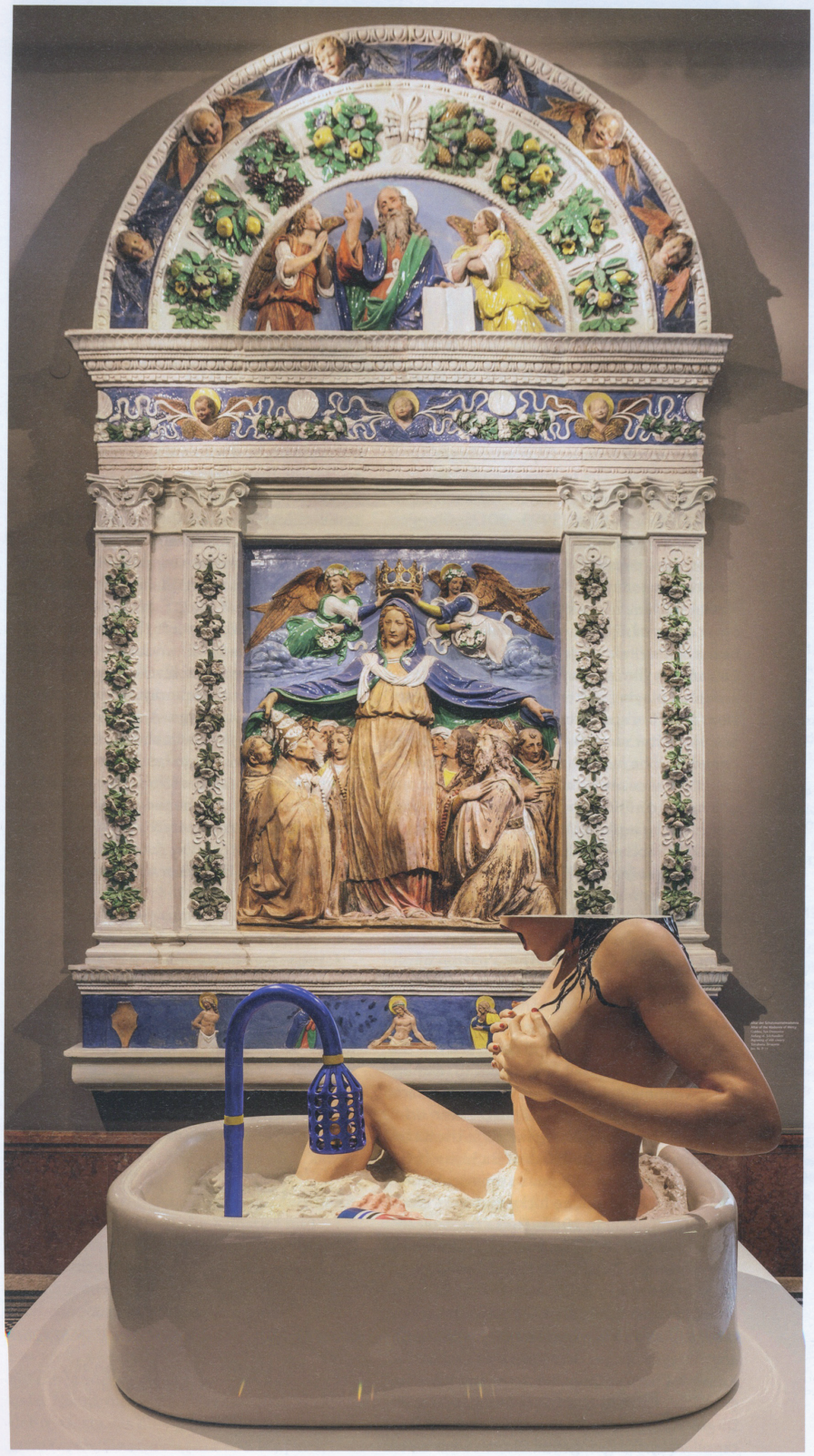
Frieze 'Jeff Koons Fondation Beyeler, Schirn Kunsthalle & Liebieghaus Basel & Frankfurt', by Dominikus Müller, n°6, Autumn, 2012, page 128

Reviews



1

JEFF KOONS
Schirn Kunsthalle & Liebieghaus, Frankfurt
Fondation Beyeler, Basel

Dominikus Müller

Dass Jeff Koons diesen Sommer gleich drei erschöpfende Museumspräsentationen auf einmal hatte, bildete einen merklichen Kontrast zu den vergangenen vier Jahren, in denen es eher ruhig um ihn war. 2008 hatte Koons – nur fünf Tage vor dem Lehman Brothers-Crash – als erster zeitgenössischer Künstler überhaupt eine umfangreiche Ausstellung im Château de Versailles eröffnet. Die lapidar *The Sculptor* (Der Bildhauer) betitelte Ausstellung der Skulpturen Koons' im Liebieghaus knüpfte insofern an Versailles an, als sie ebenfalls von der Konfrontation seiner Arbeiten mit einem historischen Kontext lebte. Schnell wurde aber auch deutlich, was 2012 von 2008 trennt: Die Skulpturensammlung des Liebieghauses, zu der die Arbeiten in Bezug gesetzt werden sollten, ist nicht Ausdruck des Prunks eines absolutistischen Herrschers als vielmehr die Schatzkammer einer Jahrtausende umspannenden Kunstgeschichte.

Und so trafen hier Koons' vergoldeter *Michael Jackson and Bubbles* (1988) auf ebenfalls teilvergoldete altägyptische Mumien und Totenmasken; die atemberaubend sich in ihrer Chromoberfläche verflüssigende *Metallic Venus* (Metallische Venus, 2010–12) aus Koons' neuester Serie *Antiquity* (Antike, seit 2009) auf eine Venusfigur aus der Renaissance; oder der berühmte *Pink Panther* (1988), der sich hilflos auf die Vorderseite eines halbnackten Pin-Up-Girls klammert, auf Johann Heinrich von Danneckers klassizistische *Ariadne auf dem Panther* (1803–14). Koons' bemalte Holzskulpturen aus der *Banality*-Serie (Banalität, 1988) wurden dagegen mit Altarschnitzereien und mittelalterlichen Heiligenskulpturen kombiniert. Die Botschaft dieses Arrangements war klar: Statt augenzwinkernd-dreist eine Analogie zum Herrschaftsinterieur des Ancien Regime herzustellen, sollte Koons' Kunst nun fachlich korrekt eingeordnet werden. Diese kunstgeschichtliche Argumentation glaubt in seinen aufwendigen Objekten jene großen Themen zu erkennen, die schon seit dem alten Ägypten gelten: Schönheit, Vergänglichkeit, Repräsentation, die menschliche Form und der Sex. Die Ausrichtung der *Antiquity*-Serie an klassisch griechischen Motiven schlägt in die gleiche Kerbe. Doch so präzise Koons' Skulpturen in ihr vermeintlich historisches Habitat eingefügt wurden, so perfekt sich die Inkunablen der Kunstgeschichte in den Chromoberflächen seiner Arbeiten spiegelten – so glatt-berechnend wirkte diese Argumentation zugleich.

Die Sache wurde in der Schirn Kunsthalle nicht besser, wo sich der zweite Teil der Frankfurter Präsentation – analog *The Painter* (der Maler) genannt – ausschließlich Koons' Gemälden widmete. Diese hatte Koons größtenteils seit 1994, seit Beginn seiner *Celebration*-Serie (Feier), parallel und gleichwertig zu seinen Skulpturen geschaffen.

Im Drunter und Drüber dieser zumeist am Computer konzipierten und dann in langwieriger Malen-nach-Zahlen-Prozedur von Assistenten gefertigten Kompositionen tauchen immer wieder die gleichen Comicfiguren und Motive auf, die sich in den im Liebieghaus präsentierten Skulpturen finden – besonders in den jüngeren Gemälden aus den Serien *Popeye* (seit 2003), *Hulk Elvis* (seit 2007) oder *Antiquity*. Gemeinsam mit den Kindergeburtstags- und Geschenkverpackungsmotiven von *Celebration* dominierten diese Bilder den Ausstellungsraum. Koons' Gemälde mögen Zeitgenossenschaft beanspruchen, weil sie das Cut-and-Paste von Photoshop und den alles auf eine Oberfläche reduzierenden Raum des Internets abbilden. Wenig zeitgemäß wirken sie jedoch in ihrem penetranten Pochen auf der wertsteigernden Mühsamkeit des kleinteilig Handwerklichen.

Nur einige wenige Arbeiten wussten hier zu überzeugen, allen voran die in Öl gesprühten Werbeanzeigen für Spirituosen aus der *Luxury & Degradation*-Serie (Luxus & Degradierung, 1986). Gerade in diesen überhöhten Gebrauchsbildchen blitzte kurz ein anderer Koons auf, einer, der auf sehr viel ambivalentere Art und Weise mit der Affirmation von Glamour, Kommerz und Pop spielt. Man hätte sich mehr von diesen uneindeutigeren Arbeiten gewünscht, mehr von diesen reflexiven Vermarktungsvolten, die Koons als ungeliebten Vater und historischen Vorläufer einer jüngeren Kunst sichtbar machen, die nach wie vor marktförmige Marktkritik betreibt. Man hätte den Künstler also gerne nicht nur als *The Sculptor* und *The Painter* gesehen, sondern auch als *The Trickster* – doch in der seltsam strikten kuratorischen Dualität von Malerei und Skulptur war dafür kein Platz.

Ganz anders präsentierte sich dagegen die Ausstellung in der Fondation Beyeler. Diese immerhin erste Museumspräsentation Koons' in der Schweiz war nüchterner und weniger großen kunstgeschichtlichen Linien oder starren Medienspezifika als der werkinternen Aufarbeitung verpflichtet. Dafür ging sie streng chronologisch vor und konnte so gleich zu Beginn mit dem absoluten Highlight dieser 2012er-Koons-Festspiele aufwarten: einer umfassenden Präsentation von Koons' erster großer Serie, genannt *The New* (Das Neue, 1980–87). Die Serie variiert das immer gleiche Thema: In nüchternen Glasvitrinen stehen Reinigungsgeräte, Staubsauger und Teppich-Shampoonierer, angestrahlt von Neonröhrenbatterien. An der Wand hängt dazu der Schaukasten *The New Jeff Koons* (Der neue Jeff Koons, 1980), der Koons selbst im Kindesalter beim Malen in einem Buch zeigt. Sogar eine Rekonstruktion der ersten Präsentation der Serie 1980 in einem Schaufenster im New Yorker New Museum war hier in Basel zu sehen.

In dieser Serie (wie in den Saaltexten verkündet) tauchen die Koons'schen Themen des Reinen, Neuen und Kindlichen – verquickt mit ihrer warenförmigen Verwertbarkeit – zum ersten Mal auf. Darüber erzielt Koons die für seine Werke typische Überhöhung des Banalen und Alltäglichen auch nicht wie später mittels penibler Perfektion, sondern durch das schlichte Bestrahlen mit handelsüblichem Neonlicht. Der Kunstkniff selbst ist hier banal – und es mag genau daran liegen, dass diese Arbeiten im Gegensatz zum sündhaft teuren Metahandwerk späterer Koons-Fabrikate nach wie vor frisch und zeitgemäß wirken. Dass die Basler Ausstellung – neben den üblichen Koons-Ikonen aus den *Celebration*- und *Banality*-Serien – gerade diese Werkgruppe derartig prominent ausbreitete, muss ihr als großes Verdienst angerechnet werden. Präsentierte sie damit doch einen anderen Koons als den landläufig Bekannten; einen, dessen luftgefüllte Arbeiten buchstäblich atmen können und weit davon entfernt sind, in den Chrom- und Stahlfratzen all der abgegossenen Aufblashunde und Gummitiere späterer Jahrgänge zu erstarren, mit denen Koons zum präferierten Künstler einer globalen Supersammlerkaste aufgestiegen ist.

1
Jeff Koons
The Sculptor
(Der Bildhauer)
Ausstellungsansicht
Liebieghaus

Jeff Koons
The Sculptor
Installation view
Liebieghaus

2
Jeff Koons
New Shelton Wet/Drys Tripledecker
1981
Drei Staubsauger, Acryl und Leuchtstoffröhren
316×71×71 cm

Jeff Koons
New Shelton Wet/Drys Tripledecker
1981
Three vacuum cleaners, acrylic and fluorescent lamps
316×71×71 cm

This summer's hat trick of Jeff Koons shows stood in strange contrast to his low profile over the past four years. In 2008, just five days before the Lehmann Brothers crash, Koons became the first contemporary artist to open a major exhibition at the Château de Versailles. His show at the Liebieghaus, succinctly titled *The Sculptor*, echoed Versailles insofar as it was based on a confrontation between his sculptures and a historical context. But what set 2012 and 2008 apart soon became clear: the permanent sculpture collection at the Liebieghaus is not an ostentatious display of absolutist rule, but a treasure chamber of art history stretching back millennia.

In this setting, Koons's golden ceramic *Michael Jackson and Bubbles* (1988) met with partially gold-plated ancient Egyptian mummies and death masks; the breathtakingly fluid chrome surface of *Metallic Venus* (2010–12) from Koons's latest series *Antiquity* (2009–ongoing) encountered a Renaissance statue of Venus; the *Pink Panther* (1988), clinging helplessly to the front of a semi-naked pin-up girl, faced off with Johann Heinrich von Dannecker's classicist *Ariadne on the Panther* (1803–14); and Koons's painted wooden sculptures from the *Banality* series (1988) were combined with altar carvings and medieval sculptures of saints. The message of these arrangements was clear: instead of cheekily equating Koons's art with the hegemonic interior of the *Ancien Régime*, his oeuvre was now to be put in its proper place within academic discourse. This art historical argument claims to identify in his elaborate objects the same major themes that have prevailed since ancient Egypt: beauty, transience, representation, the human form and sex. The alignment of the *Antiquity* series with classical Greek motifs followed the same line of argument. But however precisely Koons's sculptures were inserted into their alleged historical habitat and however perfectly the incunabula of art history were mirrored in their chrome surfaces, the overall strategy still felt glibly calculating.

Things were no better at the Schirn Kunsthalle, where the second part of the Frankfurt presentation, titled *The Painter*, focused exclusively on the artist's paintings. Most of these works have been made since the beginning of the *Celebration* series in 1994, alongside and on equal footing with the sculptures. In his more recent series *Popeye* (2003–ongoing), *Hulk Elvis* (2007–ongoing) and *Antiquity*, hotchpotch compositions – for the most part designed on the computer and then realized using a complex painting-by-numbers procedure – are punctuated by the comic figures and motifs presented as sculptures in the Liebieghaus show. Together with the kids' birthday and gift-wrap motifs of *Celebration*, these works dominated the exhibition space. Koons's paintings may reflect the zeitgeist by portraying the cut-and-paste culture of Photoshop and the depth-less space of the Internet; far less timely was the artist's insistence on enhancing their value with handwork, although assistants did the fiddly painting job.

Prominent among the few convincing works in the show were the prints of advertisements for spirits from the *Luxury & Degradation* series (1986). Faced with these overblown renderings of commercial graphics, visitors got a brief glimpse of a different Koons, who played in a more ambivalent way with the affirmation of glamour, commerce and pop. More of these subtler works would have been welcome, more of the reflexive

marketing tricks that reveal Koons as the unloved father and historical precursor of a more recent art that continues to critique the market in marketable forms. It would have been good to see the artist not only as *The Sculptor* and *The Painter* but also as *The Trickster* – although there was no room for such an ambiguous role in the oddly strict curatorial categories of painting and sculpture.

The Fondation Beyeler told quite a different story. This exhibition – Koons's first museum show in Switzerland – was soberer: devoted more to an appraisal of the artist's oeuvre than to art historical grand narratives and rigid media categories. Arranged in strictly chronological order, the show began with the absolute highlight of this year's Koons bonanza: a comprehensive presentation of his first large series, *The New* (1980–87): plain glass vitrines containing vacuum cleaners, floor polishers and carpet shampooers, lit by rows of neon tubes. This presentation echoed the first one of this series in 1980 in a window display at New York's New Museum. The foundation added another historical touch with the lightbox *The New Jeff Koons* (1980), which showed a photograph of Koons as a child with crayons and a colouring book.

According to the wall labels, Koons's themes of the pure, the new and the childlike – combined with their exploitability as commodities – emerged for the first time in this series. Here, the artist achieves his typical heightening of the banal and the ordinary by simply lighting the objects with shop-bought neon tubes – not by means of fastidious perfection, as manifest in later works. This artistic device itself is banal, yet this banality may be why these works still feel fresh and timely, in contrast to the outrageously expensive meta-craftsmanship of later Koons products. Much credit is due to the Basel show for giving such a prominent place to these works (alongside the usual Koons icons from the *Celebration* and *Banality* series). It presented a different Koons to the one most people are familiar with: one whose air-filled works can literally breathe. They are far removed from solidifying into the chrome and steel grotesqueries of the cast inflatable dogs and rubber animals of later years which facilitated the artist's rise to the position of pet artist for a global caste of super-collectors.

Translated by Nicholas Grindell

3

3
Jeff Koons
Metallic Venus
(Metallische Venus)
2010–12
Ausstellungsansicht

Jeff Koons
Metallic Venus
2010–12
Installation view