

Jeff Koons : der Fall Jeff Koons = Jeff Koons : a case study

Autor(en): **Ammann, Jean-Christophe / Scherlbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1989)**

Heft 19: **Collaboration Jeff Koons, Martin Kippenberger**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679843>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Der Fall Jeff Koons



Dass den Werken von Jeff Koons eine Strategie zugrunde liegt, steht ausser Zweifel; eine Strategie, die vom theoretischen Ansatz und ihren Möglichkeiten her im jetzigen Zeitpunkt vielleicht interessanter ist als die Werke, die sie gebiert.

Als mir gegenüber kürzlich jemand in Anbetracht der neuen Arbeiten von Koons seine Enttäuschung äusserte, die er im Vergleich zu den früheren als geradezu unerträglich bezeichnete, wurde mir klar, wie sehr die Beurteilung des Einzelgegenstandes, auch als explizit ausgewiesenes Surrogat, der ästhetischen Tradition verhaftet ist.

Jeff Koons' Skulpturen sind eindeutig konzeptueller Natur. Er argumentiert nicht über das Künstliche, er geht vom Künstlichen aus. Der Unterschied ist beträchtlich, etwa so, wie jemand, der nicht mehr nach Beweisen für UFOs und extraterrestrische Wesen sucht, sondern davon ausgeht, dass diese existieren, und systematisch

an der Erforschung ihrer Tätigkeit auf unserem Planeten arbeitet.

Die Künstlichkeit, von der Jeff Koons ausgeht, meint einen in der Wirklichkeit und der Wirklichkeitserfahrung sich tendenziell verstärkenden Abstraktionsgrad, der irreversibel ist. Das Benennbare lüftet die letzten Geheimnisse: Innere Bilder und Phantasmen werden zu statistischen Grössen, sind codierbar, als solche vermittelbar, brauchen nicht den Filter des Leidens, das Zerstörerische und Selbstzerstörerische im schöpferischen Akt. Künstlichkeit meint letztlich ein sich selbst reflektierendes, sich selbst generierendes System, den quasi beliebigen Austausch der Symbolebenen. In Koons' Schaffen hat sich der Mythos selbst eingeholt: Das Reale ist gleichzeitig sein Mythos, und umgekehrt.

Jeff Koons hat gewisse Konsequenzen aus der Kunstgeschichte auf sein eigenes Schaffen übertragen. Er konnte feststellen, dass die Künstlichkeit in der Entwicklung eines Stils stets zu dessen Kollaps führte. (Eindrucklich ist dies nachzuvollziehen im Nationalmuseum in Athen, wenn man den Weg von der Archaik über die Klassik bis zu den aufgedunsenen, dümmlichen Monumentalskulpturen 100 v.Chr. abschreitet: Die innere

JEFF KOONS, NEW NELSON AUTOMATIC COOKER / DEEP FRYER /
NEUER NELSON AUTOMATISCHER KOCH- UND FRITTIERTOPF, 1979,
PLEXI, FLUORESCENT TUBES, APPLIANCE, WIRE / PLEXI, NEONRÖH-
REN, HALTERUNG, DRAHT, 27 x 17 x 16 "/> 68,6 x 43,2 x 40,6 cm.

Energie verliert sich nach der Klassik zusehends, die Formen expandieren. Der Kollaps gleicht jenem einer Supernova.)

Wenn Koons auf die extrem künstliche Formensprache des Rokoko zurückgreift, so tut er dies nicht primär, um uns den Kollaps der Kunst heute vor Augen zu führen, sondern um am Beispiel der Kunst Künstlichkeit als verallgemeinerten und globalen Prozess hervorzuheben.

Koons' Werke banalisieren und radikalisieren Kunst im Schnittpunkt eines beobachtenden und gleichzeitig sich selbst beobachtenden «Systems». Sie sind gemäss dem Paradigma des Künstlichen konstitutiv zweipolig angelegt, wobei die Reversibilität dieser Zweipoligkeit aufgrund ihrer identischen Wirksamkeit beliebig ist.

Im Sinn einer «Kybernetik zweiter Ordnung» (Ranulph Glanville) könnte man sagen, dass die Skulpturen oder Gegenstände von Jeff Koons selber die Beobachter sind, die sie voraussetzen; sie können nur beobachtet werden, wenn sie sich selbst beobachten können.

In einer ersten Phase hat uns Koons Entropie (Wärmetod) im EQUILIBRIUM TANK bildlich vor Augen geführt: Die beiden Basketbälle sind im Wasser auf gleicher Höhe völlig stabilisiert. Der Gedanke der Implosion findet sich in verschiedenen Gegenständen, ausgehend von einer Louis-XIV.-Büste quer durch die Welt des Kitsches führend, als überschwere polierte Edlestahlobjekte. Einerseits spricht Koons im Betrachter Bekanntes an, andererseits hält er ihm einen Spiegel vor das Antlitz: Die Kunst überführt sich selbst als Surrogat. Die Gegenstände reflektieren sich (beobachten sich) selbst: im totalen Gleichgewicht oder im «sinnlosen» Aufwand eines übergewichtigen, auf Hochglanz polierten Abgusses.

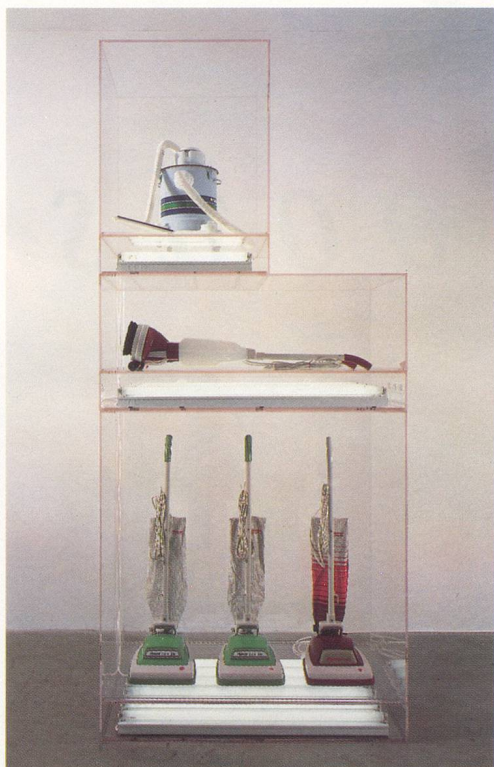
In einer zweiten Phase treibt Koons die bildsprachige Verniedlichung des Trivialen noch weiter. Es finden sich in buntbemalter Keramik Wuscheltiere (gewissermassen *à la carte*); in Holz

geschnitzt ein stramm grüssender Buster Keaton, auf einem Esel reitend, die Füsse am Boden schleifend (Bild aus einer Filmsequenz); ein überdimensionierter Kinderbär, der einem englischen Polizisten die Leviten liest; eine von zwei Engeln geführte Sau mit einem Knaben, der sie heftig von hinten schiebt, usw. Während die Keramikskulpturen von einer italienischen Firma ausgeführt wurden, waren bei den Holzskulpturen volkstümliche Holzschnitzer am Werk. In beiden Fällen ist der Hersteller in der Sockelzone namentlich erwähnt (so auch häufig der Holzschnitzer Frank Wieser). Neu ist bei diesen Werken, dass Koons für die Hersteller bestimmte Angaben lieferte, welche jeweils die Grösse und die Kombination der verschiedenen figürlichen Elemente betrafen. Was wie ein kitschiges Ready-made aussieht, ist es keineswegs, da konzeptuell sorgfältig konstruiert.

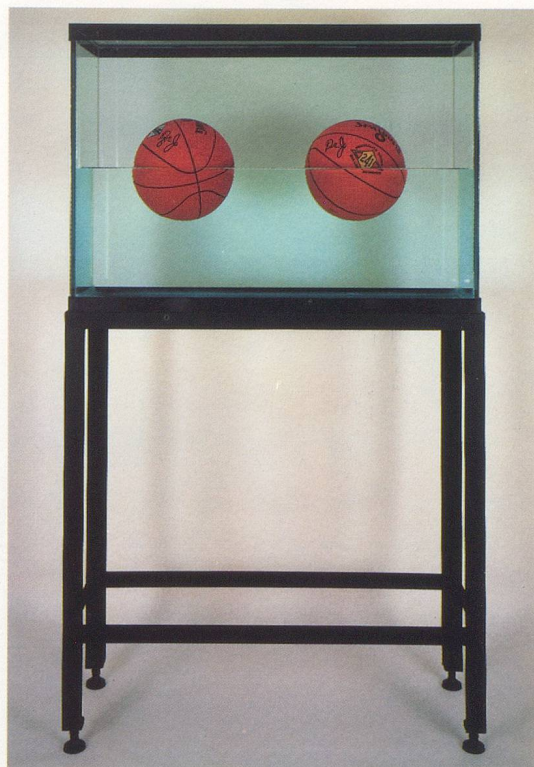
Die Methode, den Betrachter bewusst einzu beziehen, unterscheidet sich nicht von jener der ersten Phase. Jedoch, so darf man behaupten, sind die Gegenstände und Skulpturen in ihrer dialogischen und sich selbst zur Schau stellenden Absurdität in einem Masse aufdringlich geworden, dass Koons, folgt man seiner Vermittlungsabsicht, unserer Gesellschaft das böseste aller Spiegelbilder entgegenhält. Explizit wird dies aus seinen Interviews nicht ersichtlich. Man könnte aber solches aus ihnen folgern, und er wäre dann wirklich der Moralist, der zu sein er für sich beansprucht.

Die Frage stellt sich, ob seine Skulpturen solch eine Absicht einzulösen vermögen; heiligt der Zweck die Mittel? Oder haben wir es hier mit einem amerikanischen Phänomen zu tun, das letztlich nur von Amerikanern selbst verstanden werden kann? Letzteres wäre eine interessante Quintessenz von Koons' Schaffen. Denn in einem gewissen Sinne handhabt er den Begriff der kollektiven Biographie, wie dies Peter Fischli und David Weiss, Reinhard Mucha, Katharina Fritsch und Thomas Ruff tun. Entspräche dann Koons' DISNEY-LAND dem, was er als Amerikaner unter kollektiver Biographie versteht? Übernimmt und transformiert Koons nicht die vielge-

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN ist Direktor am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main. Er war Mitglied im Auswahlkomitee des Carnegie International, einer Überblicksausstellung, die im Winter 1988 in Pittsburgh, USA, abgehalten wurde.



JEFF KOONS, *DISPLACED TRIPLEDECKER FROM THE NEWS-SERIES /*
 VERSETZTER TRIPELDECKER AUS DER NEWS-SERIE, 1981-87
 123 x 54 x 28" / 313 x 137 x 71 cm.



JEFF KOONS,
TWO BALL 50/50 TANK / ZWEI-BALL-TANK HALB-HALB, 1985,
 62³/₄ x 36³/₄ x 13¹/₄" / 159 x 93 x 34 cm.

schmähte, von den Amerikanern (der Ostküste) totgeschwiegen, weil provinzielle Keramik-Tradition der Westküste mit ihren burlesken, figürlichen Motiven (Robert Arneson, David Gilhooly, Richard Notkin, Robert Brady u.a.)?

Die auf dem Modernismus gründende amerikanische Kunst der Nachkriegszeit hat nicht nur bis in die frühen siebziger Jahre die Kunst in Europa massgeblich beeinflusst; Tatsache ist, dass viele ihrer besten Künstler erst über den «Umweg Europa» in den Vereinigten Staaten Anerkennung fanden. So kann man sich fragen, ob nicht heute, nach dem Versiegen dieses Einflusses, Werke aus den USA zu uns stossen, die etwas derart Spezifisches in sich vereinigen, dass man zuerst einmal das Gefühl hat, Erzeugnissen einer fremden Kultur gegenüberzustehen.

Der Amerikaner Koons stellt exemplarisch die Gretchenfrage, ob die Gemeinsamkeiten nicht

dort anfangen, wo sie enden; das heisst dort, wo man gemeinsam den Dingen auf den Grund gehen muss. Es ist möglich, dass Koons ein weitgestecktes Ziel hat, das er als (humorloser) Strategie mit anderen Mitteln erreichen will als Keith Haring mit seinem Corporate Image, das sich auf die Dauer nicht generieren liess. Und noch eine Frage stellt sich, die schwierig zu beantworten ist: Lässt sich der Pragmatismus der Minimal Art, das «Banale», die «Leere», von denen Koons als konzeptueller Künstler hinsichtlich dieser Kunstrichtung spricht und die er auf sein eigenes Werk bezieht, auf die Rekonstruktion eines derart psychologisch angereicherten Phänomens wie Kitsch und das sogenannte Volkstümliche übertragen? Vielleicht sind all diese Fragen nebensächlich angesichts einer Problematik, die Koons genau erfasst hat und die er mit einer Radikalität angeht, die ihn leicht zum Sündenbock stempeln lässt.

Jeff Koons

A Case Study

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

There is no denying that a strategy underlies Jeff Koons' work, a strategy whose theoretical foundations and potential may be more interesting at this point than the work it begets.

When someone recently expressed disappointment in Koons' latest ventures and called them virtually unbearable in comparison to his earlier output, I realized how deeply the assessment of a single object, even an explicitly declared surrogate, is embedded in esthetic tradition.

Jeff Koons' sculptures are obviously conceptual. He does not explore artificiality; he uses it as his point of departure. The difference is significant. It is like someone who is no longer trying to prove the existence of UFOs and extraterrestrial beings but has instead decided to assume they exist and is systematically investigating their activities on our planet.

Artificiality in Jeff Koons' case involves a mounting – and irreversible – degree of abstraction in reality and the assimilation of reality. The naming of

things puts an end to mystery. Inner images and phantasms become statistical entities; they are encodable, as such, transmittable and do not need to be filtered through the suffering, destructivity and self-destructivity of the creative act. Artificiality ultimately means a self-reflecting, self-generating system of basically interchangeable symbolic levels. In Koons' oeuvre myth has caught up with itself: its myth is at once reality, and vice versa.

Jeff Koons has incorporated certain consequences of art history into his endeavors, as the insight that artificiality in the development of a style inevitably leads to its downfall. (I saw this forcefully illustrated at the National Museum in Athens, on progressing from archaic and classical work to the turgid, inanely monumental products of 100 B.C. After the classical age had peaked, inner energy waned in direct propor-

JEFF KOONS, AQUALUNG / TAUCHGERÄT, 1985,
BRONZE, 17½ x 17½ x 27" / 44 x 44 x 69 cm.



tion to the expansion of form – like the collapse of a supernova.)

By adopting the extreme artificiality inherent in the formal vocabulary of Rococo art, Koons is not primarily flaunting the collapse of current art; instead, using artistic practice as an example, he underscores artificiality as a global and general process.

His works banalize and radicalize art at the point of intersection between a “system’s” observation of the outside world and of itself. Koons’ output is constitutively two-poled according to the paradigm of artificiality, whereby the poles can be reversed *ad lib* with identical efficacy.

In the sense of “second order cybernetics” (Ranulph Glanville), one might say that Jeff Koons’ sculptures or objects are themselves the observers whose existence they posit; they cannot be observed unless they can observe themselves.

In a first phase, Koons converted the concept of entropy (death by heat) into an image, *EQUILIBRIUM TANK*: the two basketballs in the water are completely stabilized at the same level. The idea of implosion informs various works starting with the bust of Louis XIV and proceeding straight through the world of kitsch in the form of heavyweight objects of polished steel. On the one hand, Koons strikes a familiar chord, yet he also holds up a mirror to the viewer: art becomes its own surrogate. The objects reflect (observe) themselves – in the complete balance or in the “useless” excessiveness of highly polished, disproportionately heavy metal casts.

In a second phase, he uses even “cuter” imagery to express triviality: an array of brightly colored, cuddly ceramic animals (*à la carte* so to speak); a smartly saluting Buster Keaton astride a donkey, his feet dragging on the ground (from a movie still); an oversized toy bear lecturing a bobby; two angels leading a sow with a little boy pushing hard from the rear. . . . The ceramic sculptures are made by an Italian company; the wood sculptures by folkish wood carvers. In both cases, the maker is credited by name on the base

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN is the director of the Museum of Modern Art in Frankfurt a.M. He was on the selection committee for the survey exhibition, *Carnegie International*, held in the fall of 1988 in Pittsburgh.

of each piece. (Many of the carvings are made by Frank Wieser.) Koons supplies his manufacturers with specifications as to the size and combination of the figurative elements so that what appears to be a sample of ready-made kitsch is in fact thoughtfully contrived.

The method of consciously involving the viewer is the same as in the first phase but the uninhibited display of dialogic absurdity among these objects and sculptures has become so conspicuous that one cannot ignore Koons’ message, his arrantly sardonic mirror image of society. Interviews with him do not make this explicit. It is a conclusion that can be drawn from them and would indeed make him the moralist he claims to be.

The question is whether such an objective is *raison d’être* enough for his sculptures. Does the means justify the ends? Or are we confronted here with an American phenomenon that is ultimately only comprehensible to Americans? The latter would be an interesting quintessence of his work because, in a certain sense, he treats the concept of collective biography as do Peter Fischli and David Weiss, Reinhard Mucha, Katharina Fritsch and Thomas Ruff. Would Koons’ *DISNEYLAND* then correspond to what he sees as American collective biography? Isn’t he appropriating and transforming the ceramic tradition of the West Coast with its burlesque figurative motifs (e.g. Robert Arneson, David Gilhooly, Richard Notkin, Robert Brady) – a tradition much abused for its provincialism and passed over by Americans (from the East Coast)?

American post-war art with its roots in Modernism significantly determined European art until well into the early seventies. It is also a fact that many American artists had to detour through Europe in order to command recognition at home. Now that American influence on Europe has waned, work on view here from the United States seems to embody such a specific mind-set that we seem to be looking at products of a foreign culture.

Koons the American gets down to the crucial question as to whether common ground does not in fact begin where it ends. Possibly he has an ambitious objective that he wants to implement as a (humorless) strategist, using methods different from those of Keith

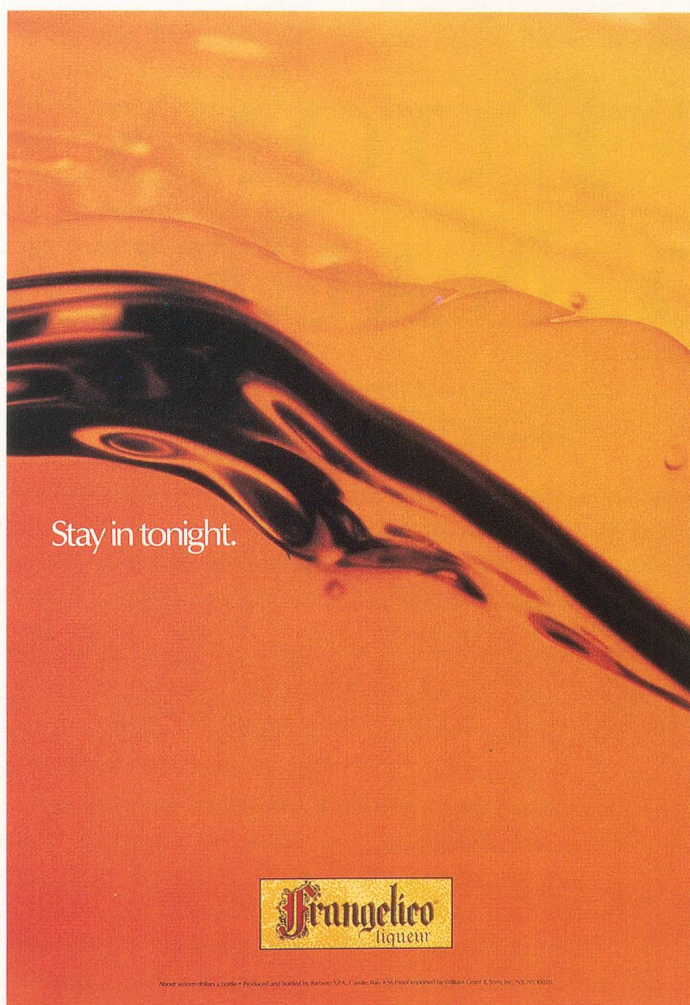


JEFF KOONS, USHERING IN BANALITY /
AUFTRITT IN BANALITÄT, 1988,
POLYCHROMED WOOD / HOLZ POLYCHROM GEFASST,
ED. OF 3, 38 x 62 x 30 "/>97 x 157 x 76 cm.

Haring with his corporate image which it was impossible to generate in the long run. And there is one more question that is hard to resolve. Koons as a Conceptual artist speaks about the pragmatism of Minimal Art, its "banality," its "emptiness," and relates it to his own work. But can the notion of prag-

matism be applied to the reconstruction of such psychologically enriched phenomena as kitsch and folkishness? The relevance of these questions may fade through Koons' precise insights into these issues, whose radical treatment makes him such an easy target. (Translation: Catherine Schelbert)





JEFF KOONS, *STAY IN TONIGHT* / BLEIB HEUT' NACHT, 1986,
OIL INKS ON CANVAS / ÖL-DRUCKERFARBE AUF LEINWAND,
ED. OF 2, 117 x 48" / 298 x 122 cm.

JEFF KOONS, *CHRIST WITH LAMB* / CHRISTUS MIT LAMM, 1988,
GILDED MIRROR / VERGOLDETER SPIEGEL,
ED. OF 3, 79 x 55 x 7" / 200 x 140 x 18 cm.