

Jeff Koons : eternal regress = fortwährende Rückkehr

Autor(en): **Muniz, Vik / Goridis, Uta**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1997)**

Heft 50-51: **Collaborations John M. Armleder, Jeff Koons, Jean-Luc Mylayne, Thomas Struth, Sue Williams**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680477>

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.

**J
E
F
F
K
O
O
N
S**



Eternal Regress

V I K M U N I Z

I am sometimes frightened by his work, frightened because of some absolute perfection in what he does. This man seems to know not only the magic of all technical means, but also the most secret strands of human thought, images, ideas, feelings. He creates somewhere in the realm of the very pure and most primal depths. He creates on the conceptual level of man not yet shackled by logic reason or experience. There, where we all are children of nature.

—Sergei Eisenstein on Walt Disney

Upon entering Jeff Koons's studio one is immediately struck by the resemblance it bears to Santa's workshop; toys lie scattered while the frenetic flow of busy assistants fills the lofty space with sound and movement. At the center of this agitation, mountains of rigid Play-doh rise surrounded by balloon animals of gargantuan proportions. Plaster models of monuments certainly commissioned by some child-emperor depict flowers and toys on a scale that makes us feel like Alice after drinking from the little bottle in the antechamber of Wonderland. Ultra-realistic paintings as large as billboards advertise in vibrant colors the general mood of the place. All this, in fact, did make me think back to the time when things were actually bigger; kids all around me were painting and sculpting, and everything that existed in the world came from a mysterious place we called "the factory."

If one could only get to the deepest secrets of Plato's or More's childhood, one might marvel at the extent to which most republics and utopias are the supreme product of child's play. As Norman Brosterman points out, if one could really see beyond the barrage of confusing historical assumptions surrounding the origins of modernism, one would bump into an often overlooked common denominator: the fact that the Victorian childhood of the seminal modernists and their general audience coincided with the development and widespread embrace of a radical educational system that was a catalyst in exploding the cultural past and restructuring the intellectual panoply with a new worldview. Says Brosterman, *It was never fodder for argument over absinthe and Gauloises in Montmartre cafés, nor was it taught at the tradition-bound academies. It has been largely ignored because its participants—three- to seven-year-olds—were in the primary band of the scholastic spectrum. It was the seed pearl of the modern era and it was called Kindergarten.*¹⁾

Friedrich Froebel, the visionary educator and natural philosopher who invented *Kindergarten*, could scarcely have imagined the extraordinary effects that his systematic attention to children's creative patterns would have in the century to follow: *Roughly the half century before World War I, Frank Lloyd Wright was merely one of millions of children, including the so-called "form givers" of the modern era who were indoctrinated, in fact programmed, by the spiritual geometry of early kindergarten.*²⁾ Others, such as Le Corbusier, Klee, Gropius, and Albers all had acquired their interest in geometry from this system of preschool education. Among many, many other revolutionary artists, Kandinsky, Mondrian, van Doesburg, and Braque made art history by simply reexamining the significance of their early perceptual training. What in fact appeared to be the new was simply the young.

V I K M U N I Z is an artist who lives and works in Brooklyn, New York.

To get back one's youth, one has merely to repeat one's follies.

—Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*

The advent of history carries the consequential need for constant restoration. The eternal desire for a regressive rectification of facts appears as a constant, melancholic fixture in the modern era: to return to basics, to nature, to subconscious states of being, to God, to family, to paradise, to nothingness. For a society fully conscious of the irreversibility of certain physical laws, it seems obvious that this eternal regress is the desire for a changed interpretation, rather than a changed representation, of the world. It is the desire to perceive things not as they were first created by God, but as they were first presented to the senses, unadulterated by meaning, in their purest and most original form.

But what would ultimately change if one could actually regress to childhood bearing the experience and bitterness of an adult? Ivan Osokin—the main character after whom P.D. Ouspensky's only novel is named—after asking a magician to send him back in time, “so he might do everything different,” finds the past repeating itself by his making the same mistakes for the same reasons. To his dismay he is chained to a wheel of eternal recurrence. Ouspensky's story seems to debunk the role of maturity in controlling the outcome of one's life. Whatever Osokin becomes, he will always be the product of his first, unhampered childhood.³⁾

According to Piaget, children do not think less or worse than grown-ups; they simply think differently at different stages to accommodate an intellectual structure that is orderly and expandable. Once a stage is accomplished and the child starts to make use of different cognitive tools, the former stage is erased forever; it becomes a translated memory which no science is able to retrieve.⁴⁾ In our cult of the naive, the pure, the primitive, and lately, even the stupid, we long for the time when the maze of our mind was a vast, clean, and silent unfurnished room. But peace is not the sole preoccupation of our regressive fancy. In the primitive art of Lascaux or contemporary Benin, for example, we feel the evanescent spontaneity of childhood imagination, where a magma of myth and language finds through natural struggle the most creative types of structure. Hermetic to Cartesian metaphysics, the child truly “is” because in his profuse, sensuous thinking, being is not a priority, no membrane has yet developed between outside and inside; the child truly thinks he is the entire universe.

The child is the event horizon of human consciousness, our only common past. Although child gods are rare in western mythology, the lore of child wisdom has penetrated our society through bedtime stories and media. Children's art has become a major field of research in psychology and the deciphering of its code has been the full-time occupation of many of our most serious scholars. However, André Malraux points out that even though a child is often artistic, he is not an artist, *For his gift controls him, not he his gift. The child substitutes miracle for craftsmanship, and the charm of the child's productions comes from their being foreign to his will; once his will intervenes, he ruins it.*⁵⁾ That's why the art of childhood dies with childhood. If Malraux is correct—and I personally think he is—the artist becomes artist by adding to the creativity and vision of the child the elements of will and craftsmanship.

By probing the iconography of childhood and innocence with the diligence of a CEO, Jeff Koons has once again managed in an ultramodernist (meaning nearly Marxist) fashion, to expose the innermost structures of desire in the art object. Ethical or otherwise, the monumental scale of these works combined with their absolutely irresistible surfaces flood the senses with enough intensity to drive the sternest watchdog of current political correctness into an oblivious trance. While most postmodern trends of infantilism seem fixated on dysfunctional childhood, Koons's recent works celebrate it, making dysfunction and childhood natural synonyms, making us all proud products of dysfunctional childhood, proud sponsors of Hallmark aesthetics, baby showers, and bar mitzvahs. Koons's taste for what the “people in general” enjoy, although seemingly offensive to the average pursuer of nobler intellectual goals, manages in the most unusual way to mend the broken thread that ties together art and mythology, monument and popular belief. By forecasting the popular response to these spectacularly kitsch monuments, one really wonders if repainted with vibrant floral patterns, Richard Serra's TILTED ARC would still be standing in downtown Manhattan.

JEFF KOONS, SHELTER, 1995-97, original photograph for painting. Finished painting will be oil on canvas, 118 1/8 x 148 1/8" / ZUFLUCHT, Originalphoto, Vorlage zum Bild: Öl auf Leinwand, 300 x 376 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)



In the child resides the barest conjecture of anything an adult desires: power and security without responsibility, inexhaustible amenities, unconditional love, time to become whatever one wishes to be, bursting health. But to desire what a child does without being a child is often considered immoral, socially unacceptable, immoderately shrewd. Like a capricious genie, Jeff Koons gives people far more than they secretly ask for. In the toylike reflective surfaces of these works, one sees a morally distorted self, a primal, naked persona shamefully satisfying an unbridled appetite for sensation, the child one never grew up to be.

Because in art, it is a lot easier to get what you want than it is to get what you need. Confronted with these works of art, one may feel robbed of something one no longer possesses, the slight embarrassment one feels in taking one's child to a birthday party or singing a Christmas carol. They do not embody the object of one's loss, but rather the measure of one's disbelief. In this sense, Koons's conspicuously ironic work may be pointing to the only serious escape vehicle towards true eternal regression: to believe, obstinately, monumentally, and faultlessly as a child does.

I have moreover retained a lasting affection and a reasoned admiration for that strange statuary art which, with its lustrous neatness, its blinding flashes of color, its violence in gesture and decision of contour, represents so well childhood's ideas about beauty.

— Charles Baudelaire, *A Philosophy of Toys*

1) Norman Brosterman, *Inventing Kindergarten* (New York: Harry Abrams Inc., 1997). 2) Howard Gardner, *The Quest for Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1981). 3) P.D. Ouspensky, *The Strange Life of Ivan Osokin* (London: Routledge & Kegan Paul, 1983). 4) Jean Piaget, *The Child's Conception of the World* (London: Routledge & Kegan Paul, 1951). 5) André Malraux, *The Voices of Silence* (New York: Doubleday & Co., 1953).

JEFF KOONS, SHELTER, 1995-97, detail / ZUFLUCHT, Ausschnitt. (PHOTO: JIM STRONG)



Fortwährende Rückkehr

Manchmal finde ich sein Werk beängstigend, wegen der absoluten Perfektion in allem, was er tut. Dieser Mann scheint nicht nur die Magie aller technischen Hilfsmittel zu kennen, sondern auch die verborgensten Elemente menschlicher Gedanken, Bilder, Ideen und Gefühle. Er schöpft aus einem reinen und ursprünglichen Tiefenbereich. Er arbeitet in der Begrifflichkeit eines von Logik und Erfahrung noch nicht angekränkelten Menschen. Dort, wo wir alle Kinder der Natur sind.

– Sergei Eisenstein über Walt Disney

Betritt man Jeff Koons' Atelier, kommt es einem vor, als sei man in die Werkstatt von Sankt Nikolaus geraten; überall liegt Spielzeug herum, und ein hektisches Hin und Her geschäftiger Mitarbeiter erfüllt den Raum mit Leben. Im Mittelpunkt dieses Treibens türmen sich Berge von erstarrtem Play-Doh, umgeben von Ballontieren, die es punkto Grösse leicht mit Gargantua aufnehmen könnten. Gipsmodelle von Monumenten, die ein minderjähriger Herrscher in Auftrag gegeben haben muss, stellen Blumen und Spielzeug in einem Massstab dar, dass wir uns fühlen wie Alice nach dem Schluck aus dem Fläschchen vor der Tür zum Wunderland. Ultrarealistische Bilder so gross wie Plakatwände verkünden in schreienden Farben die hier herrschende Atmosphäre. All das hat mich in der Tat an eine Zeit zurückdenken lassen, als die Dinge wirklich noch grösser waren, als ich mich inmitten von malenden und modellierenden Kindern befand, und alles, was es auf der Welt gab, von einem mysteriösen Ort kam, den wir «die Fabrik» nannten.

Könnte man nur das tiefste Geheimnis von Platons oder Thomas Mores Kindheit lüften, würde man wohl staunen, wie weitgehend die meisten Staaten und Utopien ihre Entstehung letztlich dem kindlichen Spiel verdanken. Norman Brosterman schreibt, hinter einem Wust aus verwirrenden, historischen Spekulationen über den Ursprung der Moderne liesse sich, hätte man nur erst einmal den Durchblick, ein häufig übersehener gemeinsamer Nenner entdecken: nämlich die Tatsache, dass die viktorianische Kindheit der zukunftsweisenden Modernisten und ihres Publikums mit der Entwicklung und Verbreitung eines liberalen Schulsystems zusammenfiel, eines Systems, das wesentlich dazu beitrug, die kulturelle Vergangenheit aufzubrechen und das intellektuelle Rüstzeug dank einer neuen Weltsicht vollständig zu erneuern. Laut Brosterman war dies *kein Stoff für die Diskussionen bei Gauloises und Pernod in den Cafés am Montmartre, noch wurde es an den traditionsbewussten Akademien gelehrt. Es wurde weitgehend ignoriert, weil die davon Betroffenen – Drei- bis Siebenjährige – noch auf der untersten Stufe der schulischen Hierarchie standen. Es war das Samenkorn der Moderne und nannte sich Kindergarten.*¹⁾

Friedrich Froebel (1782–1852), der visionäre Erzieher, Naturphilosoph und Gründer des ersten Kindergartens, hätte sich wohl kaum träumen lassen, welche Auswirkungen seine systematische Untersuchung der Strukturen kindlicher Kreativität im folgenden Jahrhundert haben sollte. *In den rund fünfzig Jahren vor dem ersten Weltkrieg war Frank Lloyd Wright nur eines von Millionen von Kindern – unter ihnen auch die sogenannten Begründer der modernen Ära –, die vom Geist des frühen Kindergartens geprägt, ja lebenslanglich bestimmt wurden.*²⁾

VIK MUNIZ ist Künstler und Schriftsteller und lebt in New York City.

Andere, wie Le Corbusier, Klee, Gropius und Albers, verdanken allesamt ihre Freude am Geometrischen diesem System der vorschulischen Erziehung. Unter unzähligen anderen revolutionären Künstlern machten Kandinsky, Mondrian, van Doesburg und Braque Kunstgeschichte, indem sie einfach die Bedeutung ihrer frühen Wahrnehmungsschulung noch einmal unter die Lupe nahmen. Was sich als etwas Neues ausgab, war einfach nur frühkindlich.

Um seine Jugend zurückzuerhalten, braucht man lediglich die einst begangenen Torheiten zu wiederholen.

– Oskar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray*

Der Lauf der Geschichte bringt ein ständiges Bedürfnis nach Wiederherstellung mit sich. Der ewige Wunsch nach einer regressiven Korrektur der aktuellen Realität erweist sich als melancholische Konstante der Moderne: die Rückbesinnung auf das Wesentliche, auf die Natur, das Unbewusste, auf Gott, die Familie, das Paradies oder das Nichts. In einer

Gesellschaft, die sich der Unwiderruflichkeit gewisser physikalischer Gesetze völlig bewusst ist, ist dieser ewige Rückgriff ein Ausdruck davon, dass uns der Sinn eher nach neuen Interpretationen steht als nach neuen Erscheinungsformen. Wir möchten die Dinge nicht so wahrnehmen, wie sie von Gott erschaffen wurden, sondern so, wie sie sich der sinnlichen Wahrnehmung ursprünglich darboten, noch nicht durch Bedeutung pervertiert, in ihrer reinsten und ursprünglichsten Form.

Aber was würde sich letztlich ändern, wenn man tatsächlich in die Kindheit zurückgehen könnte, mit der Erfahrung und der Resignation eines Erwachsenen im Gepäck? Nachdem Ivan Osokin, die Titelfigur von P.D. Ouspenskys einzigem Roman, sich von einem Magier in die Vergangenheit hat zurückversetzen lassen, um diesmal alles ganz anders zu machen, entdeckt er, dass die Vergangenheit sich wiederholt, da er dieselben Fehler aus denselben Gründen wieder macht. Zu seinem Entsetzen ist er an ein Rad der ewigen Wiederkehr gekettet. Ouspenskys Geschichte scheint die Bedeutung der Reife als Moment der Kontrolle des eigenen Lebens in Frage zu stellen. Osokin kann machen, was er will, er wird immer das Produkt seiner ersten, nicht manipulierten Kindheit sein.³⁾

Kinder denken, laut Piaget, nicht weniger und nicht weniger folgerichtig als Erwachsene; sie denken in den jeweiligen Entwicklungsstadien einfach anders, um eine intellektuelle Struktur zu integrieren, die ebenso methodisch wie erweiterbar ist. Wenn das Kind ein Stadium durchlaufen hat und sich neuer kognitiver Mittel bedient, erlischt das frühere Stadium für immer; es wird zu einer übersetzten Erinnerung, und keine Wissenschaft ist in der Lage, es jemals wieder zurückzuholen.⁴⁾ Im Kult um das Naive, Reine, Primitive, in jüngster Zeit sogar das Idiotische, zeigt sich unsere Sehnsucht nach einer Zeit, in der das Labyrinth unseres Geistes noch ein weiter, blanker und stiller, unmöblierter Raum war. Aber Frieden ist nicht das einzige Ziel unserer regressiven Neigungen. In der primitiven Kunst der Höhlen von Lascaux oder des zeitgenössischen Benin spüren wir die flüchtige Spontaneität der kindlichen Phantasie, wo aus dem brodelnden Magma von Mythos und Sprache wie durch Naturgewalt die kreativsten Strukturen entstehen. Gegen jeden kartesischen Zweifel immun ist das Kind im eigentlichen Sinn, denn in seinem verschwenderischen, sinnlichen Denken ist «sein» nicht von Bedeutung, zwischen innen und aussen hat sich noch keine Trennwand gebildet; das Kind ist für sich das Universum.

Die Kindheit ist der Anfang jedes menschlichen Bewusstseins, unsere einzige gemeinsame Vergangenheit. Obwohl Kindgottheiten in der abendländischen Mythologie selten sind, ist das Wissen um die Weisheit des Kindes in unserer Gesellschaft dank Gutenachtgeschichten und den Medien Allgemeingut geworden. Kunst von Kindern wurde zu einem wichtigen Forschungsbereich der Psychologie, und die Entschlüsselung ihrer Codes hat zahlreiche seriöse Wissenschaftler beschäftigt. Wie André Malraux jedoch darlegt, kann ein Kind zwar Kunst machen, ist deswegen aber noch kein Künstler. *Die verführerische Kraft kindlicher Bilder liegt in ihrer Absichtslosigkeit; sobald Absicht spürbar wird, ist der Zauber dahin. Alles darf man von der Kunst des Kindes erwarten – nur nicht Bewusstsein und Beherrschung. Zwischen seinen Bildern und wirklicher Malerei liegt der gleiche Schritt wie zwischen seinen Metaphern und Baudelaire. Die Kunst des Kindesalters vergeht mit dem Kindesalter.*⁵⁾ Wenn Malraux' The-

se stimmt, wovon ich überzeugt bin, wird der Künstler dadurch zum Künstler, dass er die kindliche Kreativität und Sehweise mit Willensmomenten und handwerklichem Können vereint.

Indem er die Ikonographie der Kindheit und der Unschuld mit der Gründlichkeit eines Vorstandsvorsitzenden erforscht hat, ist es Jeff Koons wieder einmal gelungen, in einer ultramodernistischen (beinahe marxistischen) Manier die innersten Strukturen des Begehrens im Kunstobjekt offenzulegen. Zusammen mit den absolut unwiderstehlichen Oberflächen überwältigen die monumentalen Dimensionen dieser Arbeiten die Sinne so sehr, dass auch der strengste, auf politische Korrektheit bedachte Kritiker in Trance gerät. Während die meisten postmodernen, mit der Kindheit befassten Trends vorwiegend die Verletzungen der Kindheit beklagen, zelebriert Koons sie in seinen letzten Arbeiten geradezu; er lässt Störung und Kindheit als natürliche Synonyme erscheinen und macht uns alle zu stolzen Produkten einer gestörten Kindheit, zu stolzen Vertretern einer Ästhetik von Grusskarten, Kindertaufen und Bar-Mizwas. Durch seine Vorliebe für allgemein beliebte Dinge, die Vertretern des «guten Geschmacks» und «höherer geistiger Ziele» aber ein Dorn im Auge zu sein scheinen, gelingt es Koons, die zerrissene Verbindung zwischen Kunst und Mythologie, Kunstdenkmal und Volksglauben auf höchst ungewöhnliche Weise wiederherzustellen. Hält man sich die allgemeine Reaktion auf bestimmte spektakulär kitschige Monumente vor Augen, fragt man sich, ob Richard Serras TILTED ARC (Gekippter Bogen) nicht noch in Manhattan stehen würde, wenn die Skulptur mit einem lebhaften Blumenmuster bemalt gewesen wäre.

Ansatzweise wünscht sich das Kind bereits dasselbe, was der Erwachsene sich erträumt: Macht und Sicherheit ohne Verantwortung, uneingeschränkte Annehmlichkeiten, bedingungslose Liebe, genügend Zeit, um all das zu werden, was man möchte; robuste Gesundheit. Solche Wünsche zu haben, wenn man kein Kind mehr ist, gilt in der Regel als unmoralisch, gesellschaftlich inakzeptabel, masslos. Wie ein launischer Dämon gibt nun Jeff Koons den Leuten viel mehr, als sie sich insgeheim wünschen. In den wie bei Spielzeugen glänzenden und spiegelnden Oberflächen seiner Arbeiten erkennt man sein moralisch verzerrtes Selbst, sein primäres, nacktes Ich, das voller Scham seine ungezügelter Sensationslust befriedigt: das Kind, das man nicht hat werden dürfen.

In der Kunst ist es sehr viel einfacher zu bekommen, was man will, als was man braucht. Angesichts dieser Arbeiten fühlt man sich vielleicht sogar irgendwie beraubt oder empfindet eine leichte Verlegenheit wie auf einem Kindergeburtstag oder beim Singen von Weihnachtsliedern; Koons' Arbeiten verkörpern nicht, was man verloren hat, sondern eher das Ausmass der eigenen Ungläubigkeit darüber. Sein in dieser Hinsicht offensichtlich ironisches Werk zeigt uns vielleicht den einzigen ernstzunehmenden Fluchtweg in die wahre und ewige Regression: etwas so beharrlich, fest und vollkommen unerschütterlich zu glauben wie ein Kind.

(Übersetzung: Uta Goridis)

- 1) Norman Brosterman, *Inventing Kindergarten*, Harry Abrams Inc., New York 1997.
- 2) Howard Gardner, *The Quest for Mind*, University of Chicago Press, Chicago 1981.
- 3) P. D. Ouspensky, *The Strange Life of Ivan Osokin*, Routledge & Kegan Paul, London 1983.
- 4) Jean Piaget, *Das Weltbild des Kindes*, Klett-Cotta, Stuttgart 1978.
- 5) André Malraux, *Stimmen der Stille*, Droemer-Knaur, München/Zürich 1956, S. 276.



Übrigens habe ich niemals meine Zuneigung und Bewunderung – eine Bewunderung, die sich wohl begründen liesse – für diese seltsamen Gebilde verloren, die in ihrer blanken Sauberkeit, ihrer blitzenden Buntheit, durch die gewaltsamen Gebärden, die Entschiedenheit ihres Umrisses den Vorstellungen der Kindheit von dem, was schön ist, so sehr entsprechen.

– Charles Baudelaire, *Die Moral des Spielzeugs*

Jeff Koons



JEFF KOONS, *BUILDING BLOCKS*, 1996–98, original photograph for painting. Finished painting will be oil on canvas, 108½ x 134⅞" /
BAUKLÖTZE, Originalphoto, Vorlage zum Bild: Öl auf Leinwand, 276 x 341 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)