

Gespräch zwischen Sabrina Tarasoff
und Melanie Ohnemus

MO Wann immer Karen Kilimniks Name erwähnt oder die Präsentation eines ihrer Werke angekündigt wird, spürt man gleich ein wenig die Aura des Superstars. Das finde ich schon bemerkenswert. Vielleicht hat das vor allem damit zu tun, wie sie Celebrity Culture und Fankultur zusammenbringt und wie schnell sich die von ihr aufgegriffenen Medienpersönlichkeiten in unserem Vorstellungsvermögen vermischen. Ihre ganze Ästhetik besitzt eine gewisse Unmittelbarkeit, so als interagierte sie mit ihnen allen und hätte sie im wirklichen Leben kennengelernt, was aber trotzdem wie in einem Traum wirkt ...

- ST Der Eskapismus hat in der Öffentlichkeit ja keinen guten Ruf, aber naja ... beschäftigen wir uns trotzdem damit. Nach Keats & Co. besteht der romantische Konsens darauf, dass es nicht nur eitle Zeitvergeudung ist, die Fantasie walten zu lassen und sich mit Idealbildern und Hirngespinnsten zu befassen, vielmehr ist das absolut notwendig: ein Mittel um, wie ich das neulich mal gehört habe, «das träge Dahinfließen des Verstandes zu unterbrechen». Die Fantasie eint und ermöglicht ganz widerstrebige Verbindungen. Wenn man sich dem hingibt, ist das wie Ballett, wie die Oper schlechthin. Auch Bühnenszenierungen sind darauf angelegt, Dinge zusammenzuführen. Bühnenbilder sollen einbeziehen und stützen. Tagträume & Dahingleiten kommen dabei als psychische Impulsgeber ins Spiel – sie kommen bei der geistigen Aktivität der Konzeption einer Handlung, eines Drehbuchs, man könnte sogar sagen in der Winzigkeit eines einzelnen Schritts zum Vorschein. Wir sollen eine *Reise* antreten, durch all die Glissaden und Chassées, die wir auf der leergefegten Bühne der Ballerina zu sehen bekommen. Auf ganz ähnliche Weise wandert auch Kilimnik durch ihren vorgestellten Bildraum. Das funktioniert bei ihr wie bei einem Bühnenbild für so ein ... kontrolliertes (?) Dahintreiben – sie führt uns das Aufbrechen des Natürlichen wie einen Kunstgriff oder ähnliches vor. Das erscheint uns unwirklich. Kommt der Superstar-Vibe daher? Sollen wir da nur *folgen*, das Wirkliche einfach um der Spannung willen leugnen? Oder zugunsten einer Zurückhaltung all unserer Zweifel?
- MO Ein substantielles Grundwissen über den Status, den Grad der Inszenierung und die Einbindung in die Populärkultur scheint ja immer durch. Dazu kommt aber noch die Vielzahl ihrer Medien, die Art, wie sie die zusammenbringt ... in den 1990er Jahren hat sie eine ganz neue Art der Gestaltung des Ausstellungsraums, der Form selbst entwickelt.

Welche Aura besitzt Kilimniks Werk für dich – und weshalb hältst du ihre Vorgehensweise für so bedeutsam und attraktiv?

ST Zur Aura gehören die Stimmung, die Atmosphäre, der *Anblick* – gerade letzteres bestimmt die Eigenheiten des Auftretens. Ob man sagen kann, dass Kilimnik mit dem Wort «Aura» selbst von dem Wunsch, etwas darzustellen und/oder an einer gewissen Stimmung teilzuhaben, dazu übergeht, besagte Atmosphäre in Abhebung von populärer Kultur zu verfeinern? Mit dem Begehren nach Relevanz wagt man sich auf dünnes Eis, denn es gibt immer die Gefahr, stecken zu bleiben. Kilimnik meidet das Problem dank ihrer kunsthistorischen Gewandtheit. Ich denke, ihre historischen Kenntnisse und die Fähigkeit, die Bedingungen eines schon eingerichteten Narrativs innerhalb und entgegen seiner eigenen Zeitlichkeit immer wieder neu auszuhandeln – das ist hier das Entscheidende. Kelche eines göttlichen Trunks erheben sich zu gleissenden Quellwolken, Flüsse winden sich mit elfenhafter Grazie, Feen spenden Lebensimpulse, die sich wie Elektrizität ausbreiten – jedes Mal werden die Betrachter:innen dazu gedrängt, Verbindungen herzustellen – von der ovidischen Dichtung zu disneyhaftem Zierrat, von *Herr der Ringe* zum Reality TV, und all diese Bezugnahmen leitet sie durch strategische Filter, die sie dem Pittoresken, dem Palladianischen – dem «Realen» entlehnt. Der Raum, den sie uns eröffnet, fühlt sich vollkommen intuitiv an, doch eigentlich ist er auf einem schon bestehenden Kanon von Bezügen errichtet, der sich letztlich als sehr präzise – vielleicht sogar als vertraut? – erweist.

MO Unübersehbar gibt es in ihrem Werk eine Atmosphäre der Sehnsucht – man findet sie auf ihren Waldlichtungen, auf den leeren Bühnen, in den wohlbestellten Häusern oder in den Heldenerzählungen, die sie immer wieder aufsucht. Doch diese Erzählungen und Menschen tragen auch einen Hauch von Tragik in sich. Zu dieser düsteren Stimmung

kommt zugleich auch eine gewisse Verspieltheit, die sich in ihrem künstlerischen Stil durch bestimmte Gesten vermittelt. Die Bilder wirken unvollendet, man stösst auf eigenartige Proportionen, die Gesichter wirken seltsam und grimassenhaft. Man merkt deutlich, dass sich dahinter sicher Absicht verbirgt. Das Übermass an romantischer Sehnsucht steht bei ihr in Kontrast zum Ironischen.

ST Sie zieht aus Historienbildern, Reiseführern, Werbeanzeigen und Nachschlagewerken wirkungsmächtige Bilder, die sie mit einem projektiven Geltungsanspruch auflädt, etwa mit unmöglichen Sehnsuchtserfahrungen oder mit Begehren, wie du sagst, und die werden dann in den oft zum Scheitern verurteilten Abgleich zwischen mit kanonischen Ansprüchen überfrachteten Bezugnahmen und ihrer psychischen Neuerschaffung im Geist der Künstlerin verwickelt – und das, der «Geist», das «Imaginäre», scheint untrennbar mit dem Milieu des Ateliers und/oder der malerischen Oberfläche verknüpft. Keats schrieb einmal, er sei sich keiner Sache sicher ausser der «Wahrheit der Einbildungskraft». Versteht man Einbildung als die Herausbildung von Erfahrungen innerhalb des eigenen Geistes, dann umwirbt sie in ihrer Ausrichtung vielleicht das Düstere.

Aber ich wollte auch etwas über ihre Zielsetzungen sagen. Wie das Begehren uns bewegt, scheint sie als inneren Rhythmus genau zu kennen. Beim Ballett geht es bei den Bewegungsschritten immer darum, wie ein Fuss bei den Übergangssequenzen, die sinnbildlich verschiedene Arten von Bewegung hervorrufen, zum anderen «aufschliesst», wie er «gleitet» oder «schwebt». Mit Absicht, wie man sagt. Bei Kilimniks Bildern findet man etwas ganz Ähnliches, und zwar nicht nur auf einzelnen Bildern, sondern auch, wenn man sie miteinander kombiniert, und wenn sich zeigt, wie in der betreffenden Ausstellung bestimmte Illusionen von «Bewegung» eingesetzt (oder angedeutet) werden:

Wandern, Schlendern, Reisen, Betrachten, Fliehen. Fliehen setzt Begehren voraus, und ins Begehren mischt sich stets die Sehnsucht. Vielleicht ist die Ironie auch ein Abwehrmechanismus.

MO Aber bei ihr funktioniert die Ironie anders als sonst, da äussert sie sich nämlich oft mit Distanzierung und Herablassung. Solche Haltungen zeigen sich in Kilimniks Werk nirgends. Sie scheint Seinszustände wie die Romantik, Obsessionen, Fantum und das Leben in Einbildungsräumen (die für gewöhnlich als weibliche Seinszustände bezeichnet werden) so zusammen zu führen, dass sie einem wie machtvolle Eigenschaften erscheinen. Als arbeitete sie Schulter an Schulter mit Fantasie und Illusion, und als könnte sie die dennoch wieder zurücknehmen. Eine obsessive Inselbegabung. Kannst du uns verraten, wie aus deiner Sicht oder Bewertung in Karens Werk Romantik und Ironie zu echten Qualitäten werden? Vielleicht magst du da ein paar Werke nennen, die dir dazu einfallen?

ST Sie bringt uns dazu, in Resonanzräumen und mit Orten zu denken, die irgendwo zwischen dem «Realen» und seinen «Fiktionen» angesiedelt sind, also zwischen einer kunsthistorischen Genauigkeit oder «Strenge» – und der romantischen Lizenz, im schimmernden Möglichkeitsraum der Anspielungen dahinzutreiben. Anders gesagt, Kilimnik sieht davon ab, weiter sinnlos nach einer theoretisch anerkannten *raison d'être* zu fischen, stattdessen verkompliziert sie schelmisch das, was es bedeutet ein Kunstwerk zu «lesen» – durch welche Optik, in welchem Register, mit welcher Tiefgründigkeit, Geschichtslast oder Wissensschärfe – oder auch nicht. Auf welcher Ebene des Geniessens, der Lust – sogar oder vor allem deren schuldbeladenen Varianten? Besonders liebe ich etwa ihre blutrünstigeren Arbeiten: die Bilder zu den Manson-Morden oder ihre Zielscheiben.

Matthew Arnold hat einmal geschrieben, die Romantiker hätten nichts gewusst – und zwar absichtlich. Es geht dabei um den Vorgang, das Sicheinbilden, den Erwerb von «Wissen», das in diesem Fall zwischen Rokoko und Popmythos liegt. *Grisaille* und Glitzerkram. Höhepunkte romantischer Poesie werden als Schlüsselmomente in Filmszenen wiederentdeckt. Es geht also um das ganze romantische Abdriften, aber ich denke hier gerne auch an ihre *Taktlosigkeit*. Jenes leicht Unpraktische – das «Weibliche». Eine bestimmte Idealisierung voller teuflischem Entzücken will im Bösen etwas potenziell Verführerisches erkennen. Jenseits seiner Ausweitung der Bestimmung des Wunderbaren ist diese Idealisierung auch, was die sanfte Subversion – oder das Schlüpfrige? – ihrer Werke so ungeheuer verstärkt. Coleridge spricht in seinem Gedicht «Kublai Khan» von der «romantischen Kluft, die schräg abfiel». Vielleicht gibt es ein solches Abfallen auch bei Kilimnik – vielleicht über die leergefegte Bühne?

MO Ich muss gestehen, dass ich nicht so sehr auf die blutigen Sachen stehe, aber ich kann gut nachvollziehen, wie die Verschmelzung einer *Giselle*, die am Matterhorn im Schnee sitzt und den Blutspuren an der Wand funktioniert und die auratische Wirkung von Kilimniks Werk so einzigartig macht. Was die «schlimmen Dinge» betrifft, mag ich eher die Pillen- und Drogeninstallationen. Aber es geht natürlich auch nicht darum, was ich oder was jemand anderer mag. Eher hat es damit zu tun, dass diese Fragestellungen Teil des Betrachtungsvorgangs, des Verstehens der Werke sind. Sie sind direkt in ihnen enthalten. Diese Ansprache der Konsument:innen und ihrer Hirnzonen der Geschmacksverarbeitung ist ganz offensichtlich Teil von Karens künstlerischer Arbeit. Ich möchte noch mal auf die Waldlichtungen zurückkommen, wir zeigen ja zwei davon in der Ausstellung. Ich mag sie sehr. Sie haben oft so etwas Feenhaftes – und

manchmal auch die Aura einer Alptraumszenerie. Eine der Waldlichtungen in unserer Ausstellung ist neu: *the theatre forest or Mt. Olympus* (2022) die andere, *On the Way to Sleeping Beauty's Castle*, stammt aus dem Jahr 1999. Bei ersterem hängen (Bühnen-)Wolken über der Szenerie, und sie kommen anscheinend aus dem Nichts, baumeln einfach von einem goldenen Seil herab – die Lichtung beim letztgenannten Bild ist leer. Oft sehen wir in Kilimniks Werk etwas aufscheinen, das in einer anderen Arbeit verschwunden ist. Viele Bilder haben denselben Aufbau, die betreffende Szene wird in ihnen wiederholt, aber es wird auch etwas Unerwartetes hinzugefügt, eine Kutsche, ein Lagerfeuer oder ähnliches. Was denkst du über ihre Waldlichtungs-Bilder – und vielleicht auch zu den reinszenierten Ballettszenen und der Art, wie in ihnen Requisiten erscheinen? Interessant ist ja auch, welche Requisiten erhalten bleiben und welche weggenommen werden ...

ST Was die «schlimmen Dinge» angeht – manchmal stelle ich fest, dass ich mich mit Fragen des *Einflusses* auseinandersetze, also nach einem Leben *unter Einfluss*: natürlich auch von Drogen, von Pisco Sours etwa, aber auch nach einem Leben mit bestimmten *Einflüssen*, Referenzen, Vorbildern, Leitbildern und den Idealen und Ideen vergangener Generationen – wie bei einer *idée fixe*. Das kannst du gerne mit dem Begriff der Atmosphäre in Kilimniks Werk zusammenführen, wenn du willst: mit dem, was du «Aura» genannt hast. Wo sich Morde und Pillen und Ballettaufführungen, Requisiten, die wie aus dem Nichts auf der Bühne auftauchen, und traumgleiche Reiseansichten (ein Anderswo! als Kategorie der Einbildungskraft) ihrer Familienähnlichkeit bewusst werden, das ist genau die Stelle von etwas, das sich, wie ich glaube, auf die Entwicklung einer Vorstellung, einer Verhaltensweise, des Ausgangs einer Situation auswirkt. Das sind alles Bilder, die sich schon lange vor ihrem

Auftreten auf Kilimniks «Bühne» ihrer Einflussmacht auf ein Publikum sicher fühlen konnten – sei es durch barocke Spezialeffekte oder durch ein Medienflimmern der konspiratorischen Sorte. Der Chic ist hier ebenso angesagt wie das zukünftige Gelten hochglänzender Schlagzeilen. Morde, Pillen und Ballett (gemeinsam sind sie göttlich!) sollen den Schmerz unter glanzvollen Oberflächen verbergen, die uns Sterbliche dann in Spannung und Ehrerbietung halten sollen. Der Geist schätzt das Wandern durch die Deutungslücken unerreichbarer, undurchdringlicher Bilder/Ikonen. Der Olymp: das griechische Pantheon, das war die Ur-Seifenoper, deren Einfluss sich dann in den dionysischen Riten und in den Wolkenkuckucksheim-Dramen zeigen sollte. Aber springen wir doch lieber zu den Waldlichtungs-Bildern: die leere Lichtung als ein Bühnenbild voller glänzender Möglichkeiten dynamischer Bewegung oder Handlung, doch gefangen in einem Rauschzustand der Vorfreude. Denk hier an Claude Lorrain, den barocken Meister des Pittoresken, dessen Malerei sich einer ähnlichen Rahmung bediente: da standen sich Landschaft und Architektur einander gegenübergestellt und durch leere Zwischenräume in Balance gehalten. Seine Räume standen, um meine ausschweifende Argumentation abzuschliessen, *unter dem Einfluss* der Bühnenbildnerie – da war die Vorstellung: selbst wenn wie in Werken, bei denen die in die Architektur eingetauchten Subjekte miteinander im Krieg liegen, Gewalt im Mittelpunkt des Bilds steht, der Rahmen doch unerschüttert bleibt. Das heisst aber, sie würden im sicheren Bezugsrahmen des Fantastischen bleiben (hier sollte man ans Fernsehen, Filme, Hochglanzfotos oder Gemälde denken). Requisiten, Gegenstände, Bedrohungen können so in den offenen Blick treiben, wie Glinda das in ihrer Seifenblase tut, ohne sich dabei von der Gelassenheit der Vorstellungskraft loszulösen.

MO In dem Text, den du 2019 über Karen Kilimnik geschrieben hast,¹ kommst du an einem bestimmten Punkt zu dem Schluss, dass es einen Moment gebe, «in dem die Kunst an ihrem Höhepunkt ankommt» (zugegeben, ich reisse das hier etwas aus dem Kontext). Als eine bestimmte Vorstellung ernstgenommen, wirkt das wie eine Lossagung von der üblichen Zauderei, wenn im Kunstkontext irgendetwas als in seinem «Bestzustand» benannt werden soll. Hier steht es in Verbindung zu Kilimniks Fähigkeit, eine «zweiichtige Situation» zu erschaffen. In diesem Zwielight wird «[...] ein Raum von wechselhafter Mehrdeutigkeit [erhell]t, in dem Bedeutung eine Frage der Lichtbrechung an der Oberfläche ist; in seinem Dunstkreis zählt allein der Discokugel-Schein des Kunstwerks.»² Du gehst dann weiter auf die Bedeutung dieses «Scheins» ein – wie sich die Situation von der Mehrdeutigkeit als Faktum zu deren vollständiger Bejahung wandelt. Wenn ich versuche, zeitgenössische Kunst mit den Augen anderer Menschen zu sehen, denke ich oft darüber nach, wie sehr es eines Vorwissens oder zumindest eines wachen Bewusstseins bedarf, um «sich verlagernde Bedeutungen und Zustandsänderungen in der visuellen Kultur» zu bemerken.³ In wieweit glaubst du, ist es Karen Kilimnik möglich, diese «soziale Stimmung» – wie du das in deinem Text genannt hast – zu erfassen? Was denkst über die Frage, welcher Bestandteil etwas in der Kunst «genau richtig» macht und sie tiefgehend und unbeirrbar erfolgreich werden lässt?

ST Wenn ich daran zurückdenke, dann kommt mir das Stück wie die hässliche Stiefschwester vor, die ihre übergrossen Zehen in Aschenputtels Schuhe zwingen will: zu viele Gedanken, zu viele grosse Gedanken, eine Theorie des Schönen, die von der deutschen Romantik über Evelyn «Champagne» King, über Whit Stillmans «Last Days of Disco» und über die Gesamtheit der Rokoko-Bewegung (!)

aufgeschlüsselt wird. Das Spielen mit den Grössen von «Schein» und «Scham» war in gewisser Weise ein Versuch, in das schillernd Unsystematische im Innern von Kilimniks Werk hinein zu kommen – durch das Herbeichanneln eines MDMA-beeinflussten Disco-Dancefloors – da geht es nicht um Trauer, *sondern* ... vielleicht um Vergänglichkeit!? Um alles, was die Bühne von *l'heure bleue* / letztem Aufruf / Vorhangschluss kennzeichnet. Düfte, die sich in der Luft verflüchtigen. Drogen, die nachlassen. Einflüsse, die sich fast vollkommen in der Geschichte verlieren. Frühreife Kids, die vor ihrem Theater-Comeback als «Erwachsene» zu stark über die Romantik und das Knüpfen sozialer Kontakte auf der Tanzfläche nachdenken. Im Nachhinein könnte man die ganze «Last Days of Disco»-Sache vereinfachend als Versuch fassen, in Kilimniks Bewältigung des ikonografischen Liebesleids auf beschämende und erfolglose Art jenes Verlustgefühl zu artikulieren, das rätselhaft dann auftaucht, wenn man den «zutiefst und unerschütterlich Erfolgreichen» begegnet.

Um es ganz klar zu sagen: *Schein* ist ein dem Schönen nahestehender Begriff, der die Selbsttäuschung als Ausdruck unseres gefühlten Lebens pushen soll: Ähnlichkeiten, Verwandtschaftsverhältnisse, verschiedene Fassungen ein und derselben Sache – wie bei Kilimniks doppelter Lichtung. Romantikforscher:innen überlassen der Befreiung der Wahrnehmung aus dem Zweckgebundenen, dem Argumentativen, dem Zielorientierten grossen Raum, damit sie weiter im Zwielficht der Gefühle bleiben können. Doch das geheime Thema, das der ganzen Strahlkraft bei der Konzeption des romantischen Scheins zugrunde liegt, besteht für meine Begriffe in der implizierten Lebenskraft, im Vitalismus. Kilimnik spricht von Feen, die unverzichtbar bei der Entstehung elektrischer Energie sind. Ein kurzes Klatschen wäre angebracht, wenn du das auch glauben solltest. Also geht es

nicht um die Kunst, die ihren rechten Platz schon finden wird, sondern um eine Kunst, die Funken sprüht ... die verblüfft ... die einen Anteil des Widerständigen in sich trägt ... zersplittert ... das discobeleuchtete Erhabene anspricht ... Unmöglich, das kategorisch Unmögliche genauer zu bestimmen. Irgendwie steht all das in Bezug zu einem Schamgefühl: es ist, es wäre eine Befreiung.

1 Sabrina Tarasoff, «The Last Days of Rococo: Karen Kilimnik», *Mousse Magazine*, Online, 12. September, 2019.

2 Ebd.

3 Ebd.

008

ON THE OCCASION OF
KAREN KILIMNIK
SWAN LAKE
KUNSTHAUS GLARUS
FEBRUARY 26 – JUNE 25, 2023

Conversation between Sabrina Tarasoff
and Melanie Ohnemus

MO When Karen Kilimnik's name is mentioned or it's announced that her work is being shown, you immediately feel a bit of this superstar aura. This is quite remarkable. I think this has first and foremost to do with how she blends celebrity culture and fan culture and how these personas become intertwined with our imagination. There's a certain directness to her overall aesthetic, as if she interacted with and knew everyone in real life, but in a dream-like way?

ST Escapism gets a bad rep in the public, but *whatevs*: let's go there. Romantic consensus, per Keats & al., will insist that the imagination is not merely a luxuriant waste of time spent on ideal images and flights of fancy, but an absolute necessity: a means to, as I heard it put recently, "disturb the indolence of the mind." The imagination unifies and makes possible discrepant connections. To indulge, this is balletic, operatic, par excellence. Stages, too, are principled on unifying factors. Sets are designed to ensconce and carry. Daydreams & drift are cast into the mix for their psychic momentum—and brought to flourish in the mental action of constructing a narrative, a scenario, in the scant thing of, say, a step. We are made to travel, per all the glissades and chassées seen on the ballerina's raked stage. Kilimnik, similarly, traverses the mental space of the image. The direction is a stage set, intently, for this kind of... controlled (?) drift—cracking open nature as artifice, or something like that. It seems unreal. Is this where the superstar-vibe comes from? A desire to follow, to drop the real for the sake of suspense? That is, for the suspension of disbelief?

MO Some sort of substantial knowledge about status, staging, and a nexus of popular culture always shines through. Then there's the variety of media she works in and how she combines these... she created in the 1990s a whole new way of staging the exhibition space and form itself. What kind of aura does Kilimnik's oeuvre create for you and why do you think her approach is relevant and so appealing?

ST Aura encapsulates mood, ambience, *aspect*—the latter, in its own course, courting the particularities of deportment. Could one say that Kilimnik slips with the word "aura" itself from the desire to depict and/or partake in a certain mood, to then refining said atmosphere in parallax to popular culture? Being relevant is a slippery slope, since it risks stuck-ness; Kilimnik sidesteps this problem in her art historical agility.

I think this, and the ability to renegotiate the terms of an established narrative in and against its own time—that’s the *relevé*, here. Coupes of some divine beverage are uplifted into bright cumulus; rivers wind with elven grace; fairies spark vital life into being as electricity; in each instance pushing the viewer to make connections through all from Ovidian tales to Disney-esque décor; *Lord of the Rings* to Reality TV, and all these as filtered through strategies on loan from the picturesque, the Palladian—the “real.”

The space she opens for us feels totally intuitive, but in fact it is premised on an existing canon that’s ultimately very precise—familiar, even?

MO In her work, a certain atmosphere of longing (be it in the Clearing Paintings, empty stages, fancy houses, or the heroic narratives she repeatedly returns to) is obvious. But there’s also a touch of the tragic underlying these narratives and people. Combined with this darker mood at the same time is a certain playfulness in the way her artistic style conveys gestures. Paintings are unfinished, proportions are weird, and faces are odd and wry. And it certainly comes across as intentional. An overflow of romantic longing is contrasted with irony.

ST Resonant images collected from historical paintings, travel guides, ads, and reference books are charged with a projective valence, as per impossible experiences of longing, or desire, as you say, and are then enticed in the often-doomed negotiation between canonically exalted referents and their psychic reconstitution in the artist’s mind—and this, “mind,” the “imaginary,” arguably as inextricable from the studio environment and/or painterly surface? Keats once wrote about being certain of nothing, but “the truth of the imagination.” Insofar as the imagination can be characterized as the forming of experiences in one’s mind, perhaps it courts darkness in its own promise?

But I wanted to talk about her destinations, too. She seems so attuned to the internal rhythm of how desire makes us move. In ballet, travelling steps are about one foot “chasing” or “gliding,” or “sliding” after the other in transitional sequences that entice various types of motion in an emblematic way. Purposeful, as you say. Something similar in Kilimnik’s paintings, not only in respective images but their combinations, *and* how concepts, in respective exhibitions, employ (or evoke?) specific illusions of “motion”: peregrinating, ambling, touring, voyeuiring, taking flight. Taking flight implies desire, and desire’s always laced with longing. Perhaps irony is a defense mechanism.

MO But there’s a different quality to it than the way irony usually works, that is with detachment and superiority. This quality is nowhere evident in Kilimnik’s work. She seems to bring together states of being like romanticism, obsession, fandom, and imaginary spaces (commonly referred to as feminine states of being) in a way that makes them appear as powerful traits. It’s as if she works shoulder to shoulder with fantasy and illusion but then subtracts these at the same time. A passionate polymath. Would you like to share your ideas (or appreciation) of how romanticism and irony become sincere qualities in Karen’s work? Can you mention specific works that come to mind?

ST She pushes us to think into resonant spaces and places intercalated somewhere between the “real” and its “fictions,” i.e. between art historical acuity or rigidity, or whatever, and the Romantic license to drift in the shimmering possibility of allusion. In other words, Kilimnik abandons the unnecessary reaching for a theoretically valid *raison d’être* so as to impishly complicate what it means to “read” a work of art—through what lens or register, with how much depth, or history, or knowledge, or not, and to what level of enjoyment, or pleasure— even, or especially, guilty ones?

I love, for example, the bloodier works: the Manson murder stuff, the shooting targets.

Matthew Arnold once wrote that the Romantics, *intentionally*, knew nothing. At stake was the process, the imagining, the acquisition of “knowledge,” which in this case is betwixt Rococo and pop myth. *Grisaille* and glitter-glued stuff.

High peaks of Romantic poesy are revisited as key moments in movie scenes. So, there’s the whole thing of being romantically adrift, but also I like to think into her *maladroitness*.

The slight impracticality—the “feminine.” There’s an idealization that’s full of devilish delight, engaging the wicked as something potentially rosy. Beyond the mere fact of pushing the wondrous, this idealization is also what entices the works’ soft subversiveness—or, the slipperiness...? Coleridge talks about “the romantic chasm that slants.” Kilimnik, too, *slants*—per the raked stage?

MO I’m not so much into the bloody stuff I have to confess, but I can see how the amalgam of for example *Giselle* sitting in the snow on the Matterhorn and blood smears on the wall is in fact what makes the aura of Kilimnik’s work so unique. In terms of “bad things,” I’m more drawn toward the pill and drug installations. But what I like or what someone else tends to like is obviously not the point. It’s more about the fact that these questions are part of contemplating and trying to understand the works. It’s incorporated in them. This way of speaking to the consumer and taste areas of our brains is obviously part of Karen’s artwork. I want to return again to the Clearing Paintings, since we are also showing two of these in the exhibition. I really love them. They often have this fairylike quality—and at times the aura of a nightmare scene. One of the Clearing Painting’s we have in the show is new: *the theatre forest or Mt. Olympus* (2022) while the other is from 1999, *On the Way to Sleeping Beauty’s Castle*. In the former, (prop) clouds hang over the scenery, seemingly

out of nowhere, simply dangling from a draped golden rope—while the clearing in the latter is empty. We often see in Kilimnik’s work that something appears in one work but is absent in another. Or many paintings feature the same scenery, where the scene is repeated but with the unexpected addition of a carriage, or a fire... as examples. What are your thoughts about these Clearing Paintings—also perhaps in connection to the re-staged ballet scenes and how the props appear in them. There is also something interesting here about the choice of which props are left in and which are left out ...

ST “Bad things”: I often find myself concerned with issues of *influence*, that is, being *under the influence*: drugs, Pisco Sours, sure, but also *influences*, references, idols, role models, and previous generation ideals, ideas—as *idée fixe*. Relate this, if you wish, to the concept of atmosphere in Kilimnik’s work: what you called “aura.” Where murders and pills, ballets, props appearing on stage as if *ex nihilo*, and dreamy vistas of travel (elsewhere! as a category of the imagination) find family resemblance, I think, is precisely in this capacity of one thing to have an effect on the development of an idea, or behavior, or outcome of a situation. These are images that have, a priori to their appearance on Kilimnik’s “stage,” already been charged with the capacity to influence an audience—be it via Baroque special FX or media frenzies of the conspiratorial kind. Chicness relates, here, as does the projective valence of glossy headlines. Murders and pills and ballet (divine when combined) are all about caching pain in shiny exteriors, which then hold us mortals in suspense and awe. The mind loves to wander in the lacunae of the inaccessible, impenetrable image/icon. Mt. Olympus: the Greek pantheon was the original soap opera, with influence inscribed into their Dionysian rites and cloud-castle dramas.

So, skip and hop to the Clearing Paintings: the empty glade as a stage set with shimmering possibilities, of dynamic motion, or action, but suspended in a heady state of anticipation. A classic strategy. Think to Claude Lorraine, Baroque master of the picturesque, whose paintings employed similar framing: landscape was set against architecture, and balanced by empty space. His spaces were, to tie a nice bow on my rambling argument, *influenced* by stage design—with the idea being that even when violence centered the image, as in works where the subjects immersed into the architecture were in battle, the frame would remain calm. That is, they would remain in the safe frame of the fantastical.

(Think: TV, movies, glossies, paintings.) Props, items, threats can, like so, float into the open vista, like Glinda in her soap bubble, without severing the serenity of what's imagined.

MO In your 2019 text on Karen Kilimnik¹, you come to the conclusion at a certain point that there's a moment "where art is at its best" (I'm taking this a little bit out of context here). As a developed idea, it comes across like a liberation from the usual hesitancy to name something in the art context as being at its best; in this case it's connected to Kilimnik's ability to create a certain "twilight situation." In this twilight, "[...] a space of labile ambiguity [is illuminated] wherein meaning is a matter of surface refraction; in its haze nothing matters but the disco-ball *Schein* of the artwork."² You then elaborate further on the role of this *Schein* as a seeming shift from ambiguity to embracing this ambiguity fully. I often contemplate (when looking at contemporary art through the eyes of others) how much prior knowledge or at least awareness is needed to identify "shifting meanings and state changes of visual culture."³ To what extent do you think Karen Kilimnik is able to touch on this "social mood," as you put it in your text? What are your thoughts on what makes something in art sit just right and makes it profoundly and unshakably successful?

ST Reading back, that piece feels like an ugly stepsister trying to cram her big toes into Cinderella's shoes: too many ideas, too many *big* ideas, per theories of beauty culled from German Romanticism read via Evelyn "Champagne" King via Stilman's *Last Days of Disco* via the entirety of the Rococo movement (!) Playing with *Schein* vis-à-vis *Shame* was, in a sense, an attempt to slip into, and unlock, the shiny unsystematic within Kilimnik's work—by channeling some kind of MDMA-influenced disco-floor... not sadness, *but*... impermanence? Everything cast in the *l'heure bleue* last call/curtain fall stage. Perfumes dissipating into thin air. Drugs wearing off. Influences *almost* lost to history. Precocious kids overthinking romance and social outreach on the dance floor before their theatrical comeback as "adults." In retrospect, the whole *Last Days of Disco* thing could have been simplified as an attempt to articulate, shamefully, and unsuccessfully, in Kilimnik's mastery of the iconographically lovelorn, that sense of loss that mysteriously appears when encountering the "profoundly unshakably successful."

Schein, to be clear, is a beauty-adjacent concept that pushes the illusionary as a symbol of our *felt* life: semblances, proximities, versions—like Kilimnik's double clearing. Romantic scholars give a lot of air time to the liberation of perception from practicality, argument, purpose, in order to dwell in the twilight zone of emotion. But the secret subject underwriting the whole sparkly power of conception of Romantic *Schein*, I think, lies in the implied vitality/vitalism. Kilimnik speaks of fairies as vital to the emergence of electricity. Clap if you believe. Not art that sits right, then, but art that sparks... stupefies... provides an element of resistance... shatters... speaks to the disco-lit sublime... Impossible, the categorically *impossible* to precisely define. This relates, somehow, to a feeling of shame: a liberation.

- 1 Sabrina Tarasoff, “The Last Days of Roccoco: Karen Kilimnik,”
Mousse Magazine, online, September 12, 2019.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.

Sabrina Tarasoff ist eine finnische Autorin und Kritikerin, die in Paris lebt. Sie ist Mitherausgeberin von *Mousse* und schreibt regelmässig für *Artforum*, die *Los Angeles Review of Books* und für das *X-TRA Contemporary Art Quarterly*. Zurzeit schreibt sie an einer Aufsatzsammlung, «Fantasyworld», die sich mit den geheimnisvollen Austauschbewegungen zwischen Popkultur, Dichtung und zeitgenössischer Kunst befasst, mit besonderem Augenmerk auf die rätselhafte «Poetry Gang», die sich zwischen 1976 und 1986 im Umfeld der *Wednesday Night Poetry*-Veranstaltungsreihe am Beyond Baroque Literary Arts Center in Venice, Kalifornien herausbildete. Ausserdem ist Tarasoff Herausgeberin einer Anthologie aus den gesammelten Schriften von Bob Flanagan, die im Frühjahr 2023 veröffentlicht werden soll. / Sabrina Tarasoff is a Finnish writer and critic based in Paris. She is a contributing editor at *Mousse* and writes regularly for *Artforum*, the *Los Angeles Review of Books*, and *X-TRA Contemporary Art Quarterly*. She is currently working on a book of essays, “Fantasyworld”, that dwells on the mysterious movement between popular culture, poetry, and contemporary art, with a particularly keen eye on the nebulous “poet gang” that formed around the *Wednesday Night Poetry series* at Beyond Baroque Literary Arts Center in Venice, California, between 1976 and 1986. She is also editing an anthology of Bob Flanagan’s collected writings to be published in the spring of 2023.

IMPRESSUM / COLOPHON

ANLÄSSLICH VON / ON THE OCCASION OF
KAREN KILIMNIK
SWAN LAKE
26 . 2 . – 25 . 6 . 2023 / FEBRUARY 26—JUNE 25, 2023
KUNSTHAUS GLARUS

Das Gespräch zwischen Sabrina Tarasoff und Melanie Ohnemus fand im Zeitraum von Januar bis Februar 2023 via Google Docs in Englischer Sprache statt. / The conversation between Sabrina Tarasoff and Melanie Ohnemus was held in English via Google Docs in the period of January to February 2023.

HERAUSGEBER: KUNSTHAUS GLARUS

HERAUSGEBER / PUBLISHER: KUNSTHAUS GLARUS
EDITOR UND KONZEPT / EDITOR AND CONCEPT: MELANIE OHNEMUS
TEXT / TEXT: SABRINA TARASOFF, MELANIE OHNEMUS
GESTALTUNG / DESIGN: ANNA LENA VON HELLDORFF
ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: CLEMENS KRÜMMEL
KORREKTORAT / PROOFREADING: ERIK SMITH

TEAM / TEAM

DIREKTORIN / DIRECTOR: MELANIE OHNEMUS
KURATORISCHE ASSISTENZ: MATTEO KRAMER
ADMINISTRATION / ADMINISTRATION: FLORIAN HÜRLIMANN
TECHNIK / TECHNICIAN: STEFAN WAGNER
TECHNISCHE ASSISTENZ / TECHNICAL ASSISTANT: TOMAS BAUMGARTNER
KUNSTVERMITTLUNG / ART EDUCATION: ANNE GRUBER
BUCHHALTUNG / ACCOUNTANT: JOLANDA MENZI
EMPFANG / RECEPTION: ALEXA BENKERT, KASPAR FISCHLI, SIMONE MARTI,
ERIKA SIDLER, EMA STREIFF, KARIN STUCKI, MATEJ POLAK

VORSTAND / BOARD

KASPAR MARTI (PRÄSIDENT / PRESIDENT)
SUSANNE JENNY WIEDERKEHR (VIZEPRÄSIDENTIN / VICE PRESIDENT)
FRED JAUMANN
BERNARD LIECHTI
BERNADETTE MELI SBRIZ
NADINE SPIELMANN
KATIA WEIBEL

DANK AN / WE WOULD LIKE TO THANK:

Karen Kilimnik, Sammlung Ringier, Schweiz / Collection Ringier, Switzerland, Anja Trudel und / and Monika Simm (Sprüth Magers), Eva Presenhuber und / and Christian Schmidt (Galerie / Gallery Eva Presenhuber).

DIE AUSSTELLUNG UND DAS VERMITTLUNGSPROGRAMM WURDE GEFÖRDERT VON / THE EXHIBITION AND THE EDUCATIONAL PROGRAM IS KINDLY SUPPORTED BY:

Kanton Glarus SWISSLOS Kulturfonds, Stiftung für ein starkes Glarnerland, Glarner Kantonalbank, Gemeinde Glarus, Glarner Agenda, Stiftung Anne-Marie Schindler, Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung, Garbef Stiftung, Paul Schiller Stiftung, Kamm Bartel Stiftung, Glarner Gemeinnützige.

