

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1997)

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

**Artikel:** Jeff Koons : Frankenstein in paradise = Frankenstein im Paradies

**Autor:** Seward, Keith / Nansen

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680569>

### **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:** 22.02.2026

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

KEITH SEWARD

# FRANKENSTEIN IN PARADISE

A lack of historical awareness can be a sure sign of impending doom: Those who do not know the past are condemned to repeat it. But is it not also possible to suffer from a surfeit of historical awareness? Too keen a sense of history can corrupt an action, or undercut it altogether, just as a moment of self-consciousness can cause an actor to forget his lines. In the twentieth century the "anxiety of influence" is a symptom of this malady. Another occurs when an artist is less concerned with past greats than with future greatness. Does every artist not wonder how s/he will be treated by history? Even the Greeks thought that art emerged out of a desire for immortal glory. But today such glory means something very different: For an actor it is being hounded by paparazzi, for an artist being dogged by exegetes. Was it not inevitable that an awareness of this situation would enter into artworks themselves? James Joyce once remarked that *Finnegans Wake* would "keep the professors busy." History, peering over his shoulder, gave rise to a portrait of the artist as a self-conscious man. In short, modernist art about art was poised to become something very different: art about the interpretation of art.

It's a problem as old as Eden: Once you eat the forbidden fruit, how can you ever go back? How can you patch blissful ignorance together again and become a veritable Frankenstein of innocence? Having been at the center of an art-media frenzy, how can an artist such as Jeff Koons not have the din of

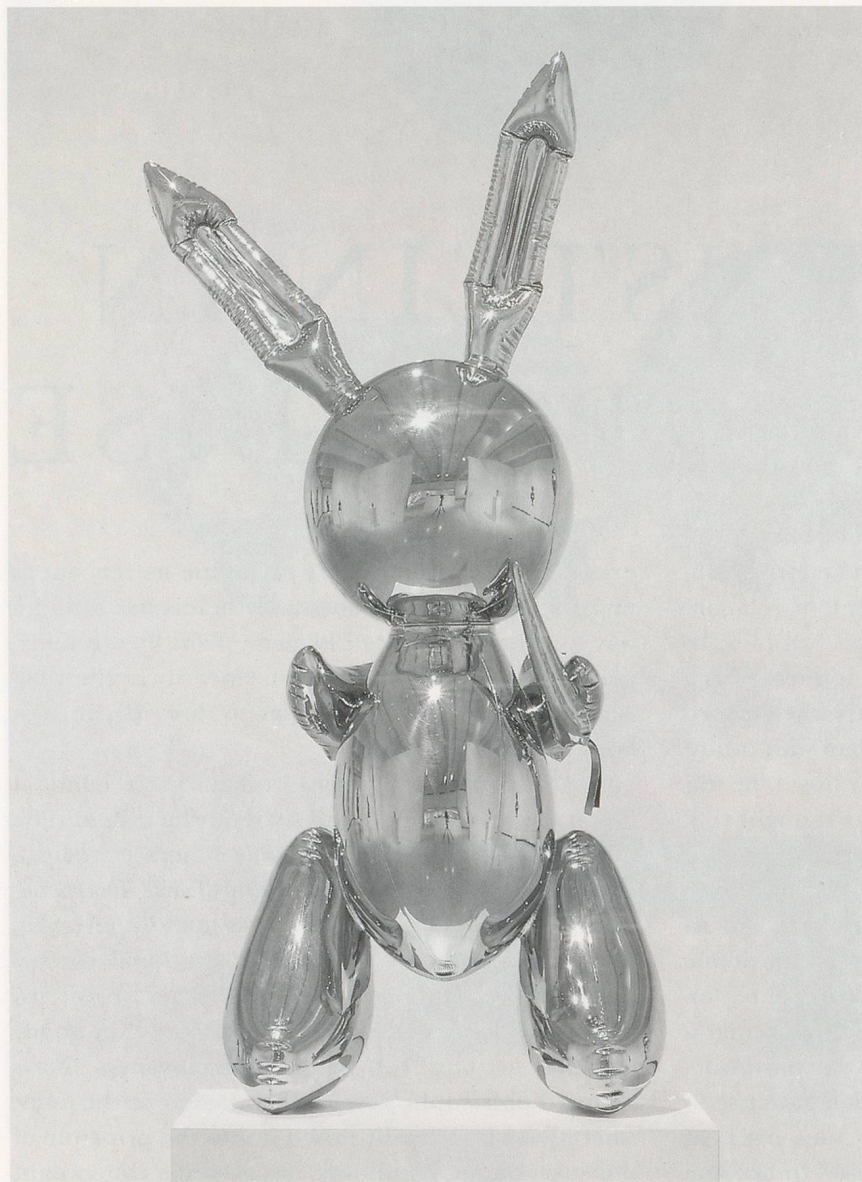
exegetes ringing in his ears each time he sets out to make a work? That Koons nevertheless has found a way to think for himself is made plain by the unexpectedness of the terms—trust, sincerity, archetypalism, objectivity—which he uses to describe his new body of work, *Celebration*.

If it's not surprising to assert that a social contract lies at the foundation of all society, why should it be odd to say that a kind of aesthetic compact predicated on trust lies at the foundation of art? The problem of the counterfeit alone attests to its importance, not to mention the immense institutional mechanisms dedicated to determining whether or not artworks can be trusted. Are they real? Are they good? Are they art at all? A similar suspiciousness always haunted philosophy's view of knowledge, to the point where Descartes finally raised it into the principle of universal doubt. Has Koons discovered a concordant phenomenon, a universal doubt that belongs to aesthetics and makes it impossible even to have faith in works of art anymore? Such mistrust would be the logical consequence of half a century of "art that questions the status of art" and the gradual dematerialization of the art object. Philosophy had always been doubtful of knowledge because it couldn't trust the body; sensory experience, it was thought, is rife with errors which reason subsequently has to correct. And as art now legitimates increasingly abstract procedures of creation, such that a readymade, a word game, or a mere idea can be "art," is it not perhaps

---

KEITH SEWARD is a writer, designer, and principal of Necro Enema Amalgamated, the producer of the BLAM! series of CD-ROMs. BLAM!3 will be available in fall 1997. He lives in New York.





inevitable that it may take up that old philosophical prejudice against the senses?

The causal chain may also be the reverse: As the *contemptus corporis* endemic to western tradition infiltrates even its aesthetics, must art not decreasingly appeal to the senses? Conceptual art produces no bodice-rippers, and to whatever extent Duchamp is the patron saint of postmodernism, he is also most certainly its first *célibataire*. The essentially intellectual thrust of his achievement did for art what Christianity did for religion: It made the body super-

fluous. An aesthetics of perception gives way in Duchamp to an epicene one of conception.

A repudiation of this asceticism was latent in Koons long before the series, *Made in Heaven*. Certain early works such as BUNNY were able to turn the ready-made on its head by ceasing to treat it like a chess move—approaching it instead by means of affect. BUNNY is pretty, funny, even beautiful. Might not the simple certainty of such a sensory experience revitalize the aesthetic compact? When an artwork inspires a sense of beauty, it is difficult to doubt the reality of that emotional response any more than a feeling of pain. Thus do the works of *Celebration* strive to bedazzle, although beauty may still be too subjective a quality to rely on. One might not doubt one's own reaction, but doesn't one hope that others will share it and perhaps therefore deem the work to be objectively beautiful? The problem of beauty conjoins that of objectivity. It is not a matter of making the artist impartial but of making the work itself more objective. Koons accomplishes this by means of hard lines: *Celebration's* sculptures are

crisp as cookie-cutters, and in its paintings, colors touch without fusing, as clearly delineated as stained glass. This is no more epiphenomenal to Koons than the straight edge is to Egypt or sinuosity is to the Baroque. In art, clean lines are the precondition of empiricism. They induce faith in the senses. In a gradient extending from black to white, there are myriad shades of gray—ask someone where one color begins and another ends, and the answer will be plainly subjective. But where black clearly abuts white, there the answer will approach objectivity.

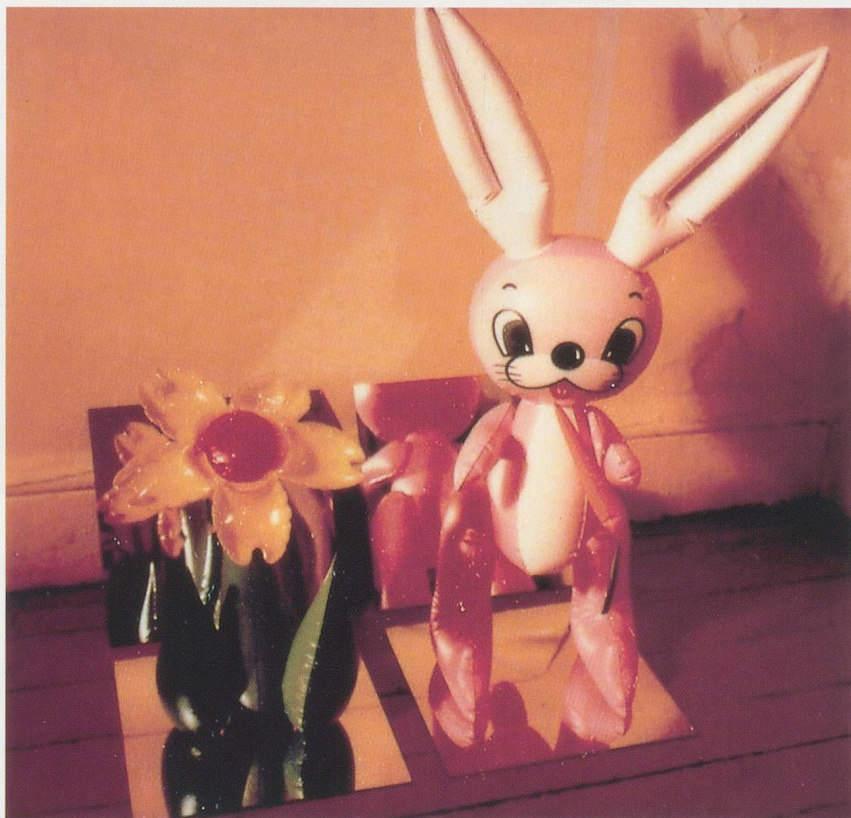


While it would be impossible to objectify beauty in this way, *Celebration* strives for universality by depicting plastic flowers, Play-Doh, party hats, birthday cake, bracelets, balloon dogs, Lincoln Logs, easter eggs, toys, popcorn. Do mass-produced goods not appeal to mass audiences? It is in this respect that Koons's work functions as archetype: It's not a Platonic form or a Jungian symbol so much as a good bet. However, the aim here is not literally to reach the widest audience possible—a goal for which T.V. would be better suited than painting and sculpture—but rather to evoke familiarity in the widest possible portion of his actual audience. Why? Because the unfamiliar, the mysterious, gives rise to thought, whereas the depiction of familiar things provokes a different system of response altogether, one based not on reason but recollection. In this system the perception of the artwork is immediately redoubled by its phantom in memory, the two fitting snugly together like a handshake, whereas in the other system reason, mutilated, goes looking for its other half, "meaning." Koons chose to cast many of the *Celebration* sculptures in polyethylene for precisely this effect. This plastic, common in toys, is the material with which children learn how to act like adults: One's first hammer and gun are always polyethylene. However, the material points not forward but backward in Koons's sculptures. Invoking cognition less than recognition, it turns the focus away from the artist (Why did he do that?) and toward the viewer (I remember that!). The very transition from a question to an assertion already indicates an increase in certainty.

Such a shift of attention is also encouraged by the highly reflective facture of the *Celebration* sculptures—those not made of rotationally molded polyethylene are composed of high-chromium stainless

*Lefthand page / Linke Seite:* JEFF KOONS, RABBIT, 1986, stainless steel, 42 x 19 x 12" / KANINCHEN, Edelstahl, 107 x 48 x 30,5 cm.

*Below / unten:* JEFF KOONS, INFLATABLE FLOWER & BUNNY (TALL YELLOW, PINK BUNNY), 1979, plastic and mirrors, 32 x 12 x 24" / AUFBLASBARE BLUME & HÄSCHEN (GROSSE GELBE, ROSA HÄSCHEN), Plastik und Spiegel, 81,3 x 30,5 x 61 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

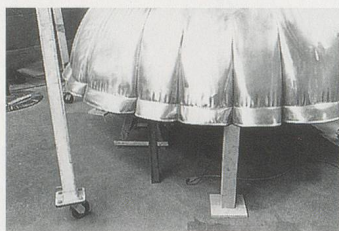
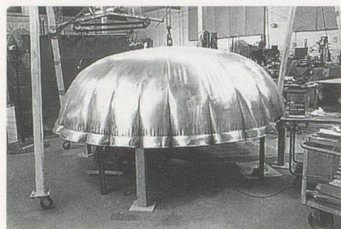


steel, buffed to a highly refractive sheen and coated with translucent, saturated colors. This reflectivity is no more incidental to the work than its linearity—since even the paintings strive to simulate this effect by depicting their subjects against Mylar backgrounds—and though the resulting play of light gives the work the appearance of being constantly "on," its import is not purely visual. This reflectivity is no more incidental to the work than its linearity. What does the viewer see as s/he circles one of the sculptures? The sculpture, certainly, but also him/



JEFF KOONS, *MOON*, 1995–97, work in progress, full-scale plaster model in studio.

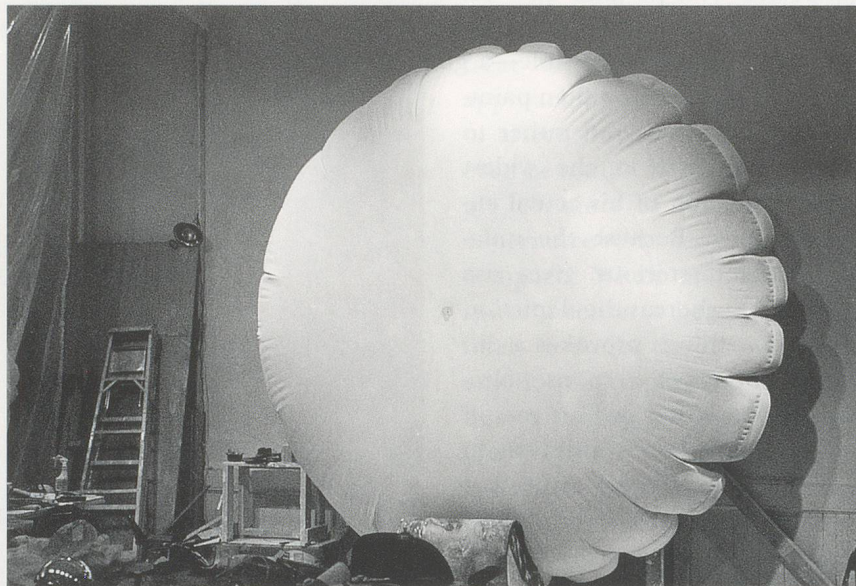
Finished sculpture will be high chromium stainless steel (with transparent color coating), 130 x 130 x 40" / *MOND*, Gipsmodell im Massstab 1:1. Das Original wird in Chromedelstahl ausgeführt, 330 x 330 x 102 cm. (COURTESY JEFF KOONS)



Smaller photographs:

work in progress at the fabricator /  
beim Chromstahlbearbeiter.

(PHOTO: ED SUMAN)

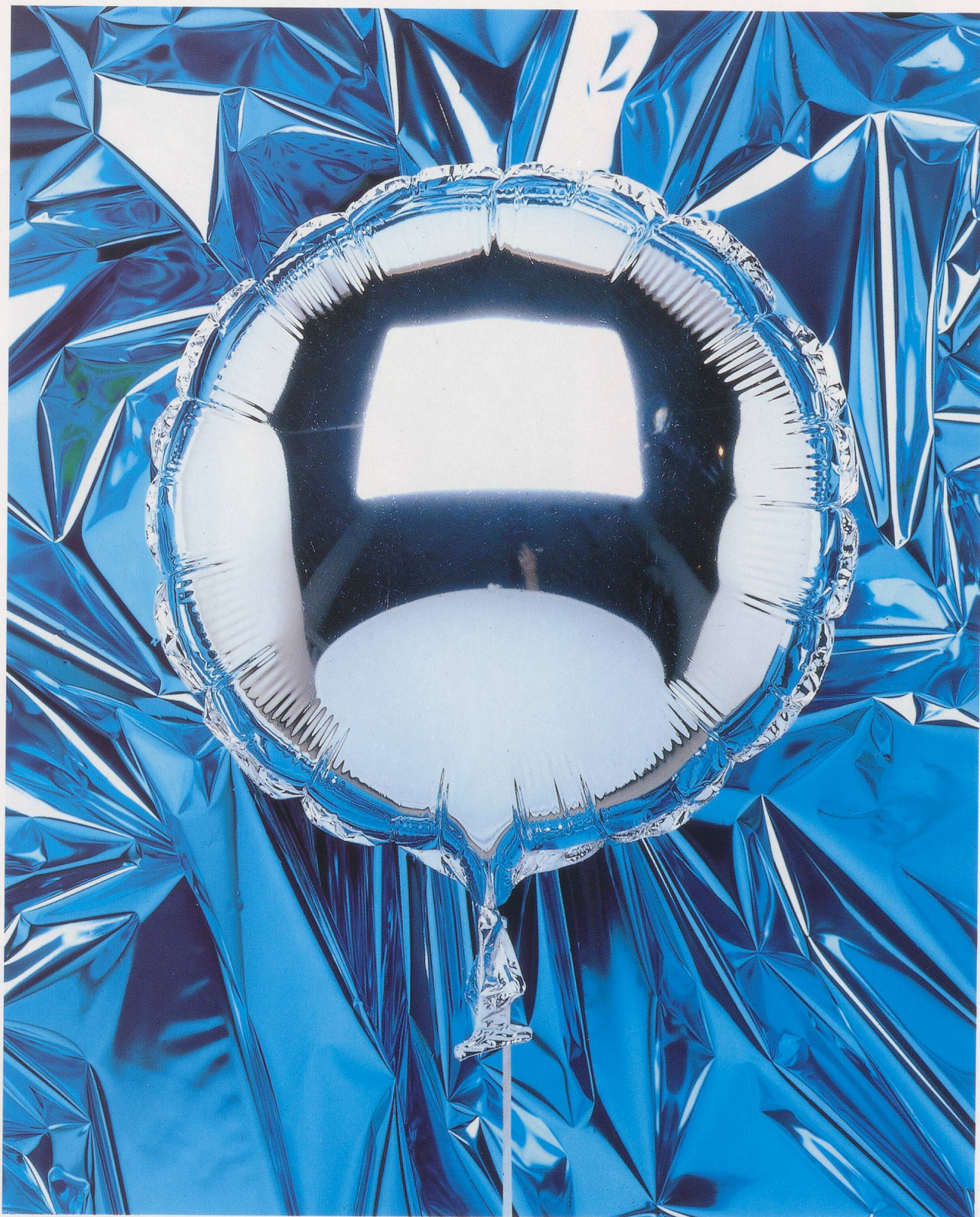


herself in its surface. It is virtually impossible to see the artwork without seeing oneself. The artist, on the other hand, literally drops out of the picture: Toys come from Fisher-Price, games from Mattel, and art from artists, but where do mirrors come from? It is difficult to name any manufacturer of mirrors because they are designed to elicit not brand-awareness but self-involvement. So too with Koons's sculptures. The feedback loop of perception and recollection induced by the familiarity of the subject matter is redoubled by a tangible interplay of appearances. The maxim of *Celebration* is not to know but to see thyself.

In philosophy, universal doubt is a kind of feigned idiocy. The thinker pretends not to know anything, and then proceeds forward into knowledge by means of reason and self-reflection (I think therefore I am). In art, it's the opposite: The proliferation of increasingly self-conscious and cerebral work is accompanied by a profound crisis of faith in art itself. If the vexing question of modernism is "What is art?," post-

modernism responds with "I don't know, I'm not sure anymore..." Might not the antidote to such a situation be a healthy dose of blissful ignorance? Might not art fall from the apostates to the innocents, those who, untroubled by the nature or meaning of art, carry it on with a kind of blind faith? Koons often speaks of his works as meaning no more or less to him than to anyone else. He does not produce art about the interpretation of art, but rather art about the non-interpretation of art. In *Celebration*, his strategies are to make art beautiful (to elicit a gut response), to strive for objectivity (to encourage faith in the senses), to give back the familiar (to sideline reason for memory), and to reflect the viewer (to discourage interpretation of the work in favor of involvement with the self). If none of this invigorates the aesthetic compact weakened by the self-conscious phase of modern art, it is because such art also requires viewers unafraid to be idiots—not only innocent, but perhaps too trusting as well.





JEFF KOONS, MOON, original photo of maquette / MOND, Originalphoto des Modells. (PHOTO: JEFF KOONS)





JEFF KOONS, BRACELET, 1995–97,  
original photograph for painting. Finished  
painting will be oil on canvas,  
104½ x 139¾" / ARMBAND, Originalphoto,  
Vorlage zum Bild: Öl auf Leinwand,  
265 x 355 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)



JEFF KOONS, *CAKE* 1995–97, oil on canvas, 125 $\frac{3}{8}$  x 116 $\frac{3}{8}$ " / *KUCHEN*, Öl auf Leinwand, 318,5 x 295,6 cm.

(PHOTO: JIM STRONG)





KEITH SEWARD

# FRANKENSTEIN IM PARADIES

Ein Mangel an historischem Bewusstsein erweist sich meist als verhängnisvoll: Wer die Vergangenheit nicht kennt, ist zu deren Wiederholung verurteilt. Aber kann es nicht auch passieren, dass man an einem Übermass an historischem Bewusstsein leidet? Ein allzu intensives Geschichtsgefühl kann eine Handlung beeinträchtigen oder ganz verhindern – der Augenblick, in dem ein Schauspieler sich seiner selbst bewusst wird, kann dazu führen, dass er den Text vergisst. Im zwanzigsten Jahrhundert ist die «Angst vor Beeinflussung» ein Symptom dieser Krankheit. Ein weiteres zeigt sich, wenn ein Künstler sich weniger um die Grössen der Vergangenheit als um die Grösse seiner Zukunft sorgt: Wie wird die Geschichte sie/ihn behandeln? Selbst die Griechen glaubten, dass die Kunst dem Wunsch nach Unsterblichkeit entspringt. Nun gibt es heute verschiedene Arten von Ruhm: Der berühmte Schauspieler wird von Paparazzi gejagt, und dem berühmten Künstler folgen die Exegeten auf Schritt und Tritt. Musste das Wissen um diese Situation da nicht zwangsläufig in die Werke selbst einfließen? James Joyce konstatierte, dass *Finnegans Wake* «die Gelehrten immer in Atem halten» werde. Während die Geschichte dem Künstler über die Schulter schaute, hat sie ein Porträt des Künstlers als befangener, seiner selbst bewusster Mensch entstehen lassen. Kurz, die moderne Kunst über Kunst wurde zu etwas ganz anderem, Kunst über die Interpretation von Kunst.

Das Problem ist so alt wie das Paradies: Wer einmal von der verbotenen Frucht gegessen hat, kann nicht mehr zurück. Wie könnte man die selige Un-

wissenheit wieder zusammenflicken und ein verita-bler Frankenstein der Unschuld werden? Wenn man wie Jeff Koons erst einmal im Mittelpunkt des Kunst- und Medien-Rummels gestanden hat, wie sollte ihm da nicht bei jeder neuen Arbeit schon zu Beginn das Interpretations-Getöse in den Ohren klingen? Dass Koons einen Ausweg gefunden hat, wird durch die überraschenden Ausdrücke deutlich, mit denen er seine neue Werkgruppe *Celebration* beschreibt: Vertrauen, Aufrichtigkeit, Archetypenhaftigkeit, Objektivität.

Geht man davon aus, dass jeder Gesellschaft ein Gesellschaftsvertrag zugrunde liegt, warum sollte man dann nicht sagen, dass die Kunst auf einer ästhetischen Übereinkunft basiert, die auf Vertrauen beruht? Allein das Problem der Fälschung zeigt, wie wichtig eine solche Übereinkunft ist, ganz zu schweigen von den immensen institutionellen Mechanismen, die sich mit nichts anderem als mit der Glaubwürdigkeit von Kunstwerken befassen. Ist es echt? Ist es gut? Ist es überhaupt Kunst? Ein ähnlicher Argwohn hat von jeher auch die Philosophen hinsichtlich ihres Wissens umgetrieben, bis schliesslich Descartes den Zweifel zum Prinzip erhob. Hat Koons vielleicht ein ähnliches Phänomen entdeckt, einen universellen ästhetischen Zweifel, der es unmöglich macht, überhaupt noch an Kunstwerke zu glauben? Solches Misstrauen wäre nur die logische Konsequenz eines halben Jahrhunderts der «Kunst, die den Status der Kunst hinterfragt», und der schrittweisen Auflösung des materiellen Kunstobjekts. Die Philosophie hat das Wissen immer in Frage gestellt, weil sie dem Körper nicht traute: Die sinnliche Erfahrung war mit Irrtümern behaftet, welche die Vernunft kor-

KEITH SEWARD ist Autor, Designer und Direktor von Necro Enema Amalgamated sowie Produzent der CD-ROM-Serie BLAM!. BLAM!3 erscheint im Herbst 1997. Er lebt in New York.



rigieren musste. Wenn die Kunst nun immer abstraktere Schaffensprozesse zulässt, wenn ein Ready-made, ein Wortspiel oder eine bloße Idee schon «Kunst» sein kann, liegt es da nicht fast zwangsläufig nahe, dass das alte Vorurteil gegen die Sinne wieder aufersteht?

Vielleicht verhält es sich aber genau umgekehrt: Wenn die Verachtung des Körpers in der westlichen Tradition selbst die Ästhetik durchdringt, darf Kunst dann nicht je länger je weniger die Sinne anspre-



gehandhabt wurde. BUNNY ist hübsch, lustig, ja sogar schön. Könnte nicht die simple Gewissheit einer solchen sinnlichen Erfahrung die ästhetische Übereinkunft wiederbeleben? Wenn man ein Kunstwerk als schön erlebt, so zweifelt man daran genausowenig, wie wenn man Schmerz empfindet. Und genau dadurch versuchen die Werke aus der *Celebration*-Serie zu blenden, obwohl Schönheit allzu subjektives Empfinden ist, als dass man sich darauf verlassen könnte. Das einzelne Individuum zweifelt kaum an seiner Reaktion, aber hofft man nicht insgeheim, andere möchten sie teilen, damit man das Werk auch objektiv für schön halten kann? Das Problem der Schönheit ist verknüpft mit der Frage der Objektivität. Es geht dabei nicht um die Unvoreingenommenheit des Künstlers, sondern um eine möglichst weitgehende Objektivität des Werks. Koons erreicht das durch klare Linien: Die *Celebration*-Skulpturen sind knackig

JEFF KOONS, *ELEPHANT (BLUE)*, 1995–97, high chromium stainless steel (with transparent color coating), 150 x 120 x 7 1/8", Venice Biennale 1997 / *ELEFANT (BLAU)*, Chromedelstahl (mit transparenter Lackfarbe), 381 x 305 x 18 cm. (PHOTO: ATTILIO MARAZANO, MONTALCINO)

JEFF KOONS, *PLAY-DOH*, 1995–97, original photograph of maquette. Finished sculpture will be rotationally molded thermal plastic (polyethylene), 120 x 108 x 108" / Modell. Die Skulptur wird im Rotationsgussverfahren aus Polyäthylen hergestellt, 305 x 274 x 274 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

chen? Die Konzeptkunst produziert keine Mieder-Schlitzer, und Duchamp ist nicht nur der Schutzpatron der Postmoderne, sondern auch deren erster Zölibatär. Der im wesentlichen intellektuelle Impuls seiner Leistung bewirkte in der Kunst, was das Christentum in der Religion: Der Körper wurde überflüssig. Die Ästhetik der Wahrnehmung weicht bei Duchamp einer unbefleckten Ästhetik der Begrifflichkeit.

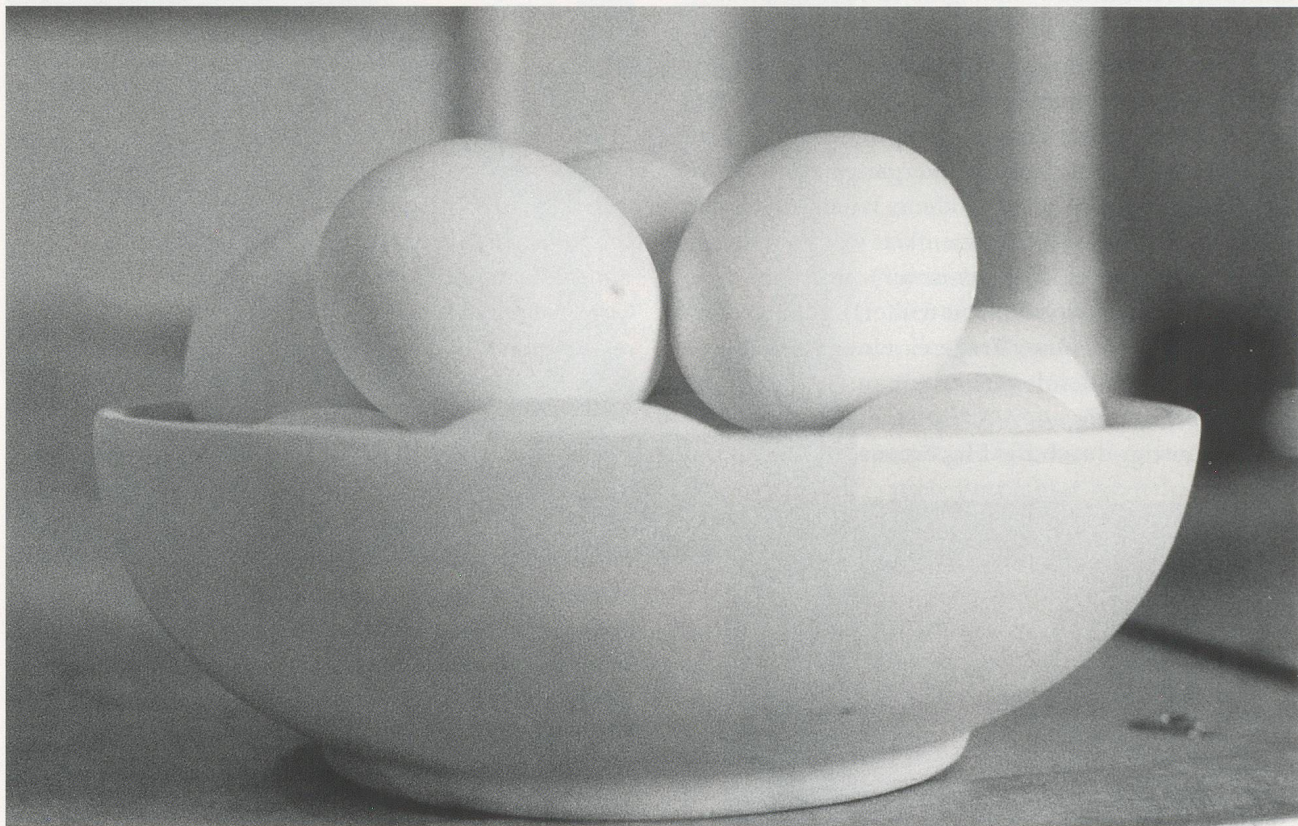
Solcher Askese verweigerte sich Koons schon lange vor seiner *Made in Heaven*-Serie. Einige frühe Stücke wie BUNNY stellten das Ready-made auf den Kopf, indem es eben nicht mehr strategisch wie ein Schachspiel, sondern unter einem affektiven Aspekt





wie Backförmchen, und in den Bildern sind die Farben so klar abgegrenzt wie in Glasfenstern. Das ist für Koons so wenig nebensächlich wie die gerade Linie für das alte Ägypten oder die geschwungene für den Barock. Klare Linien sind die Voraussetzung jeder Kunsterfahrung. Sie schaffen Vertrauen in die Sinne. Zwischen Schwarz und Weiss gibt es Tausende von Grauschattierungen – fragen Sie jemanden, wo

JEFF KOONS, BOWL WITH EGGS, 1995–1997, plaster maquette.  
 Finished sculpture will be rotationally molded thermal plastic (polyethylene), 72 x 126 x 126" / SCHALE MIT EIERN, Gipsmodell.  
 Die Skulptur wird im Rotationsgussverfahren aus Polyäthylen hergestellt, 183 x 320 x 320 cm.



die eine Farbe beginnt und die andere aufhört, und die Antwort wird vollkommen subjektiv ausfallen. Grenzt aber Schwarz unmittelbar an Weiss, so wird die Antwort ziemlich objektiv sein.

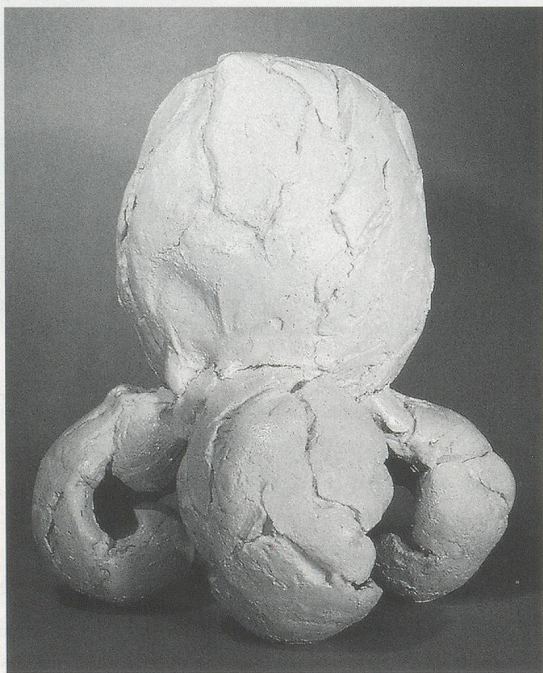
Zwar ist Schönheit auf diese Art nicht objektiv nachzuweisen, aber *Celebration* strebt nach Universalität, indem es Plastikblumen, Play-Doh-Figuren, Partyhüte, Geburtstagstorten, Armbänder, Ballonhunde, Lincoln Logs (Spielzeug aus Plastik, das wie Holzspielzeug aussieht), Ostereier, Spielsachen und Popcorn darstellt. Zielen massenproduzierte Waren nicht auf ein Massenpublikum? In eben dieser Hin-

sicht funktioniert Koons' Werk als Archetypus: nicht im Sinne einer platonischen Form oder eines Jungschen Symbols, sondern eher als sicherer Tip. Es geht jedoch nicht wirklich darum, das grösstmögliche Publikum zu erreichen – dafür wäre das Fernsehen besser geeignet als Malerei und Skulptur –, sondern beim tatsächlichen Publikum das grösstmögliche Vertrauen zu erwecken. Warum? Weil das Unvertraute, Geheimnisvolle zu denken gibt, die Darstellung von Vertrautem dagegen eine ganz andere Reaktion in Gang setzt, eine, die nicht verstandesmässig, sondern assoziativ funktioniert. Die Wahrnehmung des



Kunstwerks wird so augenblicklich verdoppelt durch sein Schattenbild in der Erinnerung, beide passen zusammen und verbinden sich unmittelbar miteinander, wo sonst der (verstümmelte) Verstand nach seiner anderen Hälfte, der «Bedeutung», zu suchen pflegt. Genau um dieser Wirkung willen hat Koons viele der *Celebration*-Skulpturen in Polyäthylen gegossen. Die meisten Spielzeuge werden aus diesem Kunststoff hergestellt. Man gibt Kindern Polyäthylen-Formen, damit sie lernen können, sich wie Erwachsene zu benehmen: Der erste Hammer und das erste Gewehr sind immer aus Polyäthylen. Trotzdem weist das Material in Koons' Skulpturen nicht nach vorn, sondern zurück in die Vergangenheit. Denn indem es weniger Erkenntnis denn Wiedererkennen auslöst, lenkt es die Aufmerksamkeit weg vom Künstler (Warum hat er das gemacht?) und hin zum Betrachter (Das kenne ich von früher!). Allein schon der Übergang von einer Frage zu einer Feststellung deutet die zunehmende Sicherheit an.

Die Verlagerung der Aufmerksamkeit wird zudem begünstigt durch die Hochglanzoberfläche der



JEFF KOONS, *POPCORN*, 1995–97, plaster maquette. Finished sculpture will be rotationally molded thermal plastic (polyethylene),

156 x 140¼ x 140¼" / Gipsmodell. Das Original entsteht im Rotationsgussverfahren in Polyäthylen, 396 x 356 x 356 cm.

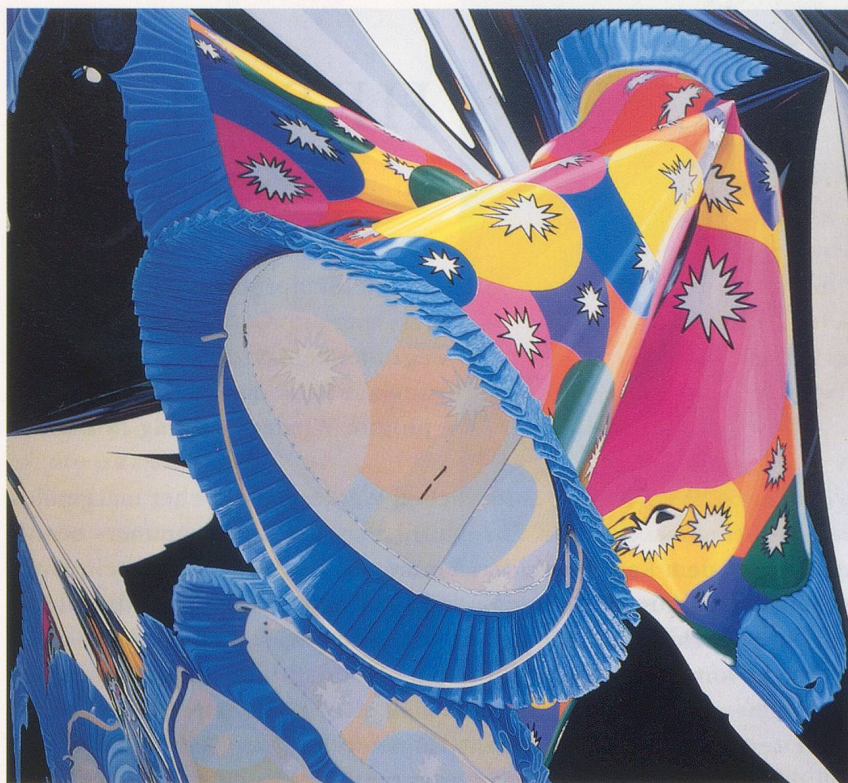
JEFF KOONS, *WINTER BEARS*, 1988, polychromed wood, 48 x 44 x 15½" / WINTERBÄREN, bemaltes Holz, 121,9 x 111,8 x 39,4 cm.



*Celebration*-Skulpturen. Sofern sie nicht aus rotationsgeformtem Polyäthylen bestehen, sind sie in Chromstahl gegossen, auf Hochglanz poliert und mit kräftigen Transparentfarben lackiert. Die starke Reflexionskraft dieser Arbeiten ist dabei ebenso wenig zufällig wie ihre Linearität – selbst die *Celebration*-Bilder zeigen ihre Gegenstände vor Mylar-Hintergründen, um diesen Effekt zu simulieren. Und wenngleich das daraus resultierende Spiel der Lichtreflexe den Anschein erweckt, als wären die Arbeiten immer irgendwie «eingeschaltet», ist ihre Bedeutung doch nicht rein visuell. Was sieht der Betrachter, wenn er um eine Skulptur herumgeht? Die Skulptur natürlich, aber auch sich selbst in deren Oberfläche. Es ist schlicht unmöglich, das Kunstwerk zu betrachten, ohne sich selbst zu sehen. Der Künstler hingegen fällt im wahrsten Sinn des Wortes aus dem Bild: Spielsachen kommen von Fisher-Price, Spiele von Mattel und Kunst von Künstlern, aber woher kommen Spiegel? Man kennt kaum einen Spiegelhersteller mit Namen, weil Spiegel nicht dazu geeignet sind, das Markenbewusstsein zu fördern, sondern ein selbstbezogenes Verhalten bewirken. Das gleiche gilt für Koons' Skulpturen. Die Rückkoppelungs-Schleife von Wahrnehmung und Erinnerung, ausgelöst durch die Vertrautheit der Thematik, wird im materiellen Zusammenspiel der Erscheinungsbilder verdoppelt.



JEFF KOONS, PARTY HAT, 1995–97, oil on canvas, slightly cropped, 114 $\frac{3}{8}$  x 127 $\frac{2}{3}$ " /  
PARTYHUT, Öl auf Leinwand, 290,5 x 324,3 cm. (PHOTO: JIM STRONG)



auch. Koons produziert keine Kunst über die Interpretation von Kunst, sondern Kunst über die Nicht-Interpretation von Kunst. In *Celebration* besteht seine Strategie darin, schöne Kunst zu machen (um eine unbeschönigte Reaktion auszulösen), Objektivität anzustreben (um das Vertrauen in die sinnliche Wahrnehmung zu fördern), Vertrautes zu präsentieren (um den Verstand mit Hilfe der Erinnerung auszutricksen) und dem Betrachter sein eigenes Bild zu zeigen (um die Beschäftigung mit sich selbst jedem Interpretationsversuch in den Weg zu stellen). Wenn das alles die durch die selbstreflexive Phase der modernen Kunst geschwächte ästhetische Konvention nicht wiederzubeleben vermag, so liegt das daran, dass solche Kunst auch Betrachter braucht, die sich getrauen, Idioten zu sein – nicht bloss unschuldig, sondern vielleicht auch zu vertrauensselig.

(Übersetzung: Nansen)

Die Maxime von *Celebration* lautet nicht: «Erkenne dich selbst», sondern: «Sieh dich selbst».

Im kartesischen Denken ist der universelle Zweifel eine Art vorgetäuschter Dummheit. Der Philosoph tut so, als wisse er nichts, um dann mit Hilfe von Vernunft und Selbstreflexion zum Wissen vorzudringen. (Ich denke, also bin ich.) In der Kunst läuft es genau andersherum: Eine zunehmend intellektuelle und selbstreflexive Arbeit wird begleitet von einer tiefen Krise des Glaubens an die Kunst selbst. Lautet die Streitfrage der Moderne noch: «Was ist Kunst?», so antwortet die Postmoderne mit: «Ich weiss nicht, ich bin mir nicht mehr sicher...». Welches bessere Mittel könnte es dagegen geben, als eine gesunde Portion Dummheit? Könnte die Kunst nicht von den Abtrünnigen auf die Unschuldigen kommen, die sie, unberührt von Fragen nach Sinn und Bedeutung, im blinden Vertrauen weiterführen? Koons behauptet oft, dass seine Arbeiten ihm nicht mehr oder weniger bedeuten als jedem anderen



JEFF KOONS, PINK BOW, 1995–97, oil on canvas, 106 $\frac{1}{2}$  x 136 $\frac{3}{8}$ " /  
ROSA SCHLEIFE, Öl auf Leinwand, 270,5 x 346,4 cm.  
(PHOTO: JIM STRONG)