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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 19: Collaboration Jeff Koons, Martin Kippenberger

Artikel: Jeff Koons : bad = "Bad*"

Autor: Kertess, Klaus / Kammenhuber, Anna

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679841

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: 11.07.2025

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

KLAUS KERTESS

BAD

For his new line of sculptures, Jeff Koons has ordered up an outrageously fragrant and flagrant bouquet of dazed and debased figures of speechlessness plucked from the aisles of a delirious, shopping mall arcadia. Sex and religion, the banal and the beatific, esthetics and morality, pre-industrial craft and post-industrial craftiness – all unite to soothe this culture's greed-and-guilt-ridden desire for instant gratification with the tonic innocence of pure tastelessness. Posies and poses of bad boy irreverence, art worldly irony, and populist sentimentality gleefully push slime into sublime.

Koons's three-city, three-gallery extravaganza was preceded and promoted by four full-page, art-magazine advertisements saturated with the high chroma, styled-to-death glamor and narrative disjunctiveness that Madison Avenue employs to surround certain products with an aureole of desire (as usefulness becomes ever more superfluous). With hysterical deadpan earnestness, these ads let us know that the product and its promotion are inextricably bound; but their tongue-in-cheek-hand-on-wallet glitz might as readily be selling breath freshener as an art balm. Where star athletes and anonymous models formerly figured in his appropriated posters and paintings of advertisements, Koons has now placed himself as prime protagonist – creating the liveliest contents seen (or read) in art magazines since Lynda Benglis greased her nude body and mounted a bucking dildo to penetrate the pages of Artforum (in 1974). Three of these

KLAUS KERTESS is currently working on a book on Brice Marden.

ads present the traditional role of the artist elevated to totem of power: 1) as retriever of paradise and giver and bearer of erotic power; 2) as saviour/regent of the physical world; 3) as enlightened teacher. But the signified is undermined by scrambling the attributes of the signifier. Adam Koons crotch is obliterated and replaced by the grossly pink, toothy cavern of the yawning snout and shaggy mane of the miniature pony in front of him. The bathrobed and barefooted King Koons is flanked not by noble feline lions but by frolicsome and phallic sea lions. The benignly beaming Professor Koons is not teaching the golden rule to his perfect ethnic mix of angelic students but rather his own gold-plated rules: "EXPLOIT THE MASSES," "BANALITY AS SAVIOUR," "SENTIMENTALITY."

The fourth advertisement is of the artist (self)-degraded. Koons is seen cheek by jowl with a rosy pig, just as the young boy and angels in his sculpture, USHERING IN BANALITY, are seen; and ushering in banality is what Koons has undertaken with perverse, hilarious, and occasionally ominous vengeance. He has engaged not in the dialogue between high and low that has previously preoccupied him and so many of his peers, but in an almost total surrender to the low (art and class). Or so it seems. He has chosen as subjects souvenir shop trash, squeamishly mawkish bibelots: cartoon characters, stuffed toys, rock-star publicity shots, Christmas creche angels and saints, and slippery, soft-core pornography. He has taken this polluted cultural fallout and made it even more toxic – and rare and precious. Employing the finest European craftsmen, whose predecessors served King and Church, he had his subjects inflated in size and referentiality, then frosted with high-calorie details, so that they became ecstatic hallucinations of themselves. Exploiting the masses here means exploiting the taste of the masses. First the artist and then the viewer are seen as both victim and victimizer of the overwhelming banality of our culture.

When Marcel Duchamp christened a urinal FOUNTAIN (1917) and then moved it into art's parlor, his intent was less to devalue art than to make more emphatic and final the devaluation of traditional craft and technique that had been well underway since the advent of Impressionism and the Industrial Revolution. "Process" not "technique" was the byword of modernism; henceforth the pleasures of the hand were either denied or else fraught with self-critical ambiguity. Andy Warhol (at least for many in the current generation), more than anyone else, demystified the high heroics and uniqueness of the individual artist's procedures by extending and blending his (or his assistant's) hand into mass media processes and productions (of animate and inanimate superstars). Koons was at the forefront of a later generation that reached back to Warhol as well as to the look of industrial standardization typifying works by such abstract artists of the '60s as Donald Judd and Dan Flavin. This new generation was weaned not on the distant glamor and contained Hollywood illusions that stirred Warhol, but on the scrambled and shifting mists of television's more democratic and mundane hyper-reality. Artists like Sherrie Levine and Ashley Bickerton began to devalue not only the hand but the very uniqueness of the art object and enterprise; the currency of culture and the currency of commerce were metaphorically traded on the same exchange. But, if art was being devalued, it was still being done from above. In the series titled THE NEW, Koons's obsessively packaged vacuum cleaners and rug shampooers, created in the early '80s, make obvious references to Duchamp's readymades and Flavin's iconic fluorescence, while they mock, freeze, enshrine, and equate art's obsession with newness and consumerism's obsession with newness. Until his 1987 New York exhibition, Koons was the undertaker of modernism/consumerism's most deluxe mortuary.

With his 1987 stainless steel casts of hopelessly degraded, appropriated kitsch, Koons cast his lot more emphatically with the masses. However, with the exception of the Brancusi-clone cast of the simplified forms of the inflated RABBIT, these pieces generally lack the animistic power and gestalt that infuses the best of the ear-

JEFF KOONS, BUSTER KEATON, 1988,

POLYCHROMED WOOD / GEFASSTES HOLZ, *ED. OF 3, 65¾ x 50 x 26½ "* / 167 x 127 x 67⅓ cm.

JEFF KOONS, NAKED / NACKT, 1988,
PORCELAIN / PORZELLAN, *ED. OF 3, 45½ x 27 x 27 "* / 115,6 x 68,6 x 68,6 cm.

lier works. They literally and figuratively reflect the codes of banality rather than distort them; high culture and low (class and trash) neutralize rather than galvanize each other. The most recent work retains the kitsch core but distorts and transports it into a paradisiacal swoon of ravished and ravishing vulgarity. At the same time, Duchamp is deflated and turned inside out.

The technique that Duchamp spurned and suppressed is here not only retrieved but celebrated. However, it is technique itself that is appropriated and treated like a readymade. Hired hands, steeped in the traditions of European craft (s)lavishly formed Koons's fetish-finish sculptures. The signature of the chief craftsman of each piece is visible on the sculpture's base; Koons's signature is out of sight, on the bottom of each piece – hands on, hands off; pre-industrial engagement, post-industrial estrangement. Duchamp's transformation of low into high has been reversed to turn high into low. Kitsch's cheap, machine-molded simulation of and desire for the handmade has now become an expensive handmade simulation of and desire for the tawdriness of the machine made. Unadulterated tastelessness is exonerated and liberated to revel in front of a gilded mirror of unadulterated tastelessness.

Warhol's and Richard Artschwager's handmade simulations of commercial products and processes bristle with a neutral, passive aggression. The same is largely true of Koons's appropriationist peers, although many, like Peter Halley, attempt to incorporate an implicit social program. Koons's twisting and twisted logic, however, retrieves not only craft but also the lapsed emotional content of art. His extravagant confections wallow in a sticky-fingered baseness and sentimentality endemic to disenfranchised craft and franchised pulp but seldom seen in high art since the Pre-Raphaelites and Bouguereau. Hearts and flowers, the emblems and stigmatae of erotic and religious sentimentality, emblazon most of the new sculptures. Male, female, and animal are abused (sometimes self-abused) and idealized into fetishistic cartoons of voyeurism.

Koons chose three modes of craft for his sculptures, each with a distinct set of references: woodcarving for its association with religious art; porcelain because of its once-royal luxuriousness and closeness to flesh (its poreless, glossy perfection so like the skin seen in fashion and soft-core pornography photography); and mirror-making for its obvious reflections of vanity. The wood and porcelain pieces were executed in Northern Italy, the mirrors in Munich. The mix of European (craftsmen) and American (artist) is extended to the popular and popularized subject matter: Odie (from the comic strip "Garfield") and Michael Jackson from America, a German Penthouse Magazine model and Bavarian teddy bears, a British policeman, Leonardo's St. John, et al. So, too, are sex and religion mixed (and mimed). Passion play has dual meaning here. Cuddly beasts bear the burdens of innocence, purity, and prurience – sometimes simultaneously. Phalluses and phallic symbols pop up everywhere. "Latent" is not a word in Koons's dictionary.

The earliest of the sculptures (SERPENTS, POPPLES, and AMORE) are virtual appropriations, similar to the preceding stainless steel works; but they are enlarged in size, translated into porcelain, and, in the case of POPPLES and AMORE, dollopped with a heaping portion of floral and florid adornment. More assertive and confounding are the succeeding sculptures that are based on often elaborate, mental collages of appropriated images retrieved from a safari through the jungles and deserts of postcards, photographs, mass media images, and film stills. These then became the two-dimensional models that formed the basis for the directions given to the craftsmen to create their three dimensional counterparts (the reverse process of mimetic painting's translation of three dimensions into two).

The hilarious abusiveness and sexual associativeness and explicitness resulting from the recombinations and alterations of the appropriated is reminiscent of the scatological, combinative play of childhood. The sculptures' outrageousness is compounded by their monumental

JEFF KOONS, BEAR AND POLICEMAN / BÄR UND POLIZIST, 1988, *POLYCHROMED WOOD* / GEFASSTES HOLZ, *ED. OF 3, 85 x 43 x 36"* / 216 x 109 x 91,4 cm.

size and scale, relative to their source images. Trinkets turned into statues and vice versa. A saint-like Buster Keaton (based on a movie still), his hand gripping the end loop of the reins on the burro he straddles, configures an image of masturbation. In NAKED, the cloying, Garden of Eden, pre-pubescent innocence is jarred by the little girl's curious gaze gliding past the erect, yellow stamen of the lurid antherium held by her boy partner, to the mute stamen between his legs. The Pink Panther is pressed into service as an antiseptically lascivious Leda's downscale swan – an amalgam of two photographs, one from Penthouse and one of a man carrying the PINK PANTHER. Here is a technically flawless translation of a montage of photography and animation similar to that seen recently in the movie, Who Framed Roger Rabbit. Another turn of kitsch's kaleidoscope brings Michael Jackson into focus as the White Boy Messiah that Jackson's own self-collage (with his nose job and Diana Ross-Fred Astaire androgynous perfection) aspires to.

From the Mafia rococo of the mirrors to the cuckoo-clock bucolic of the woodcarvings to the seamy and seamless pyrotechnics of the porcelains, Koons has created an animated cartoon of our culture drawn from the only myths and heroes we seem to have in common – and common they are. Like the best performers and directors, he has a consumate sense of pose and gesture. He knows where and when narrative is best supported by an excess of detail or by the cropping of prominent features from the frame. Like the creators of American cartoons and slapstick, he empathizes with the underdog and often makes a hero(ine) of the victim.

Koons has bathed his cinematically composed (directed) characters in the light of an unctious, pastel pallette that heightens their cartoon irreality as well as their ability to be at once compellent and repellent to the viewer. He has driven art's ambiguous reciprocity between the viewer and the viewed daringly close to the ambiguous reciprocity between the viewer and the viewed of the voyeurism that is the prime prop of our culture. Whether these figures are to be the damned or the saved of that culture remains moot. What is certain is that limbo was never this much fun before.

KLAUS KERTESS

«BAD*»

JEFF KOONS, MICHAEL JACKSON AND BUBBLES, 1988
PORCELAIN / PORZELLAN, *ED. OF 3, 42 x 70½ x 32½ "* / 106,7 x 179 x 82,5 cm.

* *Wie Michael Jacksons*

Jeff Koons' neue Skulpturen sind wie ein aufdringlich duftendes, schamloses Bouquet benommener, heruntergekommener Gestalten der Sprachlosigkeit, herausgepflückt aus den Seitengängen einer deliriösen Shopping-Mall-Arkade. Sexualität und Religion, Banales und Seligmachendes, Ästhetik und Moral, präindustrielles Kunsthandwerk und postindustrielle Schlauheit vereinigen sich, um die von Gier und Schuld geprägten Wünsche nach Sofort-Befriedigung, die unsere Kultur auszeichnen, durch die entwaffnende Unschuld purer Geschmacklosigkeit zu besänftigen. Sprüche und Posen spitzbübischer Geringschätzigkeit, kunstweltliche Ironie und volksnahe Sentimentalität machen ungehemmt aus Schund Erhabenes.

Der Drei-Städte-drei-Galerien-Extravaganz[2] Jeff Koons' gingen vier ganzseitige Inserate in Kunstzeitschriften voraus – in satter Farbenpracht, zu Tode gestylter Aufmachung und narrativer Ausschliesslichkeit, wie sie Madison Avenue jeweils einsetzt, um bestimmten Produkten eine Aura des Begehrtwerdens zu verleihen (während die Nützlichkeit als überflüssig in den Hintergrund rückt). Mit hysterischem, undurchdringlichem Ernst vermitteln uns diese Inserate, dass das Produkt und seine Werbung ein und dasselbe sind. Mit ihrer schadenfreudigen «Hand auf der Brieftasche»-Geste könnten sie aber ebensogut auf den Verkauf von Atemsprays wie von Kunstbalsam abzielen. So wie auf seinen appropriierten Postern und Inseratbildern bis anhin Starathleten und anonyme Fotomodelle zu sehen waren, setzt sich Koons nun selbst als Protagonisten in Szene. Auf diese Weise gelingt ihm die Erzeugung der lebhaftesten, je in Kunstzeitschriften gesehenen (oder gelesenen) Inhalte – jedenfalls seit Lynda Benglis ihren nackten Körper einschmierte und sich einen Dildo montierte, um die Seiten von Artforum zu durchdringen (1974). Drei der genannten Inserate handeln von der traditionellen Rolle des zum Totem der Kraft erhobenen Künstlers: 1. als Wiederbeschaffer des Paradieses sowie Träger und Spender erotischer Kraft; 2. als Erlöser und Herrscher der physischen Welt; 3. als erleuchteter Lehrer. Allerdings wird das Dargestellte durch die durcheinandergewürfelten Attribute des Darstellenden unterminiert. Die Intimzone des Adam Koons wird weggelassen und durch den ungeheuerlich rosaroten, gähnenden Rachen und die struppige Mähne des Miniaturponys vor ihm ersetzt. Der barfüssige, in einen Bademantel gehüllte King Koons wird nicht etwa von noblen, katzenartigen Löwen flankiert, sondern von ausgelassenen, phallischen Seelöwen. Der gütig strahlende Professor Koons bringt seiner perfekten ethnischen Mischung von Engelsstudenten nicht den Goldenen Schnitt bei, sondern vielmehr seine eigenen, vergoldeten Regeln: EXPLOIT THE MASSES, BANALITY AS SAVIOUR, SENTIMENTALITY (Beutet die Massen aus, Banalität als Erretterin, Sentimentalität).

Das vierte Inserat zeigt den (selbst-)erniedrigten Künstler. Dabei ist Koons Kopf an Kopf zusammen mit einem rosaroten Schwein zu sehen, ähnlich dem kleinen Knaben mit den Engeln in seiner Skulptur USHERING IN BANALITY (Auftritt in Banalität). Und die Ankündigung der Banalität ist genau, was Koons in Form perverser, vergnügter und zuweilen auch ominöser Vergeltung vorhat. Er befasst sich nicht mit dem Dialog zwischen Hohem und Niedrigem, welcher ihn und viele andere bis anhin stark beschäftigte, sondern mit einer praktisch gänzlichen Hingabe an das Niedrige (in Sachen Kunst wie Klasse). So scheint es jedenfalls. Dazu verwendet er Souvenirgegenstände, verkitschte Nippsachen, Cartoon-Gestalten, Plüschtiere, Rockstaraufnahmen, Weihnachtskrippenengel und -heilige sowie schlüpfrige Softpornographie. Er greift den verseuchten Kultur-Fallout auf und macht ihn noch toxischer sowie zugleich rar und wertvoll. Indem er die geschicktesten europäischen Handwerker einsetzt, deren Vorfahren König und Kirche dienten, bläht er seine Objekte in ihrer Grösse und Bezughaftigkeit auf, überzieht sie mit kalorienreichen Verzierungen und macht sie zu ekstatischen Halluzinationen ihrer selbst. Unter der Ausbeutung der Masse ist hier die Ausbeutung des Geschmacks der Masse zu verstehen. Dabei sind vorerst der Künstler, dann auch der Betrachter sowohl Opfer als auch Quäler der überwältigenden Banalität unserer Kultur.

Als Marcel Duchamp ein Pissoir «Fountain» taufte (Springbrunnen, 1917) und es aufs Parkett der

---

KLAUS KERTESS arbeitet zurzeit an einem Buch über Brice Marden.

Kunst führte, tat er dies nicht, um die Kunst abzuwerten, sondern vielmehr, um die Abwertung des traditionellen Kunsthandwerks und der traditionellen Techniken zu thematisieren, eine Entwicklung, die seit dem Impressionismus und der industriellen Revolution in Gang war. Nicht «Technik», sondern «Prozess» war der Inbegriff der Moderne. Seither sind die Freuden der Hand vielfach entweder geleugnet oder mit selbstkritischer Ambiguität beladen worden. Andy Warhol sorgte (jedenfalls für viele der heutigen Generation) mehr als sonst jemand für eine Demystifizierung des hohen Pathos und der Einmaligkeit der Prozesse, die sich im einzelnen Künstler abspielen. Er streckte seine (bzw. seines Assistenten) Hand aus und liess sie mit den Prozessen und der Produktion der Massenmedien (beseelter wie unbeseelter Superstars) verschmelzen. Jeff Koons befand sich im vordersten Rang einer späteren Generation, die auf Warhol sowie auf industrielle Standardisierung und Typisierung so abstrakter Künstler der 60er Jahre wie Donald Judd und Dan Flavin gründete. Diese neue Generation wurde nicht mit dem fernen Glanz und den Hollywood-Illusionen grossgezogen, die Warhol bewegten, sondern mit den chaotischen, wechselhaften Schleiern der demokratischeren und mundaneren Hyperrealität des Fernsehens. So begannen Künstler wie Sherrie Levine und Ashley Bickerton, nicht nur die Hand, sondern auch die Einmaligkeit des Kunstobjektes und -betriebs an und für sich abzuwerten. Die Währung der Kultur und die Währung des Geschäfts wurden metaphorisch betrachtet auf derselben Börse gehandelt. Die Abwertung der Kunst erfolgte allerdings noch immer von oben. Koons' obsessiv verpackte Staubsauger und Teppichschamponiergeräte der frühen 80er Jahre schaffen einen direkten Bezug zu Duchamps Ready mades und Flavins ikonischer Fluoreszenz. Gleichzeitig mockieren sie sich über die Obsession der Kunst nach Neuheit, frieren diese ein, verwahren sie und setzen sie mit der Neuheitsobsession des Konsumismus gleich. Bis hin zu seiner Ausstellung 1987 in New York war Koons sozusagen der Leichenbestatter der luxuriösesten Leichenhalle des Modernismus und Konsumismus.

Seine 1987 aus rostfreiem Stahl gefertigten Abgüsse hoffnungslos entarteten, appropriierten Kitsches untermauerten Koons' Beschluss, sich vermehrt der Kunst für die Masse zuzuwenden. Mit Ausnahme des Brancusi-Abbildes des aufgeblähten RABBIT *(Häschen) fehlt es diesen Werken im allgemeinen jedoch an der animistischen Kraft und Gestalthaftigkeit, die den besten seiner früheren Werke innewohnen. Verbal und figurativ spiegeln sie den Kodex des Banalen, statt ihn zu verzerren. Hohe und niedere Kultur (Klasse und Ramsch) erzeugen keine Galvanisierung, sondern eine gegenseitige Neutralisierung. Die neuesten Werke haben ihren kitschigen Kern beibehalten, verzerren und transportieren ihn aber hinein in eine paradiesische Ohnmacht hingerissener und hinreissender Vulgarität. Gleichzeitig wird Duchamp die Luft abgelassen und sein Inneres nach aussen gekehrt.*

Die von Duchamp verschmähte und verdrängte Technik wird nicht nur neu aufgegriffen, sondern geradezu gefeiert. Allerdings ist es nun die Technik selbst, die appropriiert und als Ready made behandelt wird. Es sind geliehene Hände, eingetaucht in die Traditionen europäischen Kunsthandwerks, die die fetischhaften Skulpturen unterwürfig und zugleich freigiebig formen. Der Sockel jeder Skulptur trägt die Unterschrift ihres Meisters. Koons' eigene Unterschrift befindet sich ausserhalb des Blickfelds, auf der Unterseite jedes Stücks. Antastung des Unantastbaren, präindustrielles Engagement und postindustrielle Entfremdung, Duchamps Transformation des Niederen zum Hohen wird umgekehrt, das Hohe zum Niederen gemacht. Die dem Kitsch innewohnende, billige, maschinengeformte Simulation und die Sehnsucht nach dem Handgemachten werden zu einer teuren, handgemachten Simulation und einer Sehnsucht nach der Wertlosigkeit des Maschinengeformten. Die unverfälschte Geschmacklosigkeit wird befreit und entlastet und feiert sich vor dem vergoldeten Spiegel der unverfälschten Geschmacklosigkeit.

Andy Warhols und Richard Artschwagers handgemachte Simulationen kommerzieller Produkte und Verfahren strotzen nur so vor neutraler, passiver Aggression. Dasselbe gilt weitgehend auch für die appropriationistischen Gleichgesinnten Jeff Koons', obschon viele, wie beispielsweise Peter Halley, ein implizites, soziales Programm einzuflechten suchen.

JEFF KOONS, SAINT JOHN THE BAPTIST / HEILIGER JOHANNES DER TÄUFER, 1988, *PORCELAIN /* PORZELLAN, *ED. OF 3, 56½ x 30 x 24½ "* / 143,5 x 76,2 x 62,2 cm.

Die verdrehende und verdrehte Logik Jeff Koons' greift allerdings nicht allein das Kunsthandwerk auf, sondern auch den abhanden gekommenen, emotionalen Inhalt der Kunst. Seine extravaganten Kreationen suhlen sich in einer klebrigfingrigen Heruntergekommenheit und Sentimentalität, die für das «desetablierte» Kunsthandwerk ebenso typisch sind wie für den etablierten Brei, jedoch seit den Präraffaeliten und Bouguereau in der hohen Kunst selten mehr zu sehen waren. Herzen und Blumen, die Embleme und Stigmata erotischer wie religiöser Sentimentalität, schmücken die meisten der neuen Skulpturen. Das Männliche, Weibliche und Tierische werden missbraucht (zuweilen auch von sich selbst) und als fetischistische Cartoons des Voyeurismus idealisiert.

Drei verschiedene Handwerkstechniken setzt Jeff Koons für diese neuen Skulpturen ein, jede von ihnen mit anderen Implikationen behaftet: die Holzschnitzerei mit ihrer Verknüpfung zur religiösen Kunst, das Porzellan mit seiner einst königlichen Luxuriösität und Ähnlichkeit mit der Haut (porenfreie, glänzende Perfektion wie bei Modefotos und Softpornos), die Spiegel-Herstellung mit ihrer naheliegenden Assoziation der Eitelkeit. Die Holz- und Porzellanwerke entstehen in Norditalien, die Spiegel in München. Die Mischung von Europäischem (Kunsthandwerk) und Amerikanischem (Künstler) setzt sich fort im Thema des Populären und Popularisierten: Odie (aus dem Comic strip «Garfield»), Michael Jackson, Penthouse-Fotomodelle aus Amerika, ein britischer Bobby, deutsche Teddybären, Leonardo da Vincis «Täufer Johannes» und anderes. Auch hier werden Sexualität und Religion vermischt (und nachgebildet): ein Passionsspiel in doppeltem Sinne also. Kuscheltiere tragen die Bürde der Unschuld, Reinheit oder Lust in sich – manchmal alles gleichzeitig. Überall tauchen Phalli und phallische Symbole auf. Das Wort «latent» scheint in Koons' Wortschatz nicht enthalten zu sein.

Die frühesten Skulpturen (SERPENTS, POPPLES[3]) und AMORE, [Schlangen, Kräuselungen und Liebe]) sind im Grunde genommen Aneignungen, ähnlich der

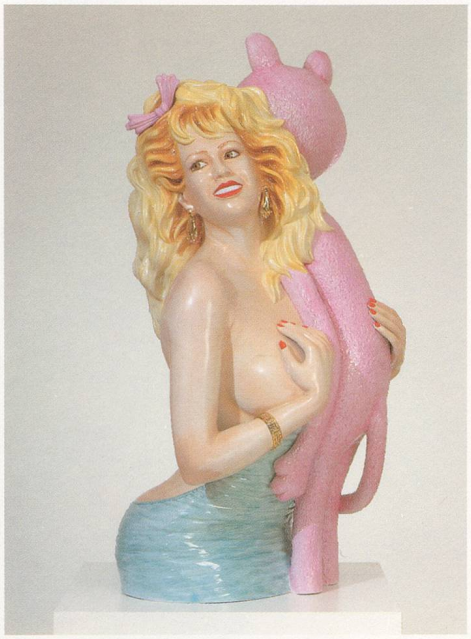
JEFF KOONS, FAIT D'HIVER, 1988,
PORCELAIN/ PORZELLAN,
ED. OF 3, 19½ x 63 x 31½ "/ 50 x 160 x 80 cm.

genannten Werke aus rostfreiem Stahl. Sie wurden vergrössert, in die Sprache des Porzellans umgesetzt und im Falle von POPPLES *und* AMORE *mit einer Menge üppiger, blumiger Verzierungen überhäuft. Aussagekräftiger und verblüffender sind allerdings die darauf folgenden Skulpturen, die auf oft elaborierten, mentalen Collagen appropriierter Bilder basieren, welche von einer Safari durch die Dschungel und Wüsten von Postkarten, Fotos, Medienbildern und Filmaufnahmen stammen. Diese wurden den Handwerkern als zweidimensionale Vorlagen gegeben, um dreidimensionale Entsprechungen zu kreieren (umgekehrt zur Transformation des Dreidimensionalen in Zweidimensionales bei der mimetischen Malerei).*

Der schamlose Missbrauch, die sexuelle Anspielung und Explizität als Ergebnis einer Rekombination und Modifikation des Angeeigneten erinnern an skatologische Kombinationsspiele aus der Kindheit. Die Schamlosigkeit der Skulpturen basiert auf ihrer monumentalen Grösse im Verhältnis zu ihrem Ursprung. Nippsachen werden zu Statuen und umgekehrt. Buster Keaton (ursprünglich eine Filmaufnahme) sieht einem Heiligen ähnlich. Dabei wurde seine Haltung so modifiziert, dass seine Hand, die die Zügel des Esels hält, auf dem er sitzt, ein Bild der Masturbation ergibt. In NAKED *(Nackt) wird die übersüsse, an den Garten Eden erinnernde, vorpubertäre Unschuld dadurch erschüttert, dass der neugierige Blick des kleinen Mädchens an dem aufgerichteten, gelben Faden des grellen Staubbeutels in der Hand des Jungen vorbei zum stummen «Staubfaden» zwischen dessen Beinen gleitet. Der Rosarote Panther wird gezwungen, die Rolle eines antiseptisch lasziven und degradierten Schwans (Leda) zu übernehmen – ein Amalgam aus zwei Fotos, eine aus* Penthouse, *und eine von einem Mann, der den «*PINK PANTHER*» trägt. Hier handelt es sich um eine technisch perfekte Montage von Fotografie und Animation, ähnlich wie beim Film «Who Framed Roger Rabbit» (Falsches Spiel mit Roger Rabbit). Eine andere Wendung des Kitsch-Kaleidoskops stellt «Michael Jackson» als*

JEFF KOONS, POPPLES, 1988,
PORCELAIN/ PORZELLAN,
ED. OF 3, 29¼ x 23 x 12 "/ 74,3 x 58,4 x 30,5 cm.

JEFF KOONS, PINK PANTHER, 1988,
PORCELAIN/ PORZELLAN,
ED. OF 3, 41 x 20½ x 19 "/ 104 x 52 x 48,3 cm.



weissen Messias in den Mittelpunkt, eine Idee, die Jacksons eigene Collage (mit seiner Nasenoperation und androgynen Diana-Ross-Fred-Astaire-Perfektion) geradezu verlangt.

Vom Mafia-Rokoko der Spiegel über die Kuckucksuhr-Bukolik der Holzschnitzereien und hin zur befremdlichen, nahtlosen Pyrotechnik des Porzellans schafft Koons einen animierten Cartoon unserer Kultur – mit den einzigen Mythen und Helden, die uns gemein, aber nicht gerade allzu hochstehend sind. Ebenso wie erstklassige Schauspieler und Regisseure verfügt auch Koons über ein perfektes Gefühl für Pose und Geste. Er weiss, wann das Narrative am besten durch eine Menge von Details untermauert wird und wann durch ein Minimum an Einzelheiten. Wie die Erfinder der amerikanischen Cartoons und Slapsticks sympathisiert auch er mit den zu kurz Gekommenen, macht oft sein Opfer zum Held oder zur Heldin.

Jeff Koons hat seine filmisch komponierten (und regiemässig geführten) Gestalten in eine salbungsvolle Pastellpalette getaucht, die deren Cartoon-Irrealität ebenso wie deren Fähigkeit, für den Betrachter gleichzeitig verlockend und abstossend zu sein, erst recht hervorhebt. Er führt die ambivalente Reziprozität zwischen Betrachter und Betrachtetem in der Kunst in gewagte Nähe der vergleichbaren, ambivalenten Reziprozität im Voyeurismus, der wichtigsten Stütze unserer Kultur. Ob die Gestalten dabei die Verdammten oder Erlösten der Kultur sein werden, bleibt strittig. Sicher ist nur, dass die Vorhölle nie zuvor so viel Spass gemacht hat!

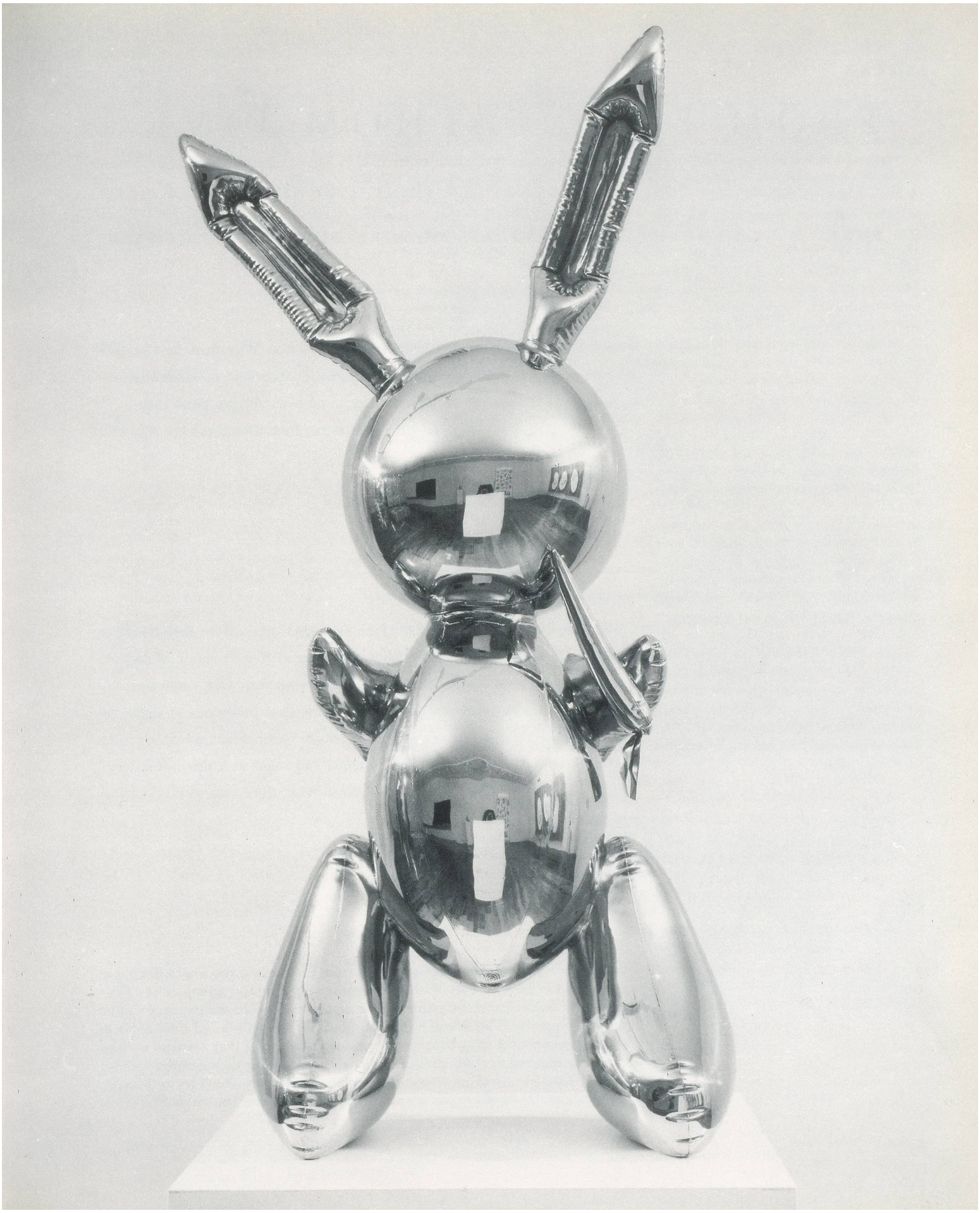
(Übersetzung Anna Kammenhuber)

ANMERKUNGEN

1) Bad, was eigentlich schlimm, böse und schlecht heisst, wird in Jacksons Song in Anlehnung an den Slang der jungen Schwarzen in New York positiv verwendet, etwa im Sinne von «so schlecht, dass es schon wieder gut ist».

2) Vergangenen Herbst fanden gleichzeitig drei Galerie-Ausstellungen mit neuen Werken von Jeff Koons statt, zwei in Nordamerika (New York und Chicago) und eine in Europa (Köln).

3) «Popples»: kleine Wellen, Kräuselungen (z.B. Ringe, wenn ein Stein ins Wasser fällt).

JEFF KOONS, FRENCH COACH COUPLE /
FRANZÖSISCHES SÄNFTE-PAAR, 1986,
STAINLESS STEEL / STAHL,
17 x 15½ x 11¾ " / 43,2 x 39,4 x 30 cm.

JEFF KOONS, RABBIT / HÄSCHEN, 1986,
STAINLESS STEEL / STAHL,
41 x 19 x 12 " / 104,1 x 48,3 x 30,5 cm.