but, in fact, highly structured installations for which she is best known. The disturbing effects of these apparently strewn elements translates rather well into the two-dimension-



KAREN KILIMNIK, SNOW REPORTS, 1998, crayon and pastel on paper, 35 x 23" / SCHNEEBERICHTE, Kreide und Pastell auf Papier, 89 x 58,4 cm.

KAREN KILIMNIK, FAIRY FOOD ON STREET, 1993, color photograph / ELFENFUTTER AUF DER STRASSE, Farbphotographie.



KAREN KILIMNIK, NUIT DE NOËL (THE NEW PRIMITIVISM), 1993, watercolor paint and crayon on paper, 35 x 22½" / NUIT DE NOËL (DER NEUE PRIMITIVISMUS), Wasserfarbe, Pigment und Kreide auf Papier, 89 x 57 cm.

ality of drawing. She uses text in much the same way as she uses drops of blood or fire, to decorate and infuse. Like the tracks of crimson across the floor of the INSTITUT DE BEAUTÉ, the texts highlight her brutality at work, whether it occurs in a salon that gives dangerously close pedicures or in the revelations of the printed word. Every weakness is highlighted to show that Kilimnik has a fondness for those who have flaws.

In the Gothic, it is the uncovering of the secret and the subsequent confession that allows the protagonist to escape the uncanny. In literature, this might be a secret that frees a couple to unite or escape an underground prison; in Kilimnik's work, it is the static zone of the glossy fashion magazines that becomes the dungeon, albeit a sparkly one. A portrait of model Twiggy includes a telling pop quiz: *What are Twiggy's measurements? 29–20–26 or 31–22–32?* Above her head float names of dairy concoctions. Of course, Kilimnik is concerned with the issue of weight gain and loss, but at the same time she teases the slight figure with visions of whipping cream. When asked if it was fun to imitate tabloid gossip, she answers. "Well, I guess I wish I could be that funny." She is, when she teases Elizabeth Hurley, but quickly adds that she hopes Elizabeth isn't hurt by it. Sympathy abounds.

Karen Kilimnik takes a certain pleasure in repeating the nasty innuendo. It is her desire that we, as gallery visitors, revisit our own desire to know how embarrassed someone else is, to monitor our attention to being mean. The Fashion Magazine plays good sister to the Tabloids' bad sister. Cut up tear sheets with odd pull-quotes float like Gossip Magazine collages. Kilimnik amplifies tabloid accusations, taking on their tone as well as their front-page assemblage of assorted characters. Her particular brand of transgression, this urge to reflect the most banal characteristics of someone else's life probably originated in the cold-blooded JANE CREEP series. Begun in the late eighties, these unceremonious scrawls of text—remarkable next to the equally psychotic handwritten jokes of Richard Prince—are a template of things to come. Lore says that the anonymous Jane was a torturer from Kilimnik's highschool days. In a litany spanning some twenty-five drawings, Jane is transformed from victimizer to victim, in effect switching places with Kilimnik. From the overwhelmingly Gothic JANE FALLS ASLEEP AT AN UNDERTAKERS + IS MISTAKEN FOR THE NEXT CLIENT to the hilarious JANE HAS A LOUD VOICE AND NOBODY CAN STAND HER, Kilimnik delights in confessing her ungood intentions—I GIVE JANE A MAN-EATING PLANT AND TELL HER IT NEEDS TO BE WASHED BY HAND NEXT WEEK. The aggression directed at Jane is synonymous with tales of heavy metal boys, satanists, greasers, and losers who end up in the news because of botched suicide pacts and successful patricides.[6)]

KAREN KILIMNIK, EXOTIC BIRDS I (AT BREAKFAST), 1996, 11 x 14" / EXOTISCHE VÖGEL I (BEIM FRÜHSTÜCK), 28 x 33,5 cm.

Kilimnik writes like a kid copying rock lyrics onto notebooks and jeans: capital letters and the thrill of authoring, if only in dreams, such mantras as WE WILL, WE WILL, ROCK YOU. It is interesting to note that while Kilimnik's work is often described as girlish her posture seems quite unisexual, certainly crossing gender lines with regard to narration and action. Nowhere is this more apparent than in her compulsive use of arson. Fire, in her work, has usually been attributed to the feminine, to witchcraft, but the connection between boys and fire shouldn't be glossed over. Pyromania, or fire-setting, is generally diagnosed as a disorder affecting young boys. That it is a recurrent theme in Kilimnik's world suggests not only that the subject of many of her works is the little girl who covets the ballerina's body, but that little girl could also be a boy. This supposition would puncture the critiques that view the work as belonging exclusively to the feminine domain. While Kilimnik does investigate the construction of beauty complexes, she also reinvests her gender with less popular and gender-specific dysfunctions.

The castigation and rescue that reverberate simultaneously between text and body in Kilimnik's work create an odd and unsettling relationship to its subjects. Unlike other painters who focus on the well-known, the beautiful, and the dynamic between the famous and the secondary (Billy Sullivan's Johnny Depp and Skeet Ulrich, Elizabeth Peyton's Liam Gallagher and Jarvis Cocker), Kilimnik is less absorbed in their perfection. While Sullivan articulates an amused and enchanted cynicism and Peyton exercises the authentic doe eyes of fan, Kilimnik is a bit of a killer. She loves to love them but at times they seem to get on even her nerves. Each character, from fairy tale princesses and birds, to heiresses, orphans, and models, becomes a vessel for a broad mixture of self-doubt and conceit. They're so beautiful, she seems to say with some pause, as if talking about girls in her highschool, behind their backs, next to them in stalls they shared while they smoked cigarettes or made out. And yet, just when you're sure that the toes tracing with distraction at the caulk on the pink tiled floor are hers, you realise that she is far removed from any locale, social stratum or identity. Maybe she loves them but sometimes they are just an after-

KAREN KILIMNIK, MY PETS—RALPH, 1997, oil on canvas, 20 x16" / MEINE SCHOSSTIERE – RALPH, Öl auf Leinwand, 51 x 41 cm.

thought, a stroke of the brush through the long brown cartoon hair of Anastasia, or a notation that cuts sentimentality loose.

1) Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions* (New York and London: Methuen, 1980), p. 3.

2) When asked if the texts in her drawings were exclusively appropriated from articles, Kilimnik replied, "I'm not a really good person to ask, 'cause I will totally forget things and remember them later. But, it varies. Sometimes I'll write things and a lot of times I'll lift quotes that I find funny. Most of the time it's probably lifted quotes. With the earlier drawings it was my translation (when it was another language). The very early ones, before I barely knew any other languages, would be translated just for fun, kind of transposing the words, and what they sounded like, taking particular words and what they sounded like and turning them into something else, but I kind of knew." (From a conversation between the author and the artist in December 1997)

3) In Charles Robert Maturin's *Melmoth the Wanderer,* 1820, as cited by Sedgwick, p. 14.

4) Besides rewriting details, Kilimnik turns biographical studies into pseudo-autobiographies via her own hand.

5) The ill-fated Gia Carangi, a famous model who died penniless and homeless from drug-induced AIDS is Kilimnik's local obsession. Not only would Gia have been about the same age as Karen if she was alive today; they come from the same town, Philadelphia. Against the backdrop of the current widespread fixation with supermodels, Gia was recently the subject of a much-hyped American bestseller and, at the time of writing this essay, a movie made for television.

6) One need only look at her blood-splattered installations to see that this project goes beyond playing with ponies.

KAREN KILIMNIK, RUSSIAN ICON, 1998,
water-based oil on canvas, 20 x 16" /
RUSSISCHE IKONE, Emulsion auf Leinwand, 51 x 41 cm.

KAREN KILIMNIK, FROSTBITE IN THE TATAR ARMY, 1564, WITH SNOWFLAKE. SNOWFLAKE, A MIRAGE OR WHITED OUT SNOW, 1996, oil on canvas, 16 x 14" / FROSTBEULEN IN DER TATARENARMEE, 1564, MIT SCHNEEFLOCKE. SCHNEEFLOCKE, FATA MORGANA ODER AUSGESPARTER SCHNEE, Öl auf Leinwand, 41 x 35,6 cm.

KAREN KILIMNIK, IAN PLAYING SOLDIER, 1997,
water-based oil on canvas, 20 x 16" /
IAN SPIELT SOLDAT, Emulsion auf Leinwand, 51 x 41 cm.

KAREN KILIMNIK, PRINCE DÉSIRÉE ON A BREAK FROM SLEEPING BEAUTY OUT AT PETROSSIAN'S FOR DINNER, 1998, water-based oil on canvas, 18 x 24" / PRINZ DÉSIRÉE BEURLAUBT VON DORNRÖSCHEN IM PETROSSIAN ZUM ABENDESSEN, Emulsion auf Leinwand, 46 x 61 cm.

KAREN KILIMNIK, BABY, 1995, oil on canvas, 20 x 16" / Öl auf Leinwand, 51 x 41 cm.

KAREN KILIMNIK, THE CRUSH, 1995, oil on canvas, 28 x 22" / DER SCHWARM, 1995, Öl auf Leinwand, 71 x 56 cm.

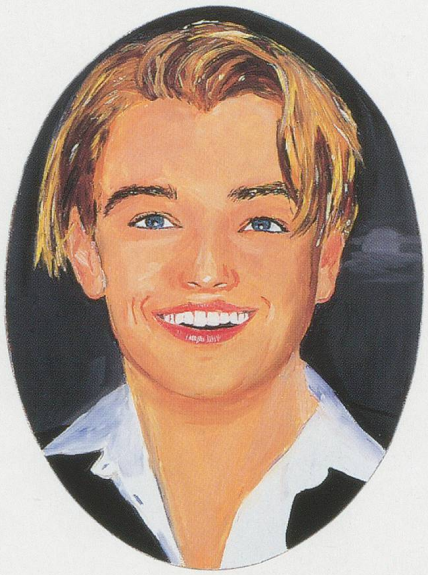
KAREN KILIMNIK, A SWAN BACKSTAGE AT THE BOLSHOI, 1996, oil on canvas, 16 x 14" / EIN SCHWAN HINTER DER BÜHNE DES BOLSCHOITHEATERS, Öl auf Leinwand, 40,6 x 35,6 cm.

KAREN KILIMNIK, THE RED ARMY, 1998, water-based oil on canvas, 20 x 16" / DIE ROTE ARMEE, Emulsion auf Leinwand, 51 x 41 cm.

COLLIER SCHORR

Ich kann jede Art der Wahrnehmung jederzeit verändern. Karen Kilimnik

Die Guten, die Bösen und die schrecklich Schönen



KAREN KILIMNIK, PRINCE SIEGFRIED IN SWAN LAKE ARRIVING AT A CLOSE FRIEND'S BIRTHDAY PARTY AT HIS FRIEND'S CASTLE AFTER DRINKS AT MAXIM'S, 1998, *water-based oil on canvas, 12 x 9" oval* / PRINZ SIEGFRIED IN SCHWANENSEE BEI DER ANKUNFT ZUR GEBURTSTAGSFEIER EINES NAHEN FREUNDES AUF DESSEN SCHLOSS NACH DEM APERITIV IM MAXIM, 1998, *Emulsion auf Leinwand, Oval von 30,5 x 22,9 cm.*

Das Wetter ist eine bestimmende Kraft in Karen Kilimniks Werk. Stürme und Buschfeuer. Die Folgen eines grösseren Hurrikans oder Tornados. Dunkelheit bricht herein, und es wird unheimlich; Dunstschleier muten im Mondlicht beinahe greifbar an. Ein Gebläse lässt Trockeneisnebel wallen. Ein Lagerfeuer zischt wie brennende Kerzen, als plötzlich Regentropfen fallen. All dies ist Stimmungsmusik. Orgelspiel von Vincent Price oder Lonely Widows. Led Zeppelin im Partykeller rückwärts gespielt. Im obersten Stock eines dunklen Hauses brennt in einem Fenster ein Licht. Doch hier geht es nicht um eine der Brontë-Schwestern, sondern um die jüngere Schwester, Prinzessin Stephanie. Manchmal geht sie aus und haut in einem Pariser Nachtklub auf den Putz, einer Disco mit Stroboskoplicht und Rennfahrern und Bodyguards im Überfluss. Manchmal eilt sie durch die engen, gewundenen Strassen Monacos, auf der Suche nach dem Geist ihrer Mutter. Und manchmal bleibt sie ganz einfach zu Hause und streift durch die endlosen Flure im Palast ihres Vaters. Sie ist eine traurige Prinzessin, wie die meisten, aber sie weiss auch, wie man sich amüsiert. Sie ist die Jüngste und das schwarze Schaf. Schlecht ist sie nicht, aber sie wird nie die gute Schwester sein.

Mitunter scheinen Kilimniks Werke überwältigend dramatisch und nostalgisch: Kerzen und Kandelaber schweben geisterhaft im Raum, Lichtstrahlen und gerötete Wangen werden durch kräftige Pastellstriche akzentuiert. Dann wieder sind sie ausgesprochen modern, durch und durch heutig und sarkastisch: Peinlich genau wird die Kleidung eines Models in allen Einzelheiten dokumentiert, ebenso wie Cindy Crawfords Geständnis, dass sie als Nachfolgerin des verstorbenen Starmodels Gia lanciert wurde. Das Spektrum ist breit: von Romanen, deren Helden Melmoth, Udolpho oder Ambrosio heissen, über Emily Brontës *Sturmhöhe*, Deborah Turbevilles Photos von Frauen im Nachtgewand, Andy Warhols *Frankenstein* und *Dracula*, Truman Capotes *Andere Stimmen, andere Räume* und Robert Smiths *The Cure* bis zu Models mit aufgeschminkten Augenringen, die im Schatten einer Gucci-Werbung herumtorkeln. Das ist nichts für schwache Nerven, sondern eher etwas für Leute, die begreifen, dass die Schande, das Böse und die Schuld ständig weiterentwickelt werden können,

COLLIER SCHORR ist Künstlerin und Amerika-Redaktorin der Kunstzeitschrift *Frieze*. Sie stellt in derselben Galerie wie Karen Kilimnik aus.

und die auch wissen, dass Anschuldigungen ein guter Nährboden für ein geschwächtes Selbstbewusstsein sind.

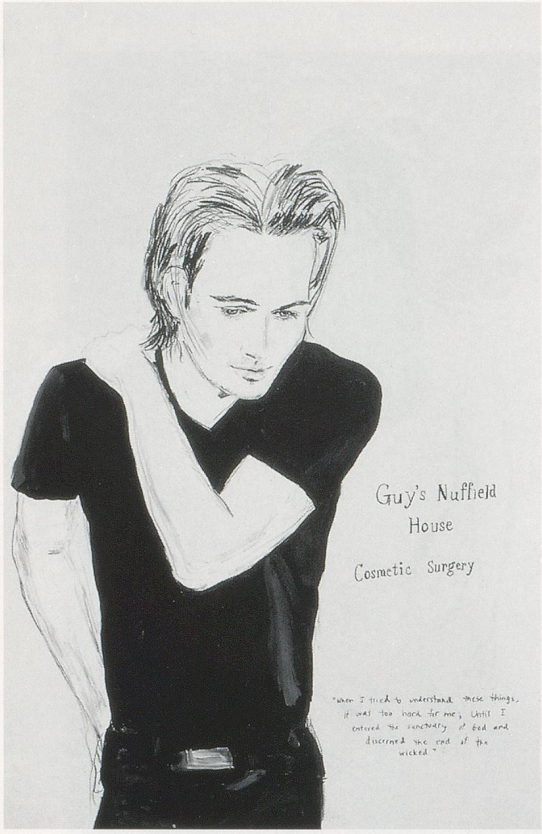
In WITCHCRAFT/THE CRAFT (Hexerei/Das Handwerk, 1995) hängt wiederum ein dunkler Himmel über einer Ansammlung von Kerzen, die ein Lagerfeuer darstellen sollen. Der Wind dreht, da ein gewaltiger Sturm im Anzug ist. Weshalb hätten die Camper sonst fliehen sollen? Weil sie den Geist eines Toten beschworen hatten? Wegen Sex? Vielleicht. Der Regen und die damit einhergehenden Gedanken an Düsterkeit, Donner und schützende Dunkelheit lösen vielerlei Assoziationen aus. Wenn Kilimnik auf einem Friedhof oder hinter einem Porträt von Prinzessin Diana schwarze Farbe verstreicht, verhüllt sie den grellen Schein der Modernität und kreiert eine Landschaft, in der die Romantik gedeihen kann. Besonders bemerkenswert ist, dass es ihr gelingt, ihren Werken etwas Zeitloses zu verleihen, obschon sie ständig mit Bildern der Popkultur arbeitet. Aber auch wenn sich Kilimnik einer aktuellen Ikonographie bedient – Kate Moss, Calvin Klein und Amber Valetta, Bulgari, Alicia Silverstone und Hugh Grant –, so sind es doch die Prinzipien des Schauerromans, die ihren Werken den expansiven Fluss verleihen. Im Roman hatte das Gruselige die Funktion, den Horizont über soziale Muster, rationale Entscheidungen und offiziell anerkannte Emotionen hinaus zu erweitern, mit einem Wort, den Realitätssinn und seine Auswirkung auf den Menschen auszudehnen.[1)] Häuser gehen in Flammen auf oder, was seltsamer anmutet, Möbel brennen wie ein schmucker Kamin, der etwas ungünstig mitten im Raum plaziert ist. Fenster dienen dazu, Trennlinien zwischen Natur und Heim zu ziehen, die Dimension von Räumen zu verändern und ihre Existenz in Zweifel zu ziehen. Frauen sind oft dünn, die Stimmung melancholisch. In I'M NOT WHO YOU THINK I AM, AND I HATE YOU TOO (Ich bin nicht die, für die du mich hältst, und ausserdem hasse ich dich, 1994) gleitet einer geheimnisvollen Person eine Maske von der Nase und bringt sie zum Schweigen. Die meisten von Kilimniks Figuren scheinen irgendwo ausgeschnitten und zu Collagen verarbeitet worden zu sein, als Reisende zwischen verschiedenen Kontexten und Sprachen – Italienisch und Französisch, vor Übersetzungsfehlern nie gefeit.[2)]

Kilimniks Zeichnungen sind merkwürdig transparent oder hohl; obschon ihre Motive nach Photos abgezeichnet sind, scheinen sie einfach durch die Bilder zu wandern, wobei die Hauptperson eines Bildes als Nebenfigur wieder in einem anderen auftauchen kann. Das soll nicht heissen, dass sie falsch wirken, sondern vielmehr, dass sie uns vor Augen führen, wie kurzlebig sowohl die rühmliche als auch die berüchtigte Berühmtheit ist. Als Einzelbilder vermitteln sie das Gefühl, man könne sie mit dem Finger durchbohren. Zusammen stellen sie, wie anatomische Auflegefolien in einem medizinischen Lehrbuch, ein komplexes Gebilde dar. Ausgeführt mit kräftigen Pastellstrichen und feineren, unruhigen Kreidestrichen, erscheinen die Zeichnungen vermeintlich ungeschickt im Gestus und zugleich boshaft konkret, was die schriftlichen Anmerkungen betrifft. Anders als die kleinformatigen viskosen Bilder, die im allgemeinen von einem einzigen Gedankenstrom und nur einem Hintergrund ausgehen, spielen Kilimniks Zeichnungen mit einer ganzen Palette von ständig wiederkehrenden und miteinander in Beziehung stehenden Themen: gefallene Idole, soziale Schichten, Karrierefrauen, öffentliches Scheitern. Immer wieder thematisiert wird die Geschwisterrivalität, vor allem jene zwischen Schwestern: Ob es um Cindy Crawford und ihren Doppelgänger-Geist Gia geht, um die Grimaldis, um Serena und Samantha Boardman, stets werden Unterscheidungen gemacht: «Stephanie ist blond, kleiner ... Lisa ist ein Profimodel.»

In leiser Anlehnung an die Sehnsucht, die Maxim nach seiner Rebecca verspürt, entwickelt Kilimnik in ihrem neuesten Zeichnungsbuch einen perfekten Grusel-Plot: Es erscheinen sowohl der Geist der toten Schönheit, Gia Carangi, als auch die Anwärterin auf ihren Thron, Cindy Crawford. Ihr trockener Humor zeigt sich in Texten wie «... Tod am Donnerstag ... Tod am Donnerstag, derselbe Club, der am Montag angesagt ist, ist am Donnerstag tot...», dann aber unterbricht Kilimnik das Orgelspiel, lässt die Geigenklänge verstummen, die Sehnsucht und unglückliche Liebe symbolisieren, und kommt unweigerlich auf die Dichotomie von innerem Drama und äusserer Handlung zurück. Eine Frau namens Harriet Neston starrt ins Leere, während ein Fenster, das möglicherweise eine böse Vorahnung

KAREN KILIMNIK, WITCHCRAFT, 1995,
oil on canvas, 16 x 12" / HEXEREI, Öl auf Leinwand, 41 x 30,5 cm.

KAREN KILIMNIK, OUIJA BOARDS, 1987,
crayon on paper, 25½ x 20" / ALPHABETTAFELN, Kreide auf Papier, 64,8 x 51 cm.



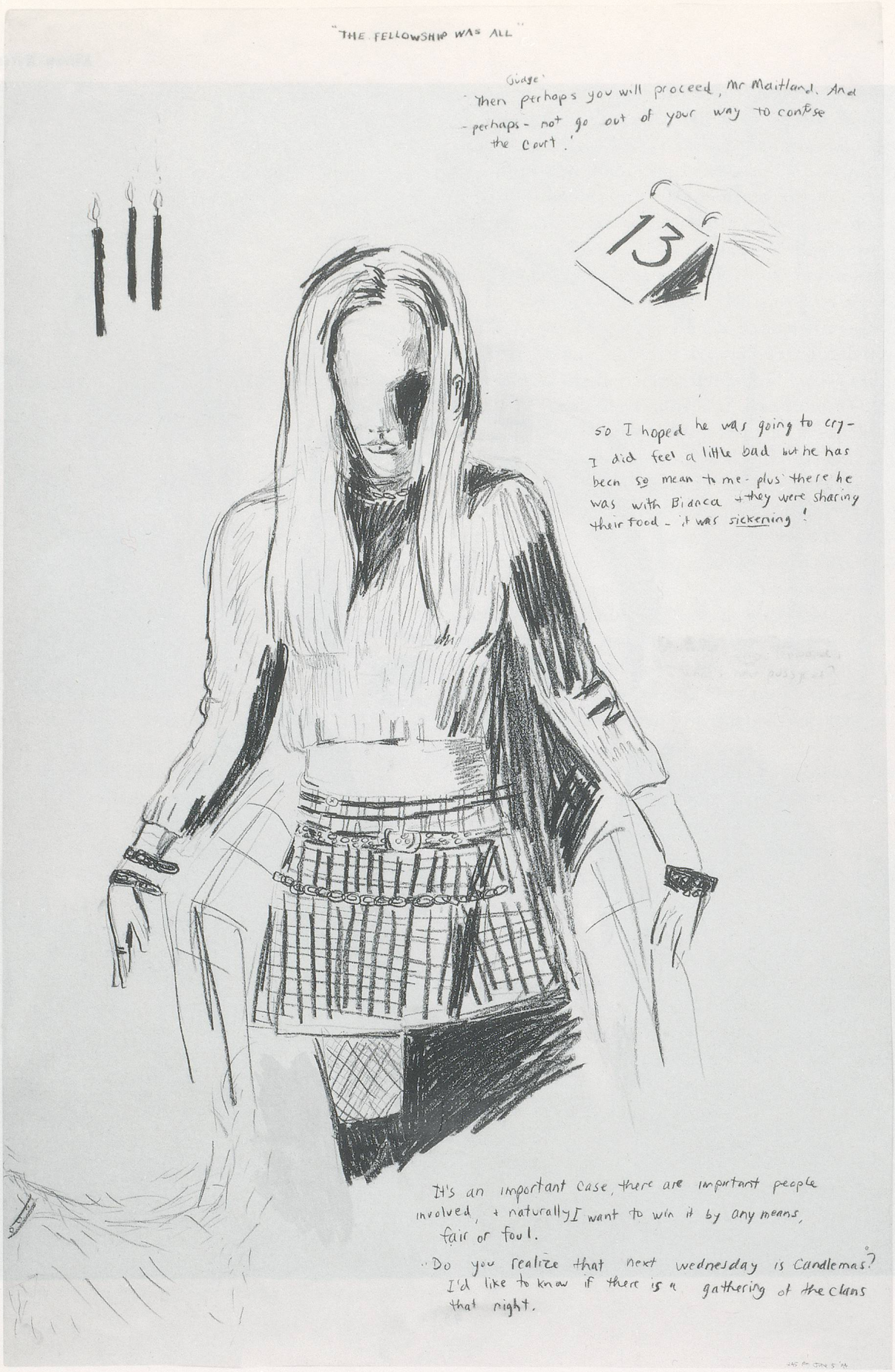
KAREN KILIMNIK, GUY'S NUFFIELD HOUSE/ COSMETIC SURGERY, 1996, china marker on paper, 40 x 26" / GUYS HAUS IN NUFFIELD/SCHÖNHEITSCHIRURGIE, Tuschestift auf Papier, 101,6 x 66 cm.

zeigt, ein eng umschlungenes Paar umrahmt. Gemäss Kilimnik ist Neston mit einem Freund aus Kindertagen verlobt (Heathcliff und Cathy lassen grüssen), und «sie musste wissen, was ihn beschäftigte, denn wieder einmal hatte Harriet das Gefühl, draussen zu stehen und bloss Zuschauerin zu sein...» An diese Idee wurde bei Kilimniks letzter Ausstellung in der 303 Gallery in New York angeknüpft: Zweimal die Woche, jeweils mittwochs und samstags, gingen vor dem Schaufenster der Galerie automatisch dichte Samtvorhänge nieder, welche die Besucher als Vorbereitung auf Kilimniks SLEEPING BEAUTY-Sound-and-Light-Show in Dunkelheit hüllten.

Kilimnik schlägt eine Brücke zwischen dem Schauerroman des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts und heutigen Grusel-Subkulturen, indem sie sowohl die Stimmung und das Dekor des ersteren als auch den Klatsch und die Geschwätzigkeit der letzteren für ihre Werke nutzt. Wie James Purdy, der Meister des modernen Südstaaten-Schauerromans, setzt sie historische Manieriertheiten und Ausdrucksweisen nach modernen Prinzipien ein. In Purdys *In a Shallow Grave* (einem Stück über Gruseljargon) erhält sich ein bis zur Unkenntlichkeit verstümmelter Soldat dank der täglichen Liebkosungen eines Jungen am Leben, während er eine Epistel an seine längst verlorene Verlobte schreibt. Die Sprache bewegt sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her, genauso wie die herrschenden Sitten. Auch Kilimnik verwendet gestelzte Dialoge: «...Das Herz des Hauses schlägt wärmer» oder «Harriet Nestons Verlobung mit ihrem Jugendfreund... schien ein natürliches, glückliches Ergebnis ihrer engen Freundschaft zu sein» oder «Als ich diese Dinge zu verstehen versuchte, war das zu schwierig für mich; bis ich bei Gott Zuflucht suchte und erkannte, dass das Böse ein Ende hatte» – vermischt mit umgangssprachlichen Wendungen wie «Wenn es wahr wäre, dass er (der Priester) sich für Strichjungen interessiert, hätte mir das bestimmt mal einer gesagt» oder «Ich hatte nie Probleme mit Drogen, nur mit Polizisten, und wenn du jede Disco schliesst, glaub bloss nicht, man wird es dir nicht ansehen.»

In Kilimniks Werken erscheint ein Zuhause gleich einer Anstalt als etwas, woraus man entweder flieht oder worin man einbricht. Es ist kaum je ein Ort familiärer Eintracht. Am akutesten gestaltet sich das Drama wohl in der Zeichnung HE ATTEMPTED TO FREE HER FROM THE COFFIN (THE [POUND] 50,000 BREAKFAST) (Er versuchte, sie aus dem Sarg zu befreien [Das 50 000-Pfund-Frühstück], 1984), in der sich ein androgynes Mädchen die Zehennägel lakkiert, umgeben von verschiedenen Ikonen wie einem Kalenderblatt von Donnerstag, dem 12., brennenden Kerzen und einem hufeisenförmigen Kranz. Das Drama liegt hier in Kilimniks Text: «Sein nächstes Geschwister, eine Schwester, starb, als er fünf war + er stand ihr so nahe, dass er sie an der Beerdigung aus dem Sarg zu befreien versuchte.» Das Mädchen, das einen Union-Jack-Anzug trägt und von einem Colonel aus dem 18. Jahrhundert abstammt, verkörpert eine wertvolle Dyade: Euroamerikanerin, altes versus neues Vermögen, Modeltätigkeit und königliche

KAREN KILIMNIK, TWIGGY AT SCHOOL AT CAMBRIDGE, 1997, water-based oil on canvas, 20 x 16" /
TWIGGY IN DER SCHULE IN CAMBRIDGE, Emulsion auf Leinwand, 51 x 41 cm.



KAREN KILIMNIK, THE FELLOWSHIP IS ALL, 1994, crayon and acrylic on paper, 39 1/2 x 26" / DABEISEIN IST ALLES, Kreide und Acryl auf Papier, 100 x 66 cm.

Familie; Berühmtheit und Reichtum. In Königshäusern gibt es immer eine uneinnehmbare Festung, ein uneheliches Kind, eine eingesperrte Gemahlin, einen ungeratenen Spross oder einen Irren. In den Prinzessinnen Stephanie und Caroline von Monaco hat Kilimnik das ideale Paar gefunden, mit dem sie spielen kann. Die eine ist gut, die andere hat ein Dance-Album aufgenommen. In ihnen sind Ruhm und Unrühmlichkeit vereint. Und, was am wichtigsten scheint, sie sind halbe Amerikanerinnen. Sie sind beide ständig von europäischen Paparazzi belagert, und so sind es denn auch europäische Boulevardblätter, denen Kilimnik die nur zum Teil sachlichen Anmerkungen zu ihren Zeichnungen entnimmt.

In gewisser Weise hat der Sensationsjournalismus die mythischen Proportionen des Schauergenres übernommen: Ein Leben wird mit einer einzigen Tat ruiniert. Die unglaubliche Wahrheit über Hugh Grant (auch er gehört zu Kilimniks Sujets) sickert in zwei postmoderne Porträts von Prinzessin Diana, und damit auch die Rolle der Boulevardpresse als Geiselnehmerin im Beichtstuhl. Die Boulevardpresse gibt vor, ein Geheimnis an die Öffentlichkeit zu bringen, und wenn sie Glück hat, entlockt ihre Hartnäckigkeit dem Prominenten ein Geständnis. Wie im Schauerroman spielt das Geheimnis hier eine tragende Rolle, doch im Falle von Kilimnik und der Boulevardpresse sind alle Taten einerseits unbeschreiblich und werden andererseits der Öffentlichkeit preisgegeben. Wie *The Star* und *The Sun* liebt es Kilimnik, die Prominenz blosszustellen, indem sie bewundernd Monica Vittis gefärbte Haare und falsche Wimpern erwähnt oder einen boshaften Witz über eine jüngere Schauspielerin weitererzählt, die es nicht schafft, eine Rolle zu kriegen.

Während der Schauerroman durch gewundene Handlungsstränge und verschlossene Türen, durch ein Labyrinth von Wahrscheinlichkeiten, die «unbeschreiblichen, unsäglichen Horror»[3] in sich bergen, gewürzt wird, revidieren Kilimniks Arbeiten nicht bloss die Vorstellung des Verdrängten, sondern auch das Fehlen oder die Verschleierung von erzählerischen Elementen. Zwar gibt es in einer Gruselgeschichte oder einem Werk Kilimniks etliche Erzähler, doch die Handschrift und die Anmerkungen der Künstlerin offenbaren recht deutlich ihren Wunsch, die Überlegungen und Anschuldigungen, die andere in der Öffentlichkeit äussern, mit ihren eigenen zu verschmelzen.[4] Ihre energische Schrift, hektisch, sprunghaft und mitunter unorthographisch, verteilt sich rund um Gestalten, die möglicherweise etwas miteinander zu tun haben – oder auch nicht; die Texte lesen sich manchmal wie eine Gedichtstrophe, dann wieder wie ein Tagebucheintrag. In der Zeichnung THE FELLOWSHIP IS ALL (Dabeisein ist alles, 1994) wird ein verdriesslich dreinblickendes Mädchen, deren eines Auge ausradiert und das andere schwarz übermalt ist, zur unglücklichen Anekdotenerzählerin. «Da hoffte ich, er würde in Tränen ausbrechen. Ich hatte ein bisschen ein schlechtes Gewissen, aber er war so gemein zu mir gewesen – und ausserdem sass er da mit Bianca, und die beiden fütterten einander –, es war zum Kotzen.» So schleicht sich Kilimnik durch ihre eigene Handschrift ins Drehbuch ein, in der Rolle der Rivalin von Bianca Jagger. Sie erfindet gewissermassen eine alternative Autobiographie, in der sie sich zugleich offenbart und versteckt hält. Als sei sie eine Ghostwriterin wider Willen, erzählt sie die Geschichte eines anderen Menschen nach, kann jedoch der Versuchung nicht widerstehen, durch widersprüchliche autobiographische Andeutungen ihre Fingerabdrücke zu hinterlassen. Diese unterschwellige Form der Biographie macht es möglich, sich einem Masochismus ohne die eintönigen Schläge der Selbstgeisselung hinzugeben. Grausamkeit und Spott sind fast immer gegen Leute gerichtet, die sie bewundert. In der Zeichnung BUBBLE GUM HABIT (Bubble-gum-Sucht) geht es um die geliebte Gia.[5] Drogen, Aids, Studio 54 und Einkaufen sind einige der Dinge, die in der Würdigung aufgelistet werden: «Marietta anrufen Flugticket ... Heroin besorgen, Sandy anrufen, Weihrauch und schönen Entzug organisieren.»

Kilimniks Textfetzen finden eine Entsprechung in der Art, wie sie in ihren *Scattered art*-Werken Gegenstände auf dem Boden verteilt: in den scheinbar ungeordneten, doch in Wirklichkeit höchst strukturierten Installationen, für die sie hauptsächlich bekannt ist. Die beunruhigende Wirkung dieser scheinbar wahllos ausgestreuten Elemente lässt sich recht gut in die Zweidimensionalität der Zeichnungen übertragen. Kilimnik setzt Texte auf ganz ähnliche Weise ein wie

Blutstropfen oder Feuer, nämlich als Dekorationsmittel und zur Belebung. Wie die roten Spuren auf dem Boden des INSTITUT DE BEAUTÉ (Schönheitssalon) werfen auch die Texte ein Schlaglicht auf die Brutalität ihrer Arbeit, ob diese sich nun in einem Salon, der gefährlich gründliche Pediküren macht, oder in den Enthüllungen des geschriebenen Wortes zeigt. Kilimnik hebt jedermanns Schwächen hervor, um zu zeigen, dass sie Leute mag, die Fehler haben.

Im Schauergenre sind es die Enthüllung des Geheimnisses und das anschliessende Geständnis, die es dem Protagonisten ermöglichen, dem Unheimlichen zu entfliehen. In der Literatur ist das vielleicht ein Geheimnis, dessen Aufdeckung ein Paar zusammenführt oder ihm die Flucht aus einem Kellerverlies ermöglicht; in Kilimniks Werken ist es das statische Gebiet der Hochglanzmagazine, das zum dumpfen, wenn auch glitzernden Kerker wird. Ein Porträt des Models Twiggy enthält ein aufschlussreiches Popquiz: *Was sind Twiggys Masse: 29–20–26 oder 31–22–32?* Über ihrem Kopf schweben Namen von Milchprodukten. Natürlich beschäftigt Kilimnik das Problem der Gewichtszunahme und -abnahme, und gleichzeitig quält sie die schmächtige Gestalt mit Schlagsahne-Visionen. Auf die Frage, ob es Spass mache, Klatsch aus der Regenbogenpresse zu kolportieren, antwortet sie: «Na ja, ich glaube, ich wollte, ich könnte so amüsant sein.» Das ist sie, wenn sie sich etwa über Elizabeth Hurley lustig macht, doch sie fügt rasch hinzu, sie hoffe, Elizabeth sei deswegen nicht gekränkt. Ihr Mitgefühl ist grenzenlos.

Karen Kilimnik scheint es ein gewisses Vergnügen zu bereiten, boshafte Andeutungen zu wiederholen. Sie möchte, dass wir uns als Galeriebesucher mit unserem Wunsch auseinandersetzen, jemand anders in einer peinlichen Lage zu erleben, und versucht

KAREN KILIMNIK, INSTITUT DE BEAUTÉ, 1985, crayon and pastel on paper, 17½ x 23¼" / Kreide und Pastell auf Papier, 44,5 x 59 cm.

unsere Aufmerksamkeit auf alltägliche Gemeinheiten zu lenken. Die Modezeitschrift spielt die gute Schwester des bösen Boulevardblatts. Zerschnittene Seiten mit seltsamen Zitaten treiben dahin wie Klatschmagazin-Collagen. Kilimnik bläht die Anschuldigungen der Boulevardpresse auf, indem sie sowohl deren Ton als auch die Art der Titelblattgestaltung imitiert. Ihre besondere Art der Transgression, dieser Drang, die banalsten Einzelheiten des Lebens eines anderen Menschen festzuhalten, hat ihren Ursprung vermutlich in der kaltblütigen JANE CREEP-Serie. Begonnen Ende der 80er Jahre, sind diese unverblümt hingekritzelten Texte – den gleichermassen psychotischen handschriftlichen Witzen Richard Princes bemerkenswert ähnlich – ein Vorbote der späteren Werke. Angeblich ist die anonyme Jane ein Mädchen, das Kilimnik in der Highschool das Leben schwergemacht hat. In einer Litanei, die aus rund 25 Zeichnungen besteht, wird Jane von der Peinigerin zum Opfer und tauscht so effektiv mit Kilimnik die Plätze. Vom überwältigend gruseligen JANE FALLS ASLEEP AT AN UNDERTAKERS + IS MISTAKEN FOR THE NEXT CLIENT (Jane schläft in einem Bestattungsinstitut ein und wird für die nächste Kundin gehalten) bis zum urkomischen JANE HAS A LOUD VOICE AND NOBODY CAN STAND HER (Jane hat eine laute Stimme und niemand kann sie ausstehen) macht sich Kilimnik ein Vergnügen daraus, ihre unguten Absichten zu beichten – I GIVE JANE A MAN-EATING PLANT AND TELL HER IT NEEDS TO BE WASHED BY HAND NEXT WEEK (Ich schenke Jane eine menschenfressende Pflanze und sage ihr, sie müsse nächste Woche von Hand gewaschen werden). Die gegen Jane gerichtete Aggressivität ist sinnver-

KAREN KILIMNIK, BRIGITTE BARDOT SHOPPING IN HER SHORTS, 1974, 1985, crayon on paper, 16 x 20" / BRIGITTE BARDOT AUF EINKAUFSTOUR IN SHORTS 1974, Kreide auf Papier, 41 x 51 cm.

wandt mit den Geschichten von Heavy metal-Jungs, Satansjüngern, Rockern und Verlierertypen, die wegen gescheiterten Selbstmordpakten und gelungenen Vatermorden in die Schlagzeilen geraten.[6] Kilimnik schreibt wie ein Teenager, der Songtexte auf Schulhefte und Jeans kopiert: Grossbuchstaben und der erregende Reiz, sich als Verfasserin von Mantras wie WE WILL, WE WILL, ROCK YOU zu wähnen. Obschon Kilimniks Kunst häufig als girlish bezeichnet wird, wirkt ihre Haltung ziemlich geschlechtsneutral und überschreitet in bezug auf Erzählgestus und Action eindeutig die Geschlechtergrenzen. Nirgends zeigt sich dies deutlicher als in ihrem exzessiven Gebrauch von Feuer. Dieses Feuer wird in ihren Werken zwar gemeinhin mit Weiblichkeit, mit Hexerei in Zusammenhang gebracht, aber die Verbindung zwischen Jungen und Feuer sollte nicht ausser acht gelassen werden. Pyromanie oder Brandstiftung wird im allgemeinen als Störung diagnostiziert, die bei kleinen Jungen auftritt. Dass sie in Kilimniks Welt ein ständig wiederkehrendes Thema ist, deutet darauf hin, dass es in vielen ihrer Arbeiten nicht nur um das kleine Mädchen geht, das sich den Körper einer Ballerina wünscht, sondern dass dieses kleine Mädchen auch ein Junge sein könnte. Diese Annahme würde jene Kritiker widerlegen, die ihre Werke ausschliesslich der weiblichen Domäne zuordnen. Während Kilimnik die Entstehung von Schönheitskomplexen erforscht, stattet sie ihr Geschlecht auch mit weniger weitverbreiteten und geschlechtsspezifischen Funktionsstörungen aus.

Züchtigung und Rettung, die in Kilimniks Werken gleichzeitig zwischen Text und Körper oszillieren, lassen eine merkwürdige, beunruhigende Beziehung zu ihren Sujets entstehen. Anders als andere Maler, die sich auf das Bekannte, das Schöne und die Dynamik zwischen Berühmtheit und Zweitrangigkeit konzentrieren (Billy Sullivans Johnny Depp und Skeet Ulrich, Elizabeth Peytons Liam Gallagher und Jarvis Cocker), ist Kilimnik weniger von deren Drang nach dem Perfekten gepackt. Während Sullivan einen amüsierten und entzückten Zynismus zum Ausdruck bringt und Peyton den authentischen Rehblick des Fans übt, ist Kilimnik eine ziemliche Spielverderberin. Sie liebt es, diese zu lieben, aber manchmal gehen sie sogar ihr auf die Nerven. Jede Figur, von Märchenprinzessin und Vögeln über Erbinnen, Waisen und Models, wird zum Träger einer deutlichen Mischung von Selbstzweifel und Dünkel. Sie sind so hübsch, scheint sie zu sagen, als spräche sie von den Mädchen in ihrer High-School, hinter deren Rücken oder neben ihnen auf der Toilette, wo sie mit Rauchen oder Knutschen beschäftigt sind. Dennoch, kaum ist man sich sicher, dass die Zehen, die selbstvergessen die Fugen der rosa Fussbodenfliesen nachzeichnen, die ihren sind, wird einem klar, dass Kilimnik weit entfernt ist von jeder Örtlichkeit, sozialen Schicht oder Identität. Vielleicht mag sie diese, aber manchmal sind sie nur ein Nachgedanke, ein Strich mit der Bürste durch das lange braune Cartoonhaar von Anastasia oder eine Notation, die sich vom Sentimentalen absetzt.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, Methuen, New York und London 1980, S. 3.

2) Auf die Frage, ob die Texte in ihren Zeichnungen ausschliesslich Zitate aus Artikeln sind, antwortete Kilimnik: «Darüber kann ich eigentlich wenig sagen, denn manchmal vergesse ich gewisse Dinge vollkommen und erinnere mich erst später daran. Aber es ist unterschiedlich. Manchmal schreibe ich selbst etwas, und oft kupfere ich Zitate ab, die ich lustig finde. Meist sind es wohl abgekupferte Zitate. Bei den frühen Zeichnungen habe ich sie übersetzt (wenn sie in einer Fremdsprache waren). Die allerersten, als ich noch kaum eine andere Sprache beherrschte, habe ich einfach aus Spass übersetzt, irgendwie transponierte ich die Wörter und ihren Klang, nahm zum Beispiel bestimmte Wörter und ihren Klang und verwandelte sie in etwas anderes, aber irgendwie habe ich es verstanden.» (Aus einem Gespräch zwischen der Autorin und der Künstlerin im Dezember 1997)

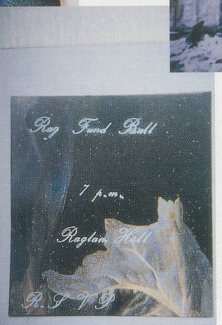
3) In Charles Robert Maturins *Melmoth the Wanderer*, 1820, zitiert in Sedgwick, S. 14.

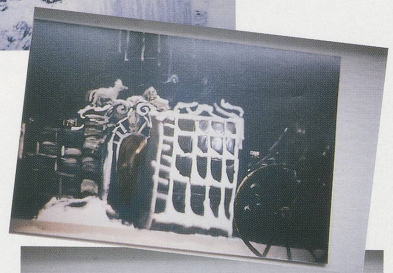
4) Kilimnik gibt nicht nur Details wieder, sondern wandelt biographische Studien eigenhändig in Pseudo-Autobiographien um.

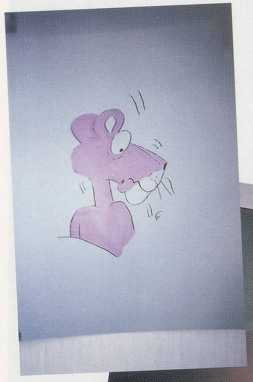
5) Die unglückselige Gia Carangi, ein berühmtes Model, ist Kilimniks Leidenschaft. Sie starb verarmt und obdachlos an Aids, das sie sich durch ihre Drogenabhängigkeit zugezogen hatte. Gia wäre, wenn sie noch leben würde, nicht nur ungefähr gleich alt wie Kilimnik, die beiden kommen auch aus derselben Stadt, aus Philadelphia. Im Zusammenhang mit der derzeit herrschenden Supermodel-Manie war Gia kürzlich Thema eines gross herausgebrachten amerikanischen Bestsellers und Fernsehfilms.

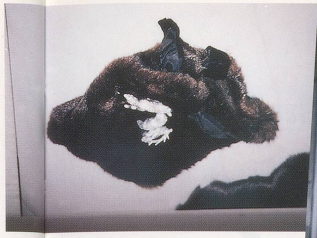
6) Man braucht sich bloss ihre blutverspritzten Installationen anzusehen, um zu erkennen, dass es in diesem Projekt nicht um harmlose Kinderspiele geht.

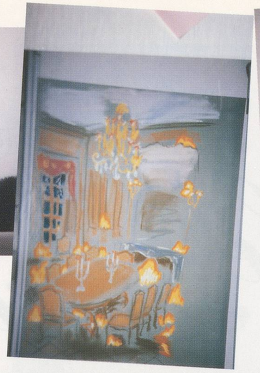
KAREN KILIMNIK, SYLPH, 1997, water-based oil on canvas, 18 x 14" / SYLPHIDE, Emulsion auf Leinwand, 45,7 x 35,6 cm.











KAREN KILIMNIK,
photographs by the artist /
Photographien der Künstlerin.