

## PRESSETEXT

Karen Kilimnik

12. Juni – 24. Juli 2026

Vernissage und Kuratorenführung mit Dr. Raphael Gygax, Samstag, 13. Juni, 18 Uhr

Waldmannstrasse 6, Zürich

Öffnungszeiten am Zurich Art Weekend:

Freitag, 12. Juni, 11 – 21 Uhr; Samstag, 13. Juni, 11 – 20 Uhr; Sonntag, 14. Juni, 11 – 18 Uhr

Die Galerie Eva Presenhuber freut sich, ihre neunte Einzelausstellung der US-amerikanischen Künstlerin Karen Kilimnik zu präsentieren.

**Interieurs, Blumen und die Wiederkehr der Bilder**

**Über die Ausstellung von Karen Kilimnik in der Galerie Eva Presenhuber**

von Dr. Raphael Gygax

*«Das Nachleben der Bilder zeigt sich in ihrer Fähigkeit, in neuen Kontexten wieder aufzutauchen.»*

Aby Warburg

Seit den späten 1970er Jahren arbeitet Karen Kilimnik mit konsequenter Einbeziehung unterschiedlichster Medien – von Zeichnung und Malerei über Collage und Mise-en-scène-Skulptur bis hin zu Fotografie und Video. Trotz dieser medialen Offenheit folgt ihr Werk einer konzeptuellen Stringenz. Kilimnik operiert mit einem ikonografischen Archiv, das sich über mehrere Jahrhunderte spannt: von der höfischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts über romantische Landschaftsbilder und Historienmalerei bis hin zu Referenzen an populärer Kultur, Mode, Fernsehen und Film. Diese unterschiedlichen Bildquellen erscheinen jedoch nicht als lineare kunsthistorische Zitate. Vielmehr treten sie in Kilimniks Arbeiten als kulturelle Wiederkehrformen auf – als Bildformeln, die sich im Lauf der Geschichte sedimentiert haben und in der Gegenwart erneut sichtbar werden. Ihre Bilder wirken daher oft wie vielschichtige Bildräume: Schichten aus Kunstgeschichte, Dekor, populärer Kultur und Fantasie überlagern sich zu einer eigenartigen Bildwelt, die zugleich vertraut und irritierend erscheint.

Ein möglicher Zugang zu Karen Kilimniks Werk eröffnet sich über eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Glamours, der in der Rezeption ihrer Arbeiten immer wieder als beschreibende Kategorie herangezogen wird. Dabei erscheint Glamour in ihrem Werk nicht als blosser Glanz oder luxuriöse Oberfläche, sondern entfaltet seine Bedeutung in der Tiefe seiner etymologischen Herkunft. Das Wort «Glamour» geht auf das schottische *glamer* des frühen 18. Jahrhunderts zurück und bezeichnete ursprünglich einen Zauber, der den Blick täuscht und die Welt schöner erscheinen lässt, als sie ist. Diese Bedeutung wiederum leitet sich von «grammar» ab, einem Begriff, der im Mittelalter mit gelehrtem, mitunter okkultem Wissen assoziiert war. Glamour bezeichnet in diesem Sinn weniger Schönheit als vielmehr eine Form von Wissen und Macht über Erscheinung – eine künstlich erzeugte, blendende Sichtbarkeit.

*Das Bouquet: Blumen, Stillleben und Rauminszenierung*

Ein üppiges Bouquet aus Blumen in einer Glasvase auf einem ovalen Beistelltisch aus Satinholz mit Sheraton-Stil markiert den Beginn der Ausstellung. Die Mise-en-scène-Skulptur *flower Bouquet Mt Olympus* (2026) erinnert zugleich an die repräsentative Funktion von Blumenarrangements in öffentlichen Innenräumen wie an die lange Tradition des europäischen Blumenstilllebens – von den niederländischen Malern des 17. Jahrhunderts wie Rachel Ruysch (1664–1750) oder Jan Davidsz. de Heem (1606–1684) bis hin zu späteren Vertreter:innen des 18. und 19. Jahrhunderts.

In der Geschichte der Malerei war das Blumenstillleben stets von einer besonderen Ambivalenz geprägt. Einerseits fungierte es als Demonstration malerischer Virtuosität und dekorativer Schönheit; andererseits entwickelte es sich

# GALERIE EVA PRESENHUBER

zu einem klassischen Vanitas-Motiv, das auf die Vergänglichkeit allen Lebens verwies. Blumen erscheinen in diesen Bildern zugleich als Zeichen von Reichtum und kultivierter Naturbeherrschung wie auch als Symbole von Verfall und Zeitlichkeit. Kilimniks «Blumenstrauss» entzieht sich jedoch genau diesem Moment der Vergänglichkeit. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich das Bouquet als Arrangement aus Kunstblumen. Der scheinbar natürliche Überfluss wird damit als künstliche Konstruktion sichtbar. Schönheit erscheint nicht mehr als Ausdruck organischer Fülle, sondern als Inszenierung – als eine Form ästhetischer Camouflage, die den Blick täuscht.

Gerade dadurch rückt ein weiterer Aspekt floraler Arrangements in den Vordergrund: ihre repräsentative Funktion innerhalb von Räumen sozialer Begegnung. Blumensträuße erscheinen traditionell an Schwellenorten – in Eingangshallen, Salons oder Hotellobbys – und markieren dort den Moment der Begrüssung. Sie erzeugen eine Atmosphäre kultivierter Gastlichkeit und fungieren zugleich als Zeichen von Aufmerksamkeit, Wohlstand und ästhetischer Pflege. In der Architektur repräsentativer Innenräume übernehmen florale Arrangements somit eine wichtige Rolle innerhalb der räumlichen Inszenierung: Sie strukturieren Wahrnehmung, akzentuieren Übergänge und tragen zur symbolischen Aufladung des Raumes bei – und sie dienen der Distinktion, sie zeigen klar an, dass der Raum sich eine ständige Erneuerung leisten kann.

Dieser Diskurs wird in mehreren Gemälden im selben Raum fortgeführt. In *Hotel de Paris, the royal suite foyer – 1940's the Riviera or 1830's France* (2015), *world of perfection, the hotel de Paris, Monte Carlo* (2015) oder *The Egerton House hotel, London – tea time* (2007) erscheinen luxuriöse Interieurs, die an dekorative Innenräume des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erinnern und – wie bereits die Titel nahelegen – zugleich auf die spezifische Architektur von Hotelräumen verweisen. Blumenvase, Stuckatur und Louis XVI-Sessel formen hier eine Szene prachtvoller Repräsentation, in der florale Arrangements erneut eine zentrale Rolle innerhalb der Raumszenierung einnehmen. Die dargestellten Räume wirken dabei weniger wie konkrete Orte als vielmehr wie sorgfältig komponierte Bühnenbilder, in denen unterschiedliche historische Zeiten miteinander verschmelzen. Solche Interieurs verweisen kunsthistorisch auf die Tradition der Interieurmalerie, die seit dem 17. Jahrhundert besonders in den Niederlanden verbreitet war. Künstler wie Pieter de Hooch (1629–1684) oder Gerard ter Borch (1617–1681) entwickelten Bildräume, in denen bürgerliche Innenräume als Orte sozialer Ordnung und kultureller Disziplinierung inszeniert wurden. Kilimnik greift diese Tradition auf, verschiebt sie jedoch in eine hybride Gegenwart, in der höfische Ästhetik, Hotelarchitektur und touristische Fantasie ineinander übergehen.

Die Malerei *the mirror of the Indian Ocean* (2015) zeigt einen ornamental gerahmten Spiegel vor einem blauen Meereshintergrund. Der Spiegel fungiert hier als klassisches Symbol der Malerei selbst – als Metapher für Reflexion, Illusion und Projektion. Durch das verbindende Element des Meeres tritt dieses Bild zugleich in einen visuellen Dialog mit *island of the flower rulers* (2025), einer traumhaften Inseldarstellung. Aus der Perspektive eines Strandes fällt der Blick auf eine Insel in der Ferne; im Vordergrund wachsen Blumen, darunter eine Tulpe – ein bewusst unpassendes, nicht tropisches Motiv –, das die fantastische Qualität des Bildraums unterstreicht. Zugleich evoziert die Szene ein Motiv, das sich durch die Ausstellung zieht: die Vorstellung eines möglichen Rückzugsortes. Wie bereits die luxuriösen Hotelinterieurs verweisen auch diese Inselszenen auf kulturelle Fantasien von Reise, Distanz und Exotik – auf jene ästhetischen Versprechen von Verführung und Eskapismus, die seit dem 19. Jahrhundert eng mit touristischen Bildwelten verbunden sind.

## *Die Landschaft: Historienbild, Ornament und Märchen*

Im Hauptraum entfaltet sich der zentrale Werkkomplex der Ausstellung. Hier versammeln sich neue Leinwandarbeiten sowie gerahmte Collagen. Die Arbeiten auf Leinwand beruhen auf einem mehrstufigen Arbeitsprozess: Ein collagiertes Bild wird zunächst auf Leinwand übertragen und anschliessend malerisch retuschiert. Manche dieser Werke enthalten applizierte Kristalle oder Goldfarbe. Bereits in ihren frühen Arbeiten entwickelte sie Verfahren des Collagierens, in denen unterschiedliche Bildquellen miteinander verschränkt werden. Als Ausgangsmaterial dienen Kilimnik Abbildungen von Landschaftsdarstellungen, Historienbilder oder gelegentlich militärischen Schlachtszenen. Diese Motive erscheinen jedoch nicht als direkte Zitate, sondern werden transformiert, überlagert mit floralen und märchenhaften Ornamenten und in neue Bildzusammenhänge überführt.

# GALERIE EVA PRESENHUBER

In *fairy valley* (2026) erscheint eine dramatische Gebirgslandschaft, die an die Bildwelt romantischer Landschaftsmalerei erinnert. Die Komposition greift das Gemälde *Dovedale in Derbyshire* (1784) von Philip James de Loutherbourg (1740–1812) auf, einem Künstler, dessen Landschaftsdarstellungen häufig als Übergang zwischen klassischer Landschaftsmalerei und romantischer Naturauffassung gelesen werden. Zwar basieren seine Landschaften auf realen Orten, doch werden sie zugleich als atmosphärisch aufgeladene Bühnenräume inszeniert. Kilimnik kontrastiert ihren Stil, indem sie florale Formen im Vordergrund platziert. Ihre Farben und zweidimensionale Erscheinung stechen hervor und durchbrechen so die traditionelle Szenerie.

Noch deutlicher wird dies in *the procession, Flower rulers village, the city* (2026). Die Arbeit basiert auf dem historischen Gemälde *Der Einzug des Gesandten Adriaen Pauw in Münster* (1646) von Gerard ter Borch (1616–1681). Das Bild zeigt den niederländischen Diplomaten Adriaen Pauw auf dem Weg zu den Friedensverhandlungen in Münster, die 1648 im Westfälischen Frieden und damit im Ende des Dreissigjährigen Krieges mündeten. Als klassisches Historienbild visualisiert die Vorlage einen Moment politischer Stabilisierung. In Kilimniks Version wird diese Ordnung jedoch durch überdimensionierte Blumenformen und ornamental wirkende Vegetation ergänzt. Dadurch entsteht eine produktive Ambiguität: Sind diese floralen Figuren als utopische Vision von «Flower-Power» zu lesen?

In der Arbeit *the battle of Flower Lane* (2026) greift Kilimnik auf das Reiterporträt *William III at the Battle of the Boyne* (1690) von Jan Wyck (1652–1702) zurück – ein Motiv, das sie bereits in ihrer frühen, ikonischen Mise-en-scène-Skulptur *Battles or the Art of War* (1991) aufgegriffen hatte. In der aktuellen Arbeit wird diese heroische Bildtradition jedoch bewusst modifiziert: Das Sieger-Porträt des Monarchen wird von floralen Ornamenten durchzogen, die die Logik des historischen Bildes kontrastieren. Eine ähnliche Verschiebung prägt auch die Arbeit *The Field Marshall* (2026), die auf der Tapisserie *The March* (um 1718–24) aus dem Atelier von Judocus de Vos (1661–1734) und Philippe De Hondt (1683–1741) basiert. Die originale Tapisserie gehört zur Serie *The Art of War*, einem Zyklus militärischer Darstellungen des frühen 18. Jahrhunderts, der Szenen von Schlachten, militärischen Formationen und Truppenbewegungen inszeniert. Während die historische Vorlage militärische Ordnung und strategische Kontrolle visualisiert, verwandelt Kilimnik die Szene in eine ornamentale Komposition, in der die Reiter in ein Geflecht aus Blumen eingebettet sind. Die militärische Hierarchie erscheint hier als spielerische Collage von Bedeutungen, in der der Feldmarschall in einem Blumenfeld neu positioniert wird. Indem diese floralen Ornamente in die Komposition eingebunden sind, schafft Kilimnik eine dekorative Überlagerung, die den ursprünglichen Anspruch des Bildes auf Macht und Ernsthaftigkeit mildert.

Eine weitere Bedeutungsebene entsteht durch die Titel der Arbeiten. Titel wie *The Field Marshall* (2026) oder *advanced field camouflage* (2026) laden die scheinbar idyllischen Bildräume mit militärischen Bedeutungen auf. Tarnung erscheint hier nicht nur als militärische Technik, sondern auch als ästhetisches Prinzip: Schönheit fungiert als visuelle Camouflage, die Bedeutungen zugleich verbirgt und sichtbar macht.

## *Das Interieur: Architektur, Serialität und Inszenierung*

Im dritten und letzten Raum der Ausstellung verlagert sich der Blick vom Aussenraum der Landschafts- und Historienbilder in den Innenraum und schliesst damit dramaturgisch den Bogen zum Beginn der Ausstellung. Eine Auswahl von Malereien aus den späten 1990er Jahren bis in die späten 2010er Jahre rückt Interieurs und architektonische Räume in den Vordergrund, ein Thema, das Kilimniks Werk seit langem begleitet. Während zwei Jahren studierte Kilimnik Architektur, und ihr Werk zeigt bis heute ein ausgeprägtes Interesse an räumlichen Inszenierungen, historischen Architekturformen und der kulturellen Resonanz von Innenräumen. Arbeiten wie *the Swedish workroom* (2010) oder *the cozy living room, the Cotswolds* (2017) zeigen intime Salonräume mit Kamin, Möbeln und dekorativen Elementen. Solche Szenen erinnern an englische Interieurmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts sowie an Darstellungen vornehmer Wohnräume. Gleichzeitig wirken diese Räume wie sorgfältig inszenierte Bühnenbilder – Räume, in denen historische Atmosphäre und malerische Konstruktion untrennbar miteinander verschränkt sind.

# GALERIE EVA PRESENHUBER

Eine Werkgruppe aus dem Jahr 2002 ist auch paradigmatisch für diesen Ansatz, mit Titeln, wie *the Antichamber* (2002), *the reading room overlooking the park*, *December* (2002), *the reading room overlooking the park*, *the study* (2002) oder *my reading desk overlooking the park* (2002). Diese Arbeiten basieren auf demselben Motiv eines eleganten Innenraumes mit Blick in eine Parklandschaft. Sie unterscheiden sich jedoch in Farbigkeit, Grad der Ausarbeitung, Pinselduktus und Abstraktionsgrad. Diese Variationen verweisen auf eine Form von Serialität in Kilimniks Werk: Motive kehren wieder, verändern sich leicht und werden durch ihre jeweiligen Titel neu gerahmt. Wiederholung erscheint hier nicht als Reproduktion, sondern als fortlaufende Transformation – als eine weitere Form des Collagierens.

Eine zusätzliche Verschiebung erhält dieses Thema durch Werke wie *Elton John's London home* (2010) und *Elton John's London Living Room* (2010). Auch diese Gemälde zeigen Interieurs, die formal kaum von historischen Raumdarstellungen zu unterscheiden sind. Erst über die Titel wird eine Verbindung zur zeitgenössischen Kultur hergestellt. Die Räume erscheinen dadurch zugleich zeitlos und spezifisch verortet – als Bildräume, in denen dekorative Raumgestaltung, Celebrity-Kultur und kunsthistorische Referenzen miteinander verschmelzen. Die Interieurs erscheinen so als Bildräume, in denen sich historische Referenzen, Glamour und Fantasie zu einer vielschichtigen Inszenierung verbinden.

Auch mehr als vier Jahrzehnte nach Beginn ihres künstlerischen Schaffens bleiben Kilimniks Arbeiten eigentümlich widerständig gegenüber eindeutigen Lesarten. Diese Ambiguität wird durch die bewusste Zurückhaltung der Künstlerin zusätzlich verstärkt. Kilimnik äussert sich nur selten zu ihren Arbeiten – eine Offenheit, die kein Mangel an Intention ist, sondern Teil ihres künstlerischen Ansatzes. Ihre Arbeiten operieren weniger über Erklärung oder eindeutige Zuschreibung als über die Fantasie der Betrachtenden. Gerade diese Spannung verleiht ihrem Werk seine anhaltende Aktualität: Historische Motive erscheinen nicht als nostalgische Rückblicke, sondern als kulturelle Gespenster, die in der Gegenwart weiterwirken. In diesem Schwellenraum entfalten die Arbeiten ihre Wirksamkeit. So arbeitet Karen Kilimnik kontinuierlich an einem Oeuvre, das nicht beruhigt, sondern verunsichert; das nicht erklärt, sondern verführt – und eröffnet gerade dadurch eine Diskussion über die Mechanismen ikonischer Bildsprache.

*Dr. Rappael Gygax*

Karen Kilimnik ist eine US-amerikanische Künstlerin, die in den Medien Malerei, Zeichnung, Fotografie und Mise-en-scène-Skulptur arbeitet. Ihre Werke wurden in zahlreichen internationalen Ausstellungen gezeigt, darunter im NSU Art Museum, Fort Lauderdale (2023), im Museum of Contemporary Art, Denver (2013), im Museum of Contemporary Art, Chicago (2008), im Aspen Art Museum (2007), in der Serpentine Gallery, London (2007) sowie im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (2006). Arbeiten von Kilimnik befinden sich in bedeutenden öffentlichen Sammlungen wie dem Museum of Modern Art, New York; dem Metropolitan Museum of Art, New York; dem Whitney Museum of American Art, New York; sowie dem Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Im Herbst 2026 wird Karen Kilimnik Einzelausstellungen im Centro Pecci in Prato, Italien, und im Kunstverein Hamburg präsentieren.

Dr. Raphael Gygax ist ein Schweizer Kunsthistoriker, Kurator und Autor. Nach langjähriger Tätigkeit als Kurator und Leiter Publikationen am Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich (2003–2019) war er stellvertretender Direktor des Departements Fine Arts an der Zürcher Hochschule der Künste sowie Leiter des Bachelor-Studiengangs Fine Arts (2019–2023). Seit 2023 ist er international als unabhängiger Kurator tätig, mit Projekten in Chicago, Locarno, Berlin, Wien und Luxemburg. 2024 wurde er zum Curator-at-Large am Kunsthaus Zürich ernannt, 2026 zum Kurator für Sonderprojekte am Kunstmuseum Bern.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie bitte [onlinesales@presenhuber.com](mailto:onlinesales@presenhuber.com).

Für Pressebilder und Informationen kontaktieren Sie bitte [press@presenhuber.com](mailto:press@presenhuber.com).

WALDMANNSTRASSE  
WALDMANNSTR. 6, CH-8001 ZÜRICH  
TEL: +41 43 444 70 50  
WWW.PRESENHUBER.COM