

Jeff Koons

Atzera begirakoa

GUGGENHEIM BILBAO

MUGARIK EZ.....	3
-----------------	---

MUGARIK EZ

SCOTT ROTHKOPF

GEHIENA

Hasiera-hasieratik, Jeff Koons-ek superlatiboak eragin ditu. Adjektibo hutsek ez ziruditen nahikoak haren artearen oihartzuna deskribatzeko. 1983an, bere hasiera publikotik hiru urte iragan ondoren, Roberta Smith kritikariak haren lanaren «presentzia» deskribatu zuen esanez zela «gaur egungo arte praktiketan bitxiena eta bereziena», eta, handik hilabete gutxi batzuetara, Alan Jones poetak aitortu zuen praktika hura dela «gaur egun gertatzen ari diren arte proiektu indartsuen artean koherenteenetako bat»¹. Hamarkada haren amaieran, Koons txalokatu zuten «garaiko iruzkingile zorrotzena» zelakoan, baita «Estatu Batuetako artista gazte interesgarriena» eta bertako «arte-ekoizle eskandalagarriena» ere². Azken iritzi horri hedadura pertsonala eman zion 1993an Robert Rosenblum-ek, idatzi zuenean «Koons da, inondik ere, azken hamarkadan nire ikusmoldeak eta pentsamoldeak gehien astindu eta gaztetu dituen artista»³. Eskarmentu handiko arte-historialari hark zalaparta hura Jasper Johns-en artearen hasierako topaketarekin konparatu ahal izateak -haren alde egin zuten lehenengoetako bat izan zen- indar handiagoa -edo agian handiena- ematen die hitz haiei.

Zerrendak honela jarraitzen du: «arte-merkatu berriko ekintzaile handiena» (1985ean lehen bakarkako erakusketatik urtebetera): «munduko arrakasta handiko artistetako bat» (soilik sei urte geroago); «bizirik dagoen artista batek enkantean inoiz saldutako artelan garestienaren» ekoizlea (2013an, *Puxika txakurra [laranja]* (*Balloon Dog [Orange]*) lanak Koonsen beste eskultura batek lortutako marka haustean)⁴. Koonsen beste txakur batez hizketan, Jerry Saltz kritikariak goraipatu egin zuen *Puppy* esanez zela «inoiz ikusi dudana eskultura publiko egiazki atseginena»; *New Yorker* astekariko Peter Schjeldahl zutabegileak, berriz, deitu zion «inolako zalantzarik gabe, inoiz egin den eskultura artistiko aberatsena eta sotilena». Iruzkina horiek apalak ematen dute alderatzen ditugunean New Yorkeko Public Art Fund-eko lehendakari Susan Freedman-enekin, zeinak inausitako terrierra laudatu baitzuen «XX. mendeko eskultura garrantzitsuenetako bat» dela esanez⁵. Koonsi deitu izan diote bere belaunaldiko artista «eragingarriena» eta «seguru asko garrantzitsuen», baita «gaizki ulertutakoena» ere⁶. Baina batzuentzat belaunaldi-testuinguru hori mugatzaileegia da; Koons da «egun bizirik dagoen artista subertsiboena» edo «artearen munduko pertsonaia ospetsuenetako eta eztabaidatuenetako bat»⁷. Eta gutxienez idazle baten iritzian, haren lorpenak ez luke «artearen mundura» mugatuak egon behar, mundu osoa agertoki egokiagoa izan zitekeenean «planeta honetako artista ospetsuenetako eta ezagunenetako» batentzat⁸. Inoiz berresten baldin bada behin betiko lurretik kanpo bizitza badagoela, irudika liteke esparru hori are gehiago heda litekeela.

Horrelako superlatiboak bi ahoko ezpatak dira. Koonsi deitu izan diote halaber «artearen endekapenean izandako eragile aktiboena», ez gehiago ez gutxiago⁹. Goian aipatutako adibide adeitasun erakusleak ere ez ziren beti adierazten goraipamen gisa, eta goraipamen gisa adierazitakoak

ez zituzten guztiek halakotzat hartu. Arteari eta artistei dagokienez, eskandalua, ospea, dirua, eztabaida, subertsibotasuna eta anbizioa ez dira inola ere aho batez onartzen bertuteak direlakoan. Azkenik, esan beharra dago baieztapen horietako bakar bat ere (*Puxika* txakurra lanaren enkante-markarena izan ezik) ezin litekeela egiaztatua izan. Hiperbolea izan daiteke, iritzia, orokortzea, ideia elkar ukatzaileak edo haien nahasketa bat. Baina, baieztapen horiek biltzean, nire asmoa ez da hainbeste haien egitasuna proban jartzea, eta bai nire lilura agertzea Koonsek eragin zituelako halako kopurutan, hainbeste gaitan eta halako denbora luzean. Beste orokortze hiperboliko bat egiteko arriskuarekin, apustu egingo nuke azken hogeita hamar urteko ezein artistak ez duela inspiratu hark baino *gehiago* gehiagorik. Hori arrazoi nahikoa da Koonsez pentsatzea merezi izateko. Baina zehazki zerk egiten du gizona horren kasu berebizikoa?

Nire iritzian, Koons artearen munduko halako indar iraunkorra eta saihetsezina da, parte batean, haren mugak proban jarri dituelako, baita artearenak eta artista batenak ere. Irudikatu gaur egungo arte-ekoizpenaren alorra lurralde zabal baten modura, zeinaren perimetro porotsua markatzen baitute soka elastiko batez elkartutako hesola anitzek. Egungo arte-ekoizpenari lotutako termino edo baldintza baten kanpoko muga irudikatzen du zutabe bakoitzak: erakusketa-praktika; merkatua; readymadea, narratiba, fabrikazio eskuz landua edo industrial; artistaren zintzotasuna edo trebezia; poparen edo minimalismoaren herentzia, edo ospearean eztanda eta gehiegizko publizitatea, beste askoren artean. Termino edo baldintza horiek Koonsen aurrekoak izan arren, kasu bakoitzean hesolak aurrerantz mugitu zituen, hartara arte guztia gertatzen den eremua zabalduz. Orain, onerako edo txarrerako, denok gaude eremu hedatu horren barruan. Koonsek muga zaharrak eraitsi eta berriak finkatu zituen, sarri askotan haren ondorengoentzat iritsi ezinak, eta, zer esanik ez, gaingitu ezinak direnak, baina horrek ez du esan nahi haien asmoa hori denik. Batzuek proba egin lezakete; beste batzuk agian ez lirateke saiatu ere egingo, badaezpada; beste batzuek, berriz, agian ez liokete inongo jaramonik egingo periferia horri. Baina, hala ere, gogoan geratzen da mugalde hori, mitikoa eta erreala, erakargarria eta debekatzailea, arriskuz zein sariz betea.

Katalogo honi dagokion erakusketa bezalako atzera begirako batek artista baten lanari benetako neurria hartzeko aukera ematen du. Koons bere obraren alderdi anitzak aurkezten zituzten erakusketa askoren gaia izanagatik ere, inor ez da saiatu haiek narratiba orohartzaile bat osatzeko asmoz elkartzen San Francisco Museum of Modern Art-ek 1992an egin zuenak bezala, artistak hamahiru urte zeramatzanean dagoeneko ia horren hirukoitza iraun duen haren karreran. Koonsen bizitza osoko lana irudikatzean, erakusketa honek haren ikono anitzak birkokatu ditu sortuak izan ziren serie konplexu eta alderdi askotakoen testuinguruan, eta orobat erakusten du serie horiek osotasun koherente -baina askotariko- bat era dezaketela. Liburuki honen muina eratzen duten ilustrazioek narratiba horren nondik norakoa iradokitzen du, Koonsek bere lan multzoak antolatzeko duen zehaztasun ezohikoari jarraiki. Serie bakoitzari lagun egiten dio halako eranskin batek, erreferentzi puntuzko konstelazio bat lantzen duena: prozesuaren irudiak, jatorrizko materiala eta instalazioaren argazkiak. Ilustrazioen ondoren saiakera sorta bat dator, zeinen helburua den ez historia oso hori laburbiltzea, gauza jakina honezkero, baizik eta areago Koonsen praktikaren zenbait alderdi eta praktikaren beraren testuinguru desberdinak argitzea¹⁰. Horretarako, haien egileek diziplina sorta zabala ordezkatzeko dute, Berpizkundeko eta gaur egungo arte-jakintsuengandik eta -kritikariengandik eleberrigile baten eta neurozientifiko batenganaino. Denak osotasunean hartuak, Koonsen oihartzun zabalaren irudipen bat ematen dute, artearen alorrean eta harago.

Artista gutxi, bizirik nahiz hilik, lortu du halako oihartzuna. Saiakera honekin dudak asmoa da helmen hori aztertzea elkarri lotutako kasu praktiko sorta batez, azken finean arakatzeko Koonsek desafiaturako sentsibilitateak, zeharkatu dituen orekarien sokak, eskaini dituen taktika kontzeptualak, eta maniobra horiek guztiak mendean dauden objektu paregabeak. Hemen eskaintzen zaidan tartean ezinezkoa da Koonsen lorpenen eta eraginaren berri zehatza ematea, eraginei dagokienez bereziki zaila baita haiek ebaluatzea, Koonsen eredu bereziari jarraitzea izan daitekeelako etsigarria, edo, batzuetan, ipuin irakasgarri bat. Koonsek areago eraman ditu artearen mugak, batzuetan mutur deserosoetara. Desafioa bota die artearen munduko ortodoxia kritiko guztiei, eta, bien bitartean, hura deskribatu dute gure aroaren sintoma gisa eta haren egileetako baten gisa. Horrenbeste esateak eraman gaitzake hura artearen munduan eta munduan, oro har, elkarrekin nahasten gogotik ahalegindu den bi eremu horietan, diharduten indar osasungaitzetako batzuen maila berean jartzera. Bere karreraren hasieran esaten zuen gaur egungo artistak indar kultural mugatua daukala pop izarrarekin edo eliza barroko baten murrizketarekin alderatuta, eta itxaropena zuen bere lanak esparru mehar hura gainditu ahal izango zuela¹¹. Hori lortu egin du, inolaz ere, neurri batean bere artelan banakoen bidez, eta neurri batean bere portaera pertsonalaren eta profesionalaren bidez. Ezin uka daiteke Koonsen artea eta karrera mugako kasuen sorta baten modura altxatzen direla, eta, azken batean, horixe izan daiteke haren inguruan munta gehiena duena.

ARTEA ETA GAUZAK

Koonsen artearen -eta, modu orokorrago batean, joan den mendeko artearen- historia ia osoa kontatu liteke readymadearen lenteen bitartez; beraz, ez da leku txarra hasteko. Marcel Duchamp-ek 1917an bere pixalekua estreinako aldiz ikusgai jarri zuenetik, artista gutxi erlazionatu izan dira keinu harekin edo aurre egin diote Koonsek adina moduetan. Mutur batean, aurkitutako objektu benetakoak ikusgai ipini ditu bereak balira bezala, eta beste muturrean, halako gauzen kopia arretatsuak egin ditu. Bi polo horien artean, horrenbeste ikuspegitatik aztertu du readymadea, non esan baikenezake iparrizar baten moduan funtzionatzen duela Koonsen praktikan, hura, itxuraz, haren argitik urrundu arren. Ez da beti horrela izan. Baltimore-ko Maryland Institute College of Art-en eta Chicago-ko School of the Art Institute-n ikasle zelarik 1970eko hamarkadaren erdialdean, amatezko iruditeria irudikatzen zuten margolan neo-surrealistak egin zituen batik bat, haietako batzuk gorputz atal ebaki distiraz koloreztatuak agertzen ziren amesgaiztoetarantz jotzen zutenak. Margolan haiek zorretan bazeuden ere Koonsen heroi Salvador Dalí-rekin eta Chicagon irakasle izan zituen Karl Wirsum, Jim Nutt eta Ed Paschke imagistekin, Koons gogoratzen da Paschkek ere bultzatu zuela kanpora irtetera, bai jakinarazi artista gazteari ere «dena hemen dago[ela], munduan, eta bilatu besterik ez duzu[la] behar»¹².

1976ko azaroan abiatu zen Koons. New Yorkeko sirena-kantua aditu zuen irratian -Patti Smithen ahotsen-, eta hara abiatu zen hurrengo egunean, autostopez. 1977ko urtarrilean birkokatu eta gutxira, lana lortu zuen bertako Museum of Modern Art-en bazkidetzak saltzen, eta gogoan du bertan topatu zituela ideia estetiko berri sorta zabal bat: hala nola, Robert Smithson-en eta Jackie Winsor-en eskultura postminimalista, Bill Beckley-ren fotokontzeptualismoa eta arkitektura eta diseinu galerietan ikusgai zeuden objektuak. 70eko hamarkadaren amaieran New Yorkeko artearen mundua izugarri plurala zen, ezin konta ahala aukera zeuden, oraindik kodetu gabe hurrengo hamarkadako ideologia eta

gudu-lerro erabakigarriagoen arabera. Koonsek punkaren eta new waveren agertokiak esploratu zituen CBGBn eta Mudd Club-en, eta Julian Schnabel eta David Salle artista kideak ezagutu zituen, zeinetatik bigarrena «Pictures Generation» hasi berriari lotua baitzegoen¹³. Talde hura, Sherrie Levine eta Richard Prince barne, berriro pizten ari zen eztabaida readymadearen inguruan, aurkitutako irudiak beretzaren bitartez, eta aitortu zitzaion medioetako irudien indarra zalantzan jartzea eta iraultzea, betiere funtsean ukitu gabe utzita, baina. Atzera begira, ordea, haien lanaren energia asko dator taldeak ustez kritikatzeko materialaren *sex appeal*etik eta magnetismotik, eta ironia hori ez zitzaion Koonsi itzurtzen, azkar hasi baitzen aurkitutako objektu antzeko baina bestelako gisakoak erabiltzen helburu are liluragarriagoetarako. Pixkanaka, errebelazio eta harreman askotariko haiek hoztu eta gogortu egin zuten Koonsen arte jaio berria, zeinak galdu egin zuen adierazgarritasuna, eta bihurtu zen popagoa, espresiorik gabeagoa, zuzenduagoa kanpoko mundura barrukora baino. Haren eskua ez zen inoiz gehiago nabarmenduko haren artean.

Koonsek luze darama aldaketa horren funtsezko ardura Duchampi egozten: «Arte subjektibotik urruntzeko nire prozesuak jarraitu egin zuen 70eko hamarkadaren amaieran, eta jarduera horren barruan zegoen Marcel Duchampen aurkikuntza. Murgilduta egona nintzen arte subjektiboaren justu kontrako muturra ematen zuen. Readymadea zen litekeen baieztapen objektiboena»¹⁴. Hasieran, Koonsek readymadean zuen interesa eskultura eta horma-erliebe landuetan gauzatu zuen, 14. kalean, Broadway eta Lower East Side aldean erosten zituen jostailuzko puzgarri koloretsuez, irudixoez eta apaindura dotore ustekoez eginak, eta East Village-ko bere apartamentua instalazio kaotiko bihurtu zuen. Laster urritu zuen errepertorio barroko hura, landaretza eta fauna puzgarria antolamendu soilagoetan kokatuz, baldosa akriliko garden eta islatzaileen aurrean, poparen eta minimalismoaren uztartze perbertso bat irudikatzen zuten eskulturak egiteko (*Inflatable Flower and Bunny (Tall White, Pink Bunny*, 1979; *Inflatable Flowers (Tall Purple, Tall Orange)*, 1979; *Inflatable Flowers (Short Pink, Tall Purple)*, 1979; *Inflatable Flower (Tall Yellow)*, 1979). Lan horietako batzuk bizirik dira, baina gehienek balio izan zuten argazkiak egin eta berrantolatuak izateko muntaia labur gisa, arte kontzeptualetik maileguan hartu zuen estrategia, bera. Ezbairik gabe, Koonsen estreinako lan helduek lehenago aipatutako garaikideen eta garai hartan readymadean oso zentratua zebilen Haim Steinbach-en oihartzunak dituzte¹⁵. Alabaina, Koonsen eskulturen bereizgarriak dira afektu alai baina inpersonala (East Villageko bolada neopopa gertatu baino askoz lehenago) eta kontingentzia fisikoaren irudipen areagotua, biak ala biak haren artearen adierazgarriak izaten jarraitu dutenak. Ispiluek ingurunea eta ikusleak islatzen dituzte; jostailu puzgarriek, berriz, hustearen mehatxuak inplizituki lainotutako bizitzaren sentipen bat transmititzen dute. Koonsen eskuetan, readymadea, hiru hamarkadatan, bihurtu zen ibilgailu poetiko gertagaitz bat, haren bidez oreka eta egongaitasuna, osotasuna eta hustasuna, poza eta nahigabea, bizitza- eta heriotza-egoerak gogora ekartzeko. Kanpoko munduko objektu prosaikoak, gure baitakoen ispilu hotz eta motz bihurtuak.

1979an, Koonsek horma-erliebe sorta bat hasi zuen, etxetresna elektrikoak agertzen zirenekoak, txigorgailu bat edo frijigailu bat, adibidez, lanpara fluoreszentei atxikiak eta haien aurrean magikoki igeri daudela diruditenak (*Nelson Automatic Cooker/Deep Fryer*, 1979; *New Excellence Refrigerator*, 1979-80; *Teapot*, 1979; *Toaster*, 1979). Lan horiek, Koonsen eskultura guztiak bezala, ez dira readymadeak zentzu zorrotzean, osagai askoren konbinazioa barne hartzen dutelako. Baina, aurkitutako objektuen bilketetan ez bezala, halako temaz aurkezten dute gauza hutsal eta benetako bat -gure aurrean paratuz, hura argitan blaituz-, non berreskuratu egiten baitu Duchampen hasierako keinu

hartan latente zegoen indar gordinetik zerbait. Haien gaiak objektuak dira. Apalak, baina erreberentziazko lilura aura batez hornituak, birsortu egiten dituzte natura hilak General Electric-en aroan. Alabaina, Koonsek kezkatua jarraitzen zuen berak aukeratutako objektuak ez ote ziren gehiegi manipulatu -are bortxatu ere- beren euskarrietan finkatzeko prozesuan. Beldur zen «ez zuela objektuaren osotasuna gordetzen», eta *Berria* (*The New*) izeneko bere serie erabakigarrian saihesten saiatu zen arazoa¹⁶. Lan multzo hori ere erliebe argitsuekin hasten zen (oraingoan aspiragailuak agertzen ziren), baina orain etxetresna elektrikoak bere horretan utzita (*New Hoover Celebrity III's*, 1980; *New Hoover Deluxe Shampoo Polishers*, 1980; *New Hoover Quik Broom*, *New Hoover Celebrity IV*, 1980). Koonsek laster egin zuen araztasun hori nabarmenagoa gailuak mundutik aparte aurkeztuz metakrilatozko kutxa soil argitsuetan, zeinek gorde eta areagotu egiten baitute aspiragailuaren egoera birjinala (*New Hoover Convertible*, 1980; *New Hoover Convertibles Green, Blue*, *New Hoover Convertibles Green, Blue Doubledecker*, 1981-87; *New Shelton Wet/Drys 10 Gallon Doubledecker*, 1981; *New Shelton Wet/Drys Tripledecker*, 1981; *New Hoover Convertibles Green, Red, Brown*, *New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Displaced Doubledecker*, 1981-87; *New Hoover Deluxe Shampoo Polishers*, *New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Displaced Tripledecker*, 1981-87). Duchampen pixalekuaren kasuan bezala, produktu horiek asoziazio antropomorfiko eta sexual garbiak dituzte: hodi malguak, zurrupatzeko zuloak eta birrikak bezala puztu eta husten diren poltsak. Baina haien *berritasunezko* aura da garrantzitsuena, ia paradoxikoki iraunkor jarraitzen duena beren inkubagailu aseptikoen barruan zahartzen diren bitartean. Anbarean harrapatutako intsektuak edo formolean ondutako espezipimenak bezala, hilezkortasunaren enblema bihurtzen dira, baita kontrakoa ere.

Esan genezake readymadearekiko Koonsen lilura haren beste lilura baten emaitza dela, *gauzekikoen*, barne hartuta bereziki industriak egindakoak gure bizitzak hobetu eta apaintzeko, eta ondorio horretaz gu konbentzitzeko helburua duten publizitate-irudiak. Horregatik, 1984 arteko haren ibilbideko arazo eskultural nagusia *agertzearena* da: nola txertatu objektu ukigabe horiek bere osagaiak bezain xarmagarria den artelan batean, haiek nola harrapatu ipurtargien modura haien barruko argia, itzali barik, nabarmendu egin lezaketen ontzietan¹⁷. Objektu baten mamia -haren «ahotsa», esaten zuen berak- anplifikatzea azpimarratzen zuen hark, idulki bat edo artista batek objektu bat arte izendatzea baino are indartsuagoa den gailu estruktural baten bidez. Koonsek sentiberatasun hori egozten dio bere aitaren etxe-apaindura dendako -Henry J. Koons Decorators- erakusleiho eta salgaien haurtzaroko oroipenei, bertan ikusi baitzuen zuzenean salgaiek istorioak kontatzeko eta seduzitzeko duten indarra¹⁸. Geroago haren karreran, artistak aurkitutako objektuez zuen ikuspegiak kutsu mesianiko bat hartu zuen, Koonsek adierazi zuen readymadeak onarpenezko mezu bat zeramala, gauzak perfektuak baitira aurkitzen ditugun horretan, eta horregatik senperrenak egiten zituen haiek ez hondatzeko. 1980an Chelsea-n zeukan apartamentura bisita egin zion bat gogoratzen da sukalde oso bat ikusi zuela gainerakoan hutsik zegoen egongela batean, jabea zalantzak paralizatua zegoelako nola hobetu haren readymade-perfekzioa¹⁹.

Koonsek lanak aurkezteko estrategia horren muturreko adierazpena iritsi zuen 1985ean East Village aldeko International With Monument galerian egindako *Equilibrium* erakusketan. Irudikatu zuen erakusketa «izate egoera» iritsi ezinezkoiei zegokien geruza anitzeko alegoria baten modura, saskibaloi pilotak lebitatzen arrainontzien barruan, sorotsi baino gehiago hil egiten duten altzairuzko flotagailuak, eta Nike saskibaloi poster multzo ukigabeak, bertako izarrak ikusten zituelako «sirena» moduan, gazteei (batez ere afroamerikarrei) dei egiten gizarte-mugikortasunaren promesarekin (*One Ball Total*

Equilibrium Tank (Spalding Dr. J 241 Series), 1985; *Board Room*, 1985; *Dr. Dunkenstein*, 1985; *Two Ball 50/50 Tank (Spalding Dr. J Silver Series, Wilson Supershot)*, 1985; *Lifeboat*, 1985; *Moses*, 1985; *The Dynasty on the 34th Street*, 1985; *Three Ball Total Equilibrium Tank (Dr. J Silver Series)*, 1985; *Snorkel (Shotgun)*, 1985; *Aqualung*, 1985)²⁰. Posterrek, batik bat, gehiago jarraitzen zioten Duchampen ereduari, eta are arriskutsuagoa egin zuten jabetze artearen apustu handiko jokoa. Alan Jones kritikariak garai hartan ohartarazi zuen «era arriskutsuan hurbiltzen [zirela] aurkitutako irudien kanpo-mugetara», ez da laudorio makala, kontuan hartuta gero eta zailagoa dela arrisku eta muga estetikoak aurkitzea²¹. Esatera ausartuko nintzateke arriskua -eta aurkikuntza- posterretan artistaren ahaleginaren froga errebelatzailearen bat aurkitzeko sentitzen den obsesio xelebretik datorrela, zeina nekez izan daitekeen Duchampen palak hainbeste denbora joanda eragindako bulkada. Jarraitzen dugu imajinatzen ezin direla *bakarrik* posterrak izan, Koonsek zerbait egin behar izan duela laukitzeaz gain, eta harridura hori zor zaio neurri batean berezkoa ez duen erabilerak eragindako nobletze estetikoak gertatu ez izanari. Duchampek bederen bere indar eraldatzailea azpimarratzeko dezentzia izan zuen, pixaleku edo pala bat berezko ez zuten helburu baterako (alegia, eskultura baterako) erabiliz, baina Nike posterrek funtzionatzen dute zehazki behar duten bezala, hau da, pareta batetik eskegiak, gure begiraden zain. Koonsek eraman egin zuen readymadea bere «kanpo-mugetara», bai horixe, harentzat nahasketa eta arriskua aldarrikatuz harekin horren gutxi eginda: fisikoki hain arte antzekoa den gauzaki inprimatu bat arte gisa izendatu. Tentsio hori osteko haren karrera osoan errepikatzen da, haren iruditxo berregokituetatik eskultura klasikoan moldeen hustuketetara (*Gazing Ball (Belvedere Torso)*, 2013; *Gazing Ball (Ariadne)*, 2013; *Gazing Ball (Antinous-Dionysus)*, 2013; *Gazing Ball (Crouching Venus)*, 2013; *Gazing Ball (Farnese Hercules)*, 2013).

Koons muga horretara iritsi zen unetik bertatik hasi zen aldatzen readymadearekiko haren konpromisoa agertze arazoa izatetik *irudikapen* arazoa izatera. Bere lehen ikuspegia muineraino eramanez norabide berrian bultzatzera behartua balego bezala. Ildo horretan, *Oreka (Equilibrium)* serieak ikus daitezke pibote baten moduan -barne hartzen dituen Koonsen readymade puruenak eta simulaziokoekiko haren lehen esperimenduak-, zeinak ekarri zuen bere zenbait garaikideekin batera taldekatuta suertatzea «simulazio-arte» ikurpean²². Adibideen artean daude *Aqualung (Aqualung)*, *Salbatxalupa (Lifeboat)* eta *Murgiltze-jaka (Snorkel Vest)* brontze urtuzkoak, eta denek transmititzen diete beti puztuta egotearen nolakotasun bat bestela gai egongaitzak direnei. Kasu honetan galdatze-prozesuak ordeztu egiten du laukitzea edo antolakuntza Koonsen berariazko ekarpen nagusi moduan, halako moldez, non produktu erreplikatuak dotoreziaz gordetzen baitute beren baitan saturazio metaforiko berri bat: haren igerikako gailuei bizitza eternala bermatzen dien material astunak berak bihurtzen ditu zorigaiztoko *imago*. Gure mundutik urrun daudela sentitzen da, baina hala ere, harrigarriro, bertan presente, objektu erabilgarrietatik sinbolikoetarako metamorfosia gauzatzen.

Antzeko operazio bat gertatzen da Koonsen hurrengo bi serietan, *Luxua eta endekapena (Luxury and Degradation)* (*Travel Bar*, 1986; *Fisherman Golfer*, 1986; *Come Through with Taste - Myers's Dark Rum - Quote Newsweek*, 1986; *Pail*, 1986; *Ice Bucket*, 1986; *I Could Go For Something Gordon's*, 1986; *The Empire State of Scotch, Dewar's*, 1986; *Jim Beam - J.B. Turner Train*, 1986; *Stay in Tonight*, 1986; *Baccarat Crystal Set*, 1986; *Jim Beam - Model A Ford Pick-up Truck*, 1986; *Hennessy, The Civilized Way to Lay Down the Law*, 1986) eta *Estatuaria (Statuary)* (*Ben Hope*, 1986; *Louis XIV*, 1986; *Italian Woman*, 1986; *Mermaid Troll*, 1986; *Rabbit*, 1986; *Two Kids*, 1986; *Doctor's Delight*, 1986), baina oraingoan baztertu egin zuen Duchampen eta bere aurrekaria, hots, objektu erabilgarri hutsak aukeratzea (pala

bat, almadia bat), eta nahiago izan zituen bereizgarri zutenak ez «zertarako diren», baizik eta «norentzat diren», John Caldwell komisarioak labur adierazi zuen bezala. Nola Baccarat etxeko beirateria hala bourbonez betetako portzelanazko tren bildumagarria edari biziak gordetzeko ontziak dira. Baina, Caldwellek ohartarazi zuen bezala Koonsen gai berriez, «Haien lehen tasuna da haien xarma, haien itxura, haien diseinua, eta ez betetzea espero den funtzioa, eta, beraz, karga sentimental handia dute, eta premia eta desira emozional eta psikologikoak betetzea dute helburu»²³. Koonsek azpimarratu egiten ditu ezaugarri horiek, bere modeloak altzairu herdoilgaitz distiratsuan galdatuz, material horrek egiten dituelako are xarmagarriago eta beren kontsumitzaile diruzaleen isla, hitzez hitz. Bere erabilera-balioaz gabetuta, botila eta osagarriak daramatzan bidaietarako larruzko mini-bar maleta bihurtzen da lorpenaren, bizioaren eta hiltzen ari diren ohituren alegoria trinko, gogora ekarriz haren jabea izan zen (edo izan nahi zuen) gentlemana. Lan hauen inguruan badago halako hoztasun basati bat, kapitalismoaren fikzio adoregarri biluztuen sentipen bat. New Yorken ekoitzi zituen 80ko hamarkadaren erdialdean, biluztasunak lotsa eragiteari utzi zion leku eta garaian. Izotz koskorrek altzairuzko edalontziak jo zituzten hots metaliko frustragarri batekin, tintin atsegin batekin baino gehiago.

Koonsek seigarren zentzumen bat dauka gauza arruntak arketipo bihurtzeko. Haren sekretua, garai hartan, zen espezifikoa eta generikoa harmonizatzeko zeukan gaitasuna, bai gaiak aukeratzean bai haiek galdatzean. Lehenbiziko auziari dagokionez, zerbait bai, baina ezer berezirik iradokitzen ez duten objektuetan aditua da. *Emakume italiarra* (*Italian Woman*) lanak, esate baterako, ilustratzen du garai bateko nolabaiteko artea, ezagutu daitekeen maisulan bat izan gabe. Ikusle askok *Bob Hope* ezagutuko dute Koonsen eskultoretako batean, baina gutxik jakingo dute haren jatorri zehatza. Koonsen galdaketak areagotu egiten du ezaugarri hori. Alde batetik, haren eskulturak hain daude xehetasun finez beteta, iradokitzen baitute beren modeloen jatorrizko materialak, eta beren zehazki artikulatutako parteak astiro gozatzeraz eramaten gaituzte. Bestetik, ikuslearen asoziazioak zehatz edo muga litzaketen xehetasun batzuk falta zaizkie, kolorea, esaterako. *Untxia* (*Rabbit*) lanaren aurpegi espresiorik gabearen eta haren moldatze zehatzaren arteko tentsioa funtsezkoa da eskulturak gure proiektzio ustez mugagabeak eragiteko eta zurrupatzeko duen gaitasun hipnotikorako. Aurpegirik gabeko hizlari bat da, espazioko izaki kaskodun bat, Playboy untxi bat, Berpizkundearen totem bat. *Estatuariako* lan guztiak bezala, hau ere irudikapen baten irudikapena da: untxi itxurako jostailu baten eskultura²⁴. Izan ere, Koons readymadearekiko bere maitasun afera gauza errealek aurkeztuz hasi bazen ere, gero haiek deskribatzera pasatzeko, orain ari zen beste gauza batzuk irudikatzen zituzten gauza errealek irudikatzen; mugimendu bikoitz horrek jomugan jartzen du objektu baten eta artelan baten artean dagoen alde ia sumaezina.

Estatuariaren ondoren, readymadea desagertu egin zen Koonsen lanetatik ia bi hamarkadatan. Artistak absentsia hori egozten dio 1987an, *Kiepenkerl* egiten ari zela, izan zuen esperientzia traumatikoari. Lan hark izan nahi zuen saltzaile ibiltari eta herri heroi bat irudikatzen duen Munster-eko brontzezko estatua estimatuaren altzairu herdoilgaitzezko erreplika perfektua. Lana oso kaltetua gertatu zen galdatze-prozesuan, eta azken orduko «kirurgia plastiko erradikala» behar izan zuen hirian hamar urtean behin egiten den eskultura erakusketa ospetsuan ikusgai jarri baino lehen. Koonsek gogoratzen du gertaera hark askatu egin zuela aurkitutako objektuekiko mirabekeriazko atxikimendutik, eta horrek bere aldetik askatu egin zuela metala galdatzetik²⁵. Baina haren *Popeye* seriearekin, 2002an hasia, readymadea osteraz azaleratu zen izugarrizko indarrez (*Lobster*, 2003; *Popeye*, 2003; *Elvis*, 2003; *Caterpillar Ladder*, 2003; *Dogpool (Logs)*, 2003-08; *Seal Walrus (Chairs)*, 2003-09; *Popeye*, 2009-11; *Olive Oyl*, 2003).

Orain, aurkitutako objektu bat eskultura batean metamorfosatu beharrean, esplizituki eramanen material batetik beste batera, Koonsek bilatzen zuen metamorfosi hura erabat ostentzea artearen historian oso gutxitan lortu den akatsik gabeko antzekotasun batez. Lan multzo hori okupatzen duten aluminio galdatuzko eta eskuz margotutako hondartza jostailuak artifiziozko lorpen txundigarriak dira, eta josturetan zehar erakusten duten toles eta zimurrak halako arretaz daude erreproduzituak, non Untxia lanarenak ere guztiz landugabeak direla ematen baitu. Ikusizko amarru nolakotasun hori areagotu egiten du pintura tratamendu landuak, zeinak akatsik gabe imitatzen baititu jatorrizko igerigailuen testura alorreko alde sotilak, haien plastiko distiratsutik, inprimatze matetik pasatuta, haien heldutoki eta balbula dirdiratsuetara. Jakina, lan horiek oso inspiratuak daude leinu oso batean, Johnsen garagardo potoetatik eta Andy Warhol-en Brillo kaxetatik Robert Gober-en, Peter Fischli-ren eta David Weiss-en gisakoen antzeko eskultura engainagarrietaraino²⁶. Baina aurrekari horietako edozeini arretaz begiratzeak agerian uzten du ez direla sinetsarazi nahi dutena, eta artelanak diren aldetik duten esanahia datorkie neurri batean artistak bere eskua beti erakusteko duen modutik, nahiz industria bikain imitatu.

Koonsen gainazalek, aldiz, ez dute inoiz jokoa desestaltzen, nahiz eta, ikusi dugun lez, bera ere interesatua dagoen irudikapenaren arazoan. *Popeyeko* eta *Hulk Elvis* hurrengo serieko lan bakoitza figurazioaren funtsaren gaineko hausnarketa bat da, eta alde hori azpimarratua geratzen da Koonsek maiz erabiltzen dituelako dobleak, Itsas txakur mortsa (Paperontziak) [*Seal Walrus (Trashcans)*] puzgarri bikotean bezala. Ez guke inoiz jakingo Koonsen doble hutsezinak ez direla benetakoa haien ilusioa desafiatzen eta areagotzen duten gauza *errealen* ondoan jarriko ez balitu sarritan. Tximu puzgarrien kate batek, adibidez, zurezko aulki bati eusten dio, osterantzean multzoa erorarazi egingo zuena; itsas txakur puzgarri bikotearen kasuan, berriz, puztua jarraitzen du, metalezko paperontzi pare batez zeharkatua egonagatik ere. Halako lorpen mirarizkoak ikusizko gag hutsak izan litezke hain funtsezkoak ez balira eskultura horiek mimesiaren inguruan planteatzen duen gogoetarako. Jostailuek itxuraz beren sendotasunari eusteak -irribarrez ari dira, kaltea gorabehera- haien egiantza areagotu besterik ez du egiten. Inon baina egia handiagoa da hori Hulk (Harria) [*Hulk (Rock)*] lanean, zeinean berezko tamainako Hulk puzgarri akatsik gabe bikoiztu batek marmolezko harri bat baitarama sorbalda gainean. Gaiari dagokion bezala, irudiari naturaz gaindiko dotorezia bat dario, eta zenbat eta gehiago begiratu, gero eta gehiago hasten zara pentsatzen harria ez ote den faltsua, eta Hulk, benetakoa (bitan begiratzea eragiten dute orobat enborrak eta loreak bezalako osagai naturalak agertzen dituzten lanek). Baina badirudi Koonsek «erreal» kontzeptua bera probatu nahi duela puzzle semantiko zainduen modura jokatzeko duten eskulturen bidez, zeinak erakargarri agertzen baitzaie gure ahalmen pertzeptual eta logikoei. Lan horiek egiazkoaren eta engainagarriaren, fabrikatuaren eta eskuz egindakoaren, iraunkorraren eta desagertokorraren, alaiaren eta basatiaren, berezkoaren eta fabrikatutakoaren arteko konfrontazio eta nahasketaz dihardute.

Beharbada ironikoa da readymadea, jaio zenetik mende batera, puntu honetara iritsi izana: itsas ugaztun puzgarri tantotu bat bezalakoxe batera. Azken finean, Duchampek jakinarazi zuen artelan baten funtsezko osagarri bakarra dela artistak halakotzat jotzea; Koonsen arestiko klonak, ordea, ordu zenbatezinen eta esku trebeen emaitza dira. Eta Duchampek aldarrikatzen bazuen bere objektuak aukeratzen zituela guztiz indiferenteak iruditzen zitzaizkiolako, Koonsek bereak aukeratzen ditu hain justu haien indar dramatikoagatik eta emozionalagatik. Baina era berean esan genezake eskultura hauekin readymadeak zirkulua itxi duela, eta Koonsek ere bai. Jada 60ko hamarkadako pop artistentzat

readymadeak ez zuen hainbeste balio eredu zorrotz gisa, eta bai lizentzia kontzeptual gisa eguneroko munduaren zaborra arte bihurtzeko komikien eta iragarkien irudikapen eskuz egin baina espresiorik gabeen bitartez. Koonsek ondorio absurdoki logiko batera eraman du haien aurrekaria areagotuz eta desagerraraziz haien eskuzko inbertsioa, eta aldi berean aurkitutako objektutik haren faksimilerako begizta itxiz. *Askatasunaren kanpaia* (*Liberty Bell*) bezalako lan batek, ezin hobeto imitatzen duena bere gaia jatorrizkoaren material berberetan, lortzen du betetzea arte «objektibo» baten ametsa, zeinak bideratu zuen Koons karreraren hasieran aurkitutako gauzak aurkeztetik haiek irudikatzen. Izan ere, readymadeak artista aske uzten badu erabaki subjektibo guztietan (objektua aukeratzea eta ikusgai jartzeko era izan ezik), gauza bera egiten du erreproduktzio arretatsuak²⁷. Koons izan daiteke Duchampen ikasle handiena edo haren desitxuratzaille handiena. Balio zaharkituetara jo zuen, hala nola lanera, trebeziara eta ilusionismora, readymadea hankaz goratzeko, aldi berean, era bitxi eta konbentzigarri batean, oster berri bihurtuz.

GUSTUAREN ARAUAK

Koonsek readymadean zuen interesa garatu zen bi gauza klase orokorrekiko sentitzen zuen lilurarekin batera: funtzio praktiko bat duten eta ez duten objektu industrialki eginak. Bere karreraren hastapenetan lehen multzoan jardun zuen, baina *Luxua eta endekapena* seriean enfasi aldaketa bat gertatu zen, baldeak eta izotz koskorretarako ontziak nahasten hasi baitziren hain erabilgarriak ez zirenekin, hala nola bourbonez betetako miniaturazko auto eta jostailuzko trenekin. Portzelanazko eta plastikozko bilduma objektu batean oinarritutako *Jim Beam - J. B. Turner tren* (*Jim Beam - J. B. Turner Train*) lanak bikain kondentsatzen du bereizketa hori, Koonsek esaten zuelako lana suntsitu egingo zela barruko bourbona kontsumitzen bazen, ekintza horrek, hitzez hitz, salgai erabili bihurtuko bailuke eskultura²⁸. Baina artearentzako beste mehatxu bat du zelatan trenak, hemen dotoreziaz baina ahuleziaz urrun mantentzen dena: kitscharen espektroa. Terminoa esanguraz zamatua dago, asoziazio historiko espezifiko eta kaltegarri ugari eskaintzen dituelako. Testuinguru honetan erabil genezake deskribatzeko artea diruditen baina ez diren gauzak, gure bizitzak apaindu eta gure emozioekin haiek zalantzan jarri gabe jolasten diren dotore usteko irudi eta zirtzileriak. Artea pentsamendu kanal berri ezezagunak zabaltzen dituen itsasontzi izotz-hausle bat baldin bada, kitschak haren uberan nabigatzen du, hartutako ideien izendatzaile komun txikiarena esplotatuz.

Koonsek halako irudi eta purtzilkeria findu gabeetarako zuen begi fina zorrotzu egin zen *Estatuaria* lan multzoan, zeinaren izenak berak eskulturaren domeinutik kanpo dagoen mugalde bat iradokitzen baitu (*Ben Hope*, 1986; *Louis XIV*, 1986; *Italian Woman*, 1986; *Mermaid Troll*, 1986; *Rabbit*, 1986; *Two Kids*, 1986; *Doctor's Delight*, 1986). *Luxua eta endekapena* gauza erabilgarriak eta alferrikakoak (eta haien artekoak) gaitzat hartzen bazituen ere, *Estatuariaren* tentsioa zetzan taxuz arte deitu zekiekeen eta ez zekiekeen objektu figuratiboen arteko dualtasunean. Lehen kasuan *Louis XIV.a* (*Louis XIV*) eta *Italiar emakumea* ditugu; bigarrenean, *Bob Hope* murriztua eta *Doktoarearen gozamina* (*Doctor's Delight*) lotsagabea. Koonsek areagotu eta nahasi egin zuen bereizketa hori bere modelo guztiak altzairu herdoilgaitzean landuz, material estimatua baitzuen, «luxu proletarioa» zelakoan²⁹. Baina, ironikoki, etxetresnetan ugaritzen zen metal hark bihurtu zituen haren modelo herrikoiak arte intelektual. Nahikoa da eskultura horiek brontzean imajinatzea Koonsek materialentzat zuen talentuaz jabetzeko. Aleazio

horrek funtzionatzen zuen ur azpian arnasteko hodi baten itxuraldatzean, baina ez zuen bere helburua lortuko sirena troll batean, kitsch hornitzaileek baliatzen dituzten arte ederretako medio zehatza delako brontzea. Ezezko bikoitz batek bakarrik igoraraz litzake zirtzileria horiek balio kulturalaren eskaileran gora.

Esaldi honek garamatza behin eta berriz erabilitako goi-mailaren eta behe-mailaren lurraldera, eta dikotomia horrek -eztabaidatua, higatua eta seguru asko zaharkitua iruditu arren- neurgailu praktiko eta intuitibo bat izaten jarraitzen du³⁰. Orain bi korrante horien bat egitean leporaino murgilduak gaude, eta Koonsek muntako rola bete du haien nahasketaren oraintsuko historian. 80ko hamarkada goren aldia izan zen prozesu hartan, zeinean Julia Wachtel, Kenny Scharf, eta Koonsen aurreko arte salerosle Meyer Vaisman bezalako artistak komiki txarretako iruditeria esploratu zuten New Yorken, Mendebal Kostaldean Mike Kelleyk aldirietako haurtzaroaren sakon izugarriak zundatu eta are animalia lastoztatuetara jotzen zuen bitartean, Koonsen garai bertsuan. Artista haiek, Koons bezala, zorretan zeuden Estatu Batuetako 60ko hamarkadako pop artearen maisuekin, nahiz eta aurreko belaunaldikoek lan egin ohi zuten pop kulturako beren laginak artearen esparruan sendo bultzatu litzaketen material eta formatuekin. (Warholen aurkitutako irudien serigrafiatzea, hala ere, bat dator Koonsen ezezko bikoitzezko estrategiarekin.) Gainera, film eta produktu ontziratuekiko beren zaletasuna gorabehera, hasierako artista haiek ez ziren gehiegi nahasten kitscharekin; terminoa ez zaie egiazki aplikatzen publizitatea eta komikiak bezalako gauzei, zeinek ez baitute diren masa kulturaren artefaktuak ez beste izateko asmorik.

Koonsek gaiaren muin lazgarriagoraino jo zuen 1988ko *Hutsalkeria* seriearekin, ia aldi berean aurkeztu zuena New Yorkeko Sonnabend galerian, Chicagoko Donald Young-enean, eta Koloniako Max Hetzler-enean. *Kiepenkerlen* esperientziak bere readymade iturrietatik askatu zuenetik, kitschekiko zeukan sena aske utzi ahal izan zuen are deskontrol gehiagorekin, eta eskultura-nahasketak sortu zituen, animalia lastoztatuetan, Capodimonte eta Hummel iruditxoetan, ilaunezko jostailuetan eta aldizkari, posta txartel, produktu ontziratatu, iragarki, film eta are Leonardo da Vincirengandik ere ebatsitako irudietan oinarrituak (*Ushering in Banality*, 1988; *Buster Keaton*, 1988; *Amore*, 1988; *Serpents*, 1988; *St. John the Baptist*, 1988; *Wild Boy and Puppy*, 1988; *Bear and Policeman*, 1988; *Woman in Tub*, 1988; *Fait D'Hiver*, 1988; *Naked*, 1988; *Michael Jackson and Bubbles*, 1988; *String os Puppies*, 1988; *Pink Panther*, 1988; *Vase of Flowers*, 1988; *Little Girl*, 1988; *Christ and the Lamb*, 1988). Ezer ez zen nahiko pinpirin-uste, nahiko gozo, nahiko moñoño. Izan ere, bere iturriak zabalduz eta lanak material susmagarriekin eginez, hala nola zur polikromatua eta portzelana urreztatua -Oberammergau-ko egur-zizelkatzaileen eta italiar zeramikagileen laguntzaz, hurrenez hurren-, Koonsek munstrokeria eta zorigaitza egiten zuen berez melenga zena. Eskulangile haiek bere eskulturak sinatzea ere lortu zuen, originaltasun pоторatuaren marka bera, artista altruista gutxik erabili zutena Barnett Newman-en garaitik. Bere ausarkeria itxuraz orojale guztia gorabehera, aurreko lan multzoetan bezala, Koonsek fineziaz kalibratutako alegoria baten modura ulertzen zuen *Hutsalkeria*, gure gustu setatsuez gu desenkusatzera bideratua. Ongi zegoen, zioen behin eta berriz, haurtzaroko gauzak ez baztertzea, ferietako ilaunezko panpinak izan edo aitona-amonen apalategiko iruditxoak izan. «*Hutsalkeria* seriean hasi nintzen arreta bideratzen bere historiak onartzen dituen jendearengana», azaltzen zuen geroago. «Bakarrik esaten saiatzen ari nintzen erreakzionatzen duzun guztia perfektua dela, zeure historia eta oinarri kulturala perfektuak direla»³¹. Koonsen barkaziozko ebanjelioa osatzen zuten letaginik gabeko Edeneko Lorategiko suge pare batek, Joan Bataiatzaileak gu bataiatzen hutsalkerian, eta *Buster Keaton*

atsekabetu bat Jesukristo bezala Jerusalem sartzan marrazki bizidunetako txoritxo baten forma duen lzipiritu Santuarekin batera. Jatorrizko bekatuaren aurreko xalotasuna iragarritz, zetazko larruazala duten neska-mutil bikote bat tinko begira daude bihotz formako espadize faliko eskerga bat duen anturio bati, haurtxo jatun batzuek *id* damugabe bati dei egiten dioten bitartean³². Neguko hartzak (*Winter Bears*) irribarretsuek eta Amore eta Popples melenga batzuk besoak zabalduz agurka ari dira, familia-elkartze batean saihesten saiatzen zaren senideak bezala. Beldurgarria eta desegokia da hain maitatua izan nahi izatea, baina Koonsek bere behatzaileei eskatzen die beren duintasun errotua eta lotsa ikasia gainditu ditzatela. Prest zegoen halaber narratiba emantzipatzaile horretan apaltzeko, txerri bati bultzaka ari zaion mutiko baten antzera agertuz Hutsalkeriari bide egiten (*Ushering in Banality*) tailu eponimoan.

Michael Jackson eta Bubbles (*Michael Jackson and Bubbles*) da inondik ere serieko maisulana, zeinak deskribatzen dituen poparen erregea eta haren txinpantze maskota musika banda uniformeaz jantziak eta lore finezko eskaintza batez inguratuak. Publizitateko argazki ikoniko batean oinarritutako eskultura honek *Hutsalkeriaren* ardatz kontzeptual gisa funtzionatzen du, haren gaiak elkarri lotuz eta haiek gaur egungo munduarekin zuzenean erlazionatuz. Aurrean zaudela, lanak etengabe harritzen zaitu. Estatuagintza heroikoaren tradizioan inspiratuz eta protagonistaren ospera egokituz, Koonsek berezko tamaina baino handiagoan irudikatu zuen. Baina eskala harrigarria gertatzen da horrelako jarrera pasibo bat irudikatze, eta berdin gertatzen zaio Jacksonen alabastrozko larruazal gorritz apainduari. Nahiz sortako beste eskultura askotan pertsonaia topikoak agertu edo termino generikoetan aztertu ilaunezko animaliekiko giza afektua bezalako huskeriak, hemen *Hutsalkeriaren* motiboei sinesgarriro biziak, kezkarriak ematen dute, artista bere gaiarekin guztiz identifikatzeraino. «Beste norbait izan ahal izango banintz», adierazi zuen Koonsek garaian, «ziur aski Michael Jackson izango nintzateke»³³. Bere ospea ere gorantz zihoalarik, artista txunditu egiten zuen super-izarrak halako entzuleria zabal batekin komunikatzeko zuen gaitasunak eta, imajina daiteke, genero pop batean berrikuntza artistikoa bultzatzeko haren gaitasunak. Koons laudatzera iritsi zen bere burua kirurgiaz berregiteko Jacksonen borondatea, klase ertaineko entzule zurientzat atseginagoa izateko. «Hori da erradikalitatea. Hori da abstrakzioa», esan zuen Koonsek. «Askoz gehiago interesatzen zait abstrakzio mota hori edozein ideia formalista baino»³⁴.

Baina 1988rako Jackson morboaren eta etsipenaren gailurrean zegoen. Atzean geratu ziren haren disko onenak; larruazala zuritzeko prozesua hasia zen; eta etxeko animaliarekin zuen lotura emozionalak salatzen zuen ez zela gai giza lotura intimo bat izateko (libidoaren energia bitxiki bikoiztuta agertzen da Koonsen eskulturan Bubblesek maindireari eusteko moduan). Koonsek hori guztia harrapatu zuen distira sintetiko batez, eta bikoteari *pieta* itxura eman zion pop izarrek benetako erlijio debozioa pizten duten garai batean. Koons kantariaren grina deskribatzen ari zen, jakina, ez txinpantzearena. Jatorrizko irudian ez bezala, biratu egin zuen Jacksonen burua, gure begiradari itzuri nahian, eta horrek ematen dio halako apaltasun dohatsu bat eta haur baten xalotasuna. Denboraren joanaz, kantariaren begitartea are gehiago hurbildu zen eskulturakora, eta 2009ko haren heriotza goiztiarrak sakrifizio kristau baten dimentsioak hartu zituen. Lana prolepsi bikain bat da. Artearen historian gutxitan gertatu da gai bat, forma bat, material bat eta une bat halako indarrez txirikordatzea.

New Yorken estreinatu ondoren, *Hutsalkeriak* zirrara handia eragin zuen, arte-munduak hamarkadak zaramatzen halakorik bizi izan gabe. Hilton Kramer erretxin fidagarriak irizten zion erakusketak «benetan dakartza[la] gauzak minimo berri batera»; Arthur C. Danto, berriz, txunditua zegoen

planteatzen zuelako «nire ustez aspaldi hilda zeraman galdera bat: hau (HAU) artea al da?». Sidney Tillim kritikari eskarmentatuak deskribatu zuen «kritikaren erreakzio histerikoa» esanez ez zuela «antzekorik ikusi pop artea 1961-62an iritsi zenetik». Adam Gopnik iritzi berekoa zen, eta ohartarazi zuen *Hutsalkeriak* «zirrara handia eragin [zuela] hirurogeiko hamarkadaz geroztik ezerk ez ziela zirrararik eragin zioen jendearengan, eta ekarri zuen eskandalua izan zen [...] ia hunkigarria arte modernoaren historian izandako aurreko aro nahasia birsortzean»³⁵. Atzera begira, hunkigarria eta are irudikagaitza ere dirudi duela hiru hamarkada eskas marmelada-poto bati eusten dion zeramikazko panpina batek arte komunitate oso bat eskandalizatu izana, baina erreakzio hori, ikusiko dugun bezala, zenbait faktorek piztu zuten, besteak beste Koonsen prezio eta ospe gero eta garaia goek. Hori ere adoretzeko modukoa da.

la hogeita hamar urte geroago, eskultura horietan nabarmenena da sortu ziren garaian bezain problematikoak (eta arruntak, ausartuko naiz esatera) direla. Laudorio moduan diot hori. Hasierako Warholen eta Roy Lichtenstein-en laido estetikoa, alderatuta, dotorezia bihurtu dira, Carl Andre-ren and Donald Judd-en minimalismoa bezala: behinola gustu ona desafiatu zuen, eta orain gustu onaren gailurra da. Ezin da gauza bera esan Koonsen *Hutsalkeria* serieko eskulturez, edo haren atzetik iritsi ziren beste askoz. Haren *Neguko hartzak* distiratsuak eta *Popples* kopetilunak ikusia naiz etxe finetan, eta topaketa bakoitzak zirrara eragiten dit. Oldakorrak dirudite, lekuz kanpo, behar baino handiagoak, deigarriagoak, eta haien gainazal latzak ia higuinagariak suertatzen dira. Ez dira guztiz egokitzen beren jabeen etxeetara, ezta jabe horiek bultzatzen dituzten museoetara ere. Koonsen arteak gutxitan sortzen du Sherrie Levineren edo Christopher Wool-en objektu gogorrenei ere darien *chic* irudipena. Gutxitan moldatzen da sofara. Estiloa, edo estilo falta, ez da balio guztiz positiboa edo guztiz negatiboa; denboraren joanaz aldatzen dira, korrelazio zuzenik gabe artearen historian duen garrantziarekin. Baina Koonsen lanak izugarri egiten dio aurre ezaugarri horri. Proban jartzen du gure gogo-zabaltasun asebetea. Arte urratzaile ohi gehienak ez bezala, harenak hamarkadetan eutsi dio zirrara eragiteko indarrari, nahasteko eta iraultzeko gaitasunari. Gauko egunez hari begira, oraindik sumatzen zaio jatorrizko bekatua.

SUPERNOVA

Hutsalkeriak bihurtu zuen Koons egun ezagutzen dugun super-izar. Orain jakintzat ematen dugu haren estatus liluragarria eta problematikoa, ohitu egin garelako egungo artistek etengabe hedatzen ari den medioen unibertsoan beren lekua izan dezaten. Agertzen dira, antzezle, atleta, rapero, ospetsu, politikari eta *reality*etako izarrekin batera, txutxu-mutxu aldizkarietan, Twitter-en eta modako iragarkietan, haien lanez, haien bizitzek eta haien prezioez hitz egiten den bitartean behiala ospetsu arruntenekin erabiltzen zen grina berarekin eta sarkasmo berarekin. Jackson Pollock *Life* aldizkarian agertzeak (edo haren margolanak atzealde moduan agertzeak *Voguen*) garai batean harridura eta nahigabe handia eragin bazuen ere, gaur egun halako irudiek apenas sortuko lukete txundidura, edo aldizkari bat salduko³⁶. Aro modernoan ospetsuen trataera horretarako dauden aurrekariak badoaz gutxienez Gustave Courbet Pariseko argitalpenetan izar bilakatu zen garairaino, eta joan den mendean lehenbiziko egiazko arte izarrek Dalí eta Warhol izan ziren, seguru asko³⁷. Marketinerako aurrekaririk gabeko talentuarekin, beren burua aurkezteko modu berriak eratu zituzten, *haiek*, beren lanak adina,

bihurtu zituztenak medioen kontsumorako bazka. Baina laurogeiko hamarkadaren erdialdera iritsi arte ez ziren taldera bildu hain bitxiak ez ziren pertsonak, artistak kontsideratuak izaten hasi zirelako pertsona ospetsuak bezala, atzerriko eremu arrotz eta bitxi bateko bisitariak bainoago. 80ko hamarkadako arte merkatuaren ezta eta New Yorkeko erdialdeko klub giroak ez soilik sustatu zuten «arte-izar» zerrenda berri bat, hasiera eman baitzioten medioek haiekin liluratuta egotea, oraindik ere jarraitzen duen fenomeno. Eta ezein artista ez da izan egoera horren adibide Koons baino era zorrotzagoan; izan ere, Google-en egunero agertzen baitira alertak haren erakusketa, prezio, enpresekiko elkarlan eta agerpenen berri emanez, Hillary Clinton, Lady Gaga eta Muhammad Ali bezalako jendearekin batera³⁸.

Koonsen inguruko zalaparta kritikoa 80ko hamarkadaren hasieran piztu bazen ere, ez zuen benetan lortu medioen arreta 1986 arte; orduan bai hark bai Ashley Bickerton, Peter Halley, eta Vaisman artista kideek egin zuten bapo iragarritako jauzi mediatikoa, International With Monument galeriatik SoHo-ko Sonnabend garrantzitsura, zeinak *New York* aldizkariaren azalean *The Hot Four* epitotoa erabiltzea ekarri baitzuen³⁹. Bi urte geroago, *Hutsalkeria* serieak eragindako zirrararekin, Koons bereizi egin zen besteengandik. Seriearen nazioarteko inaugurazioak film baten estreinaldia zirudien, artista serio baten lanaren aurkezpen bat bainoago, baina hori artistek ortzian eta ospetsuen merkatuan hartu duten leku berriaren inguruko oharpen inteligente gisa interpreta liteke, eta hori Damien Hirst-ek 2012an praktika hori desafiatu baino lehen, bere puntu-margolanak aldi berean ikusgai jarri zituenean Gagosian galeriak munduan dituen hamaika egoitzetan.

Koonsek, nahiko egokiro, bere lan berriak iragarri zituen glamourezko arte-aldizkarietako iragarkiez, zeinetan aurkezten zuten pop izar baten modura, Greg Gorman argazkilari komertzialaren laguntzaz. Iragarki haiek erakusketa hirukotea aldarrikatzen bazuten ere, errealitatean artista sustatzen zuten, ospetsu mota berri bat den aldetik; agertzen zen hizketan mirespenez betetako haur batzuekin edo bikiniz jantzitako neskez inguratua, eta bere burua aurkezteko modu hura artistek berriki lortutako estatus sozialaren sinbolo perfektua zen. Irudi horiek kontsidera daitezke nolabaiteko performance-arte, hitzaren zentzu osoan, iragarki segida luze baten parte, zeinetan artistak gehiegi eta beren sex *appeal*ez trufatzen baitziren, hala nola Ed Ruscha ohean etzanda bi emakumerekin, Lynda Benglis Porsche batean lotsagabe bermatuta edo Robert Morris kulturista gisa posatzen⁴⁰. Bainu soineko bat jantzira eta zirku abereez inguratua, Koonsek ere kutsu parodiko bat eman zien bere iragarkiei, neurri berean ematen baitu pailazo bat eta emakume ikusleentzako idolo bat, serieak zeukan xalotasun eta gainbehera gai elkartuentzako bozeramaile ezin hobea. Baina Koonsen irudiak haien aurrekari lardatsetatik bereizten dira hura Hollywoodeko merkaturatze makineriaz baliatzen zelako bere burua aurkezteko laster bilakatuko zen -haren aurrekariak ez bezala- ikono mota modura. «Artista fin» batek kontra egin beharko liekeen mitogile berberekin lan egiten ausartzean, publizitate-aparatua zuzenean harrapatu zuen, zalantzan jarrita aparatuak sortutako mitoak, baita haien aurrean artistak duen xalotasun mitikoa hau ere.

Koons, ordea, ez zegoen pozik izar gisa agertzearekin arte-aldizkaritxoetan, benetako izarra antzeztu zezakeenean, edo, are hobeto, halako bat izan. Profezia buru-bete batean bezala, haren iragarki ordainduen atzetik etorri ziren laster agerpenak *Wall Street Journal*en azalean eta *People* aldizkari barruan, gero eta kezka handiagoa baitzuen bere ikusle-kopuruak areagotzearekin⁴¹. «Nolako eragina dute arte-izarrek?», galdetu zion Koonsek Matthew Collings elkarriketatzailari 1989an, gero bere

galderari erantzuteko. «Haien glamoura nahiko mugatua da. [...] Artistek beren glamoura aurkitzeko duten bide bakarra da «arte» ez diren sistemetako alderdiak bereganatzea, sortzaileak izatea eta konfiantza nahikoa izatea daukatena benetan ustiatzeko»⁴². Handik hilabete batzuetara, Koonsek bide bat aurkitu zuen konfiantza hura frogatzeko eta arte-mundutik oso urrun zegoen «sistema» bat bereganatzeko: *Zeruan egina* (*Made in Heaven*), zeinaren beste protagonista, hungariar jatorriko italiar parlamentari eta porno izar Ilona Staller, alias Cicciolina, baitzen.

Koonsek ikusia zuen Staller 1988an *Stern* aldizkarian, eta saretxo batez estalitako haren soina erabili zuen iturri gisara *Hutsalkeria* serieko *Neguko gertakaria* (*Fait D'Hiver*) eskultura egiteko. Hurrengo urtean, berriz topatu zuen haren irudia gizonezkoentzako aldizkari baten azalean, eta gogoratzen da liluratu egin zutela haren edertasunak eta xalotasunak, eta iruditu zitzaiola bere sexualitateaz egiten zuen onartze publikoak «birjina eternala» bihurtzen zuela⁴³. 1989an Whitney Museum-ek gonbidatu zuenean iragarki panel bat egin zezan *Image World* izeneko talde-erakusketarako, zeinak artearen eta medioen arteko erlazioa esploratzen baitzuen, Koonsek antolatu zuen bera eta Staller fotografiatzea harekin pentsatuta zeukan *Made in Heaven* film luzea sustatzeko iragarki baterako. Koonsek Italiara bidaiatu zuen eta *starleta* kontratatu zuen haren platoetan paratu zedin eta Riccardo Schicchi haren managerrak eta ohiko argazkilariak fotografiatu zezan. Atzealde ekaiztsu baten aurrean eta arroka distiratsu baten gainean, Koons biluzi bat agertzen da bere koprotagonistaren gorputz lentzeriaz estalia estutzen, kamerari eta -imajinatzen duela dirudi- gurtzen duten fan tropelari begiratzen dion bitartean. Manhattaneko kaleetatik ikusita, iragarki panelak buru-sustapen mota bereziki lotsagabe bat irudikatzen zuen. Koons, ez zena ez ahots publiko bat ez soldatapeko bat, Warhol eta Dalí izan ohi ziren bezala publizitatearen alorrean, bere burua proiektatzen zuen egiazko izar baten modura, alboan bera baino are ospetsuagoa zen emakumezko heroi bat zeukala, sustapenaren munduan zegokion lekua aldarrikatzen, eta artista askok gutiziatu bai, baina arbuiatzeko itxurak egiten zituzten jendearen arreta masiboa eskatzen.

Irudi ezabaezin harekin Koonsek eraso mediatiko eta lan multzo bana abiatu zituen, elkarri gero eta txirikordatuago geratzen joan zirenak, azkenean bereizi ezinak bihurtu ziren arte. Bere musak eta bere proiektu berriaren promesa inplizituak (eta, zer esanik ez, bere ospe gero eta handiagoak) liluratu, Koons estudiora itzuli zen, Stallerrekin argazki gehiago egitera; haietatik lehenbiziko hirurak fotomekanikaz pintatu zituen mihise handietan, eta 1990eko udan ikusgai jarri Veneziako Bienalean. Ebanjelioko doinu mintzatu zen bere lanaz, *Hutsalkeria* seriearen halako luzapen bat zela esanez. Eskultura haien helburua baldin bazen ikusleei laguntzea beren gustu burgesarengatikoa lotsa gainditzeko, orduan gaur egungo Adam-en eta Evaren irudi haiek erauzi egingo lukete biluztasunarekiko eta sexuarekiko lotsaizuna, eta nor bere burua onartzera eramango luke⁴⁴. Veneziako inaugurazioak balio izan zuen halaber Koonsen eta Stollerren arteko erlazioa jendaurrean aurkezteko; izan ere, biak egunero agertzen ziren instalazioan Las Vegas estiloan jantziak, elkar musukatzeko paparazzi samalden aurrean, atzean beren irudiak zituztela (bulba biluzi bat eta zakil bigun bat erakusten dutenak). Koonsek ohaide hartu izan balu ospe txarreko porno izar bat, iskanbila sortuko zuen, inondik ere; eta modelo batekin biluzi paratu izan balitz, litekeena da iskanbila are handiagoa sortu izana. Baina modelo biluzi hura aldi berean porno-izar bat eta haren bikotea izateak hainbeste lausotu zituen artearen, bizitzaren eta medioen arteko mugak, ezen garaian hain nonahikoa zen haien arteko erlazioen inguruko teorizazioak bat-batean hutsalak ematen baitzuten⁴⁵.

Udak udazkenari leku egin zionean, berrehundik gora komunikabidek iragarri zuten Koonsen eta Stallerren arteko ezkontza, Helsinkitik Akron-era. Sedalia-ko (Missouri) tokiko egunkariak berri hura hiriko 19.800 herritarrentzat interesgarria zela irizteak, eta albistea sarri Madonna eta Pavarotti bezalako benetako izarren inguruko beste Associated Press-eko berrien alboan agertzeak ematen digu Koonsek medioetan zuen eraginaren neurria. 1991ko urtarrilean ezkontza bertan behera geratu zela filtratu zen, baina maiatzerako berriro aipatu zuen *Fresno Bee* egunkariak United Press International-en berri baten bidez, zeinaren arabera Zoltan Szirmai hungariar ministroak onartu egin baitzuen gidatzea Stallerren eta «Jess Coon estatubatuar eskultorearen» arteko ezkontza. Ekainaren 1ean Budapesten egin zen ezkontzaren argazki ofizialak milioika irakurleengana iritsi ziren, mundu osotik bertaratutako seiehun medio grafikoren bitartez⁴⁶. Koons (oraindik) Warhol izena bezain ezaguna ez bazen ere, ezein artistak ez zuen iritsi halako presentzia mediatiko zabala bere kontu pertsonalengatik, «benetako» ospetsuek bezala.

Koonsek udazken hartan eman zuen hurrengo pausoa, Sonnabend eta Hetzler galerietan sexuaren eta maitasunaren geruza anitzeko alegoria edeniko baten forma zuten erakusketak eginez. Zurezko txakur hatsankariak ikusgai jarri ziren ezkonberriak «ekintzan» agertzen ziren Murano-ko beirazko iruditxoan eta lore zizelkatuzko eskulturen ondoan, haietako batzuk kolibri baten moko luzea polinizatze lanetan ari den bitartean (*Large Vase of Flowers*, 1991; *Violet-Ice (Kama Sutra)*, 1991; *Wall Relief with Bird*, 1991). Veneziako argazki erlatiboki kastoetan inplizituki baino agertzen ez zena esplizitua egin zen mihise multzo berri batean, zeinetan aho, bagina eta uzki penetrazio-ekintzetan irudikatzen baitzen bikotea. Sentsualetik bortitzera zihoazen eszenetan, Koonsek erakusten zituen gimnasioko entrenamendu sendoak eraldatutako gorputz bat, eta begietako itzalez eta makillajez betetako aurpegi bat. New Yorkeko erakusketak *Hutsalkeria* serieak baino eskandalu are handiagoa eragin zuen, ilarak kantoiraino iristen ziren, eta kritikak lanak gutxietsi zituen esanez misogino baten megalomania zirela, hies-krisiaren eta gerra kulturalen une larrienean, baita Koonsek gailurra gorpuztutako arte-merkatu -burtsa krisiaren osteko- baten sakonenean ere⁴⁷. Atzera begira, baina, zaila da eszena horiek menderakuntza maskulino heterosexualaren beste baieztapen baten gisa hartzea, besterik gabe. Azken batean, islatzen dute ezkonduetako bikote bat, emaztearen enpresaren irudiari dagozkion tximeleta hauskor batzuez inguratua, zeinean senarrak arrisku handiak hartu baititu makillaje biziarekin. Argazki bitxi horiek horren xarmagarri egiten dituzte kode sozial normalak nahasteak eta haien estatusak, ez porno bezala, buru-potreta bezala baizik, dena ezein ikusle normalek inoiz partekatuko ez lukeen buru-onarpenaren izenean. Are Koonsentzat ere, eldarnioa eutsiezina izan zen, eta, bi urte eta gero, Stallerrekiko harremana amaitu egin zen giza kostu itzel batekin, nola bi protagonistentzat hala haien seme Ludwig-entzat, zeina zaintzaren inguruko eztabaidaren erdigunean egon baitzen, eta azkenean haren amak bahitu egin baitzuen⁴⁸. Gaur egun ere, arrisku sentipen egiazko batek (askatasunaren ifrentzu kezkarria bera) jarraitzen du izaten *Zeruan Eginak* gogora dakarren giro emozionalaren parte bat. Dena jolas bat izan balitz, imajina daiteke Koons emozionalki hobeto blindatua egongo zela.

Sonnabendeko erakusketa inauguratu baino justu lehenago, Rosalind Krauss arte-historialaria kexu zen *New York Times*en: «Lehen, artistek medioak beren buruaren aurka erabiltzeko zuten interesa subertsibo eta parodiko jotzen zen, dadaismotik hasita. [...] Koons, bestalde, ez da ari medioak esplotatzen xede abangoardistekin. Elkar hartua dago medioekin. [...] Hori bere burua sustatzea da, eta higuigarria iruditzen zait»⁴⁹. Kraussen higuina ulergarria da, baina haren eredu kritikoak ez zuen kontuan hartu zein drastikoki aldatu zen artearen medioekiko harremana dadaismoaren garaitik; izan

ere, garai hartan artistek ez zuten burla egiten zioten zirkuitura erakarriak izateko arriskurik (ezta itxaropenik ere). Gaurko artea eta artistak sistema honi lotuak ez daudela uste izatea, onenean, kontsolamendu faltsua da, eta okerreanean, ukapen mota bat. Mundu-ordena berriarekin jolasean, Koonsek gehiegitu eta kolokan jarri zituen artistaren egonkortasuna, pertsonaia mediatikoa den aldetik, eta medioen izaera artista baten lanean. Baike, argi kritiko bat egin zuen publizitate-makineriaren gainean, eta argi horren parte bat zetorren haren ospe probokatzailetik, zeinak hazten jarraitu baitu sortzen ziren aukera berriekin batera. Esan genezake artearen «satorra» zela Koons, beste eremu bateko bisitari bat, harrigarriro moldatu zena ospe artistikoaren promesa (edo mehatxua) ondorioz muturrekoenera eramateko, betiere guri ahazten utzi gabe bera artista bat zela lehenik eta behin, eromenezko prozesu oso hura bere lanean islatua zegoelako. Medioen ikuskizuna berez interesgarria baino ez zen izango, eta lanak berez indar mugatuagoa izango zuen. Baina bien artean bilbatu zuen simetria perfektuak, benetan beldurgarriak, segurtatu dio *Zeruan egina* lanari bere garrantzi iraunkorra eta bere zama nekagarria.

BALIO-SISTEMAK

Koonsen lanak agerian uzten duen beste simetria beldurgarria da artearena eta diruarena. Ia ezinezkoa da artistaren inguruan hitz egitea edo artikulua bat irakurtzea batera edo bestera gaia aipatu gabe. Hori hasiera-hasieratik hala izana gerta daiteke harrigarria. Koonsen inguruko lehenbiziko kritikan, 1981ean *Artforum*en argitaratua bera, Richard Flood kritikariari iruditzen zitzaion haren lana zela «kontsumo arranditsuaren glamouraren gaineko iruzkin bat», eta luze gabe prentsa ere jabetu zen nolako irrikaz kontsumitzen zen Koonsen artea ere⁵⁰. 80ko hamarkadaren erdialdean aurrekaririk gabeko gorakada ezagutu zuen arte garaikidearen merkatuak, eta Koons bihurtu zen haren ikonoa, kritikariak harrituak zeuden bitartean artista baten lanak hainbeste arreta eta hain prezio garaiak erakartzen zituelako hain denbora gutxian. Ezin konta ahala artikuluk zehatz-mehatz deskribatu zuten haren prezioen goititzea; *Orekaren* kasuan, 3.000 dolar eskasekin hasi zen, eta 1985eko hilabete pare baten ondoren bikoiztu egin zen, halako moduz, non 1988rako haren galeriek aise eska zezaketen 250.000 dolar *Michael Jackson eta Bubbles*en hiru edizioetako bakoitzarengatik, goraka zihoazen finantza-merkatuek hamarkada hartan izandako gorakada baino sendoagoa. Kopuru horien ondoan sarri agertzen ziren sukarraldi haren ardura zuten arte-salerotsle, -aholkulari eta -erosleen izenak, baita Charles Saatchi mega-bildumatzailea Koonsen merkaturuan sartu zen hilabetea ere (1985eko abendua)⁵¹. Atzera begiratuz, halako estaldura mediatikoak sinesgaiztasun kutsu bat salatzen du, eta hura gaingintzeko desira, ia hunkigarria dirudiena. Aro berri bat ari zen sortzen, hogeita hamar urteko artista baten jendaurreko disekzioa eskatzen zuena, gaur egun ere gauza ezohikoa dena. Schjeldahl-ek Koons «oraingo Diruaren Aroko artista» izendatu ordurako, halako baieztapen batek egitate bat ematen zuen, iritzi bat bainoago⁵². Eta kritikaria Reagan-Thatcher-en aroko gailurraz ari bazen ere, nola aroak hala artistak hain jarraitzen dute gurekin, non berriro ere egokia den Koonsen ereduaz hausnartzea.

Hau guztia ez litzateke horren interesgarria izango finantza-balio eta -sistemak berez izango ez balira Koonsen artearen alderdi berariazko bat. Edozein margolan monokromok jasan dezake prezio hazkunde azeleratu bat, baita egitate hori ikusiz nabaritzen ez bazaio ere. Koonsen arteak, ordea, hasieratik erakutsi du plagiatzen eta imitatzen zituen produktuekiko erlazio maltzur eta bihurkari bat.

Hastapenetako *Puzgarriak (Inflatables)* seriean, ikusi dugunez, hasi zen erakustearen logikaren inguruko haren kezka iraunkorra, artelanen eta produktuen aurkezpenen arteko funtsezko lotura dena. Ondorengo lan multzoek areagotu egin zuten interes hori. *Berriaren aurrekoa (Pre-New)* serieko argi fluoreszenteek beste mundu bateko aura bat ematen diete dendetan erositako produktu hutsalei; *Berria (The New)* serieko metakrilatozko kutxa distiratsuek, berriz, uztartu egiten dituzte artelanak ikusgai jartzeko erabiltzen diren argizatze-sistemak eta produktuak ikusgai jartzeko erabiltzen direnak. Elkarrekikotasun hori argi eta garbi geratu zen 1980an Koonsek lan horien aukera bat aurkeztu zuenean New Yorkeko New Museum-en, 14. kalean: agidanez, oinezko nahasiek galdetzen zuten ea xurgagailuak salgai zeuden⁵³. Serie haiek azpimarratu egiten zituzten merkatu-ekonomiak gurtzen dituen berritasun dirdiratsua, erosleen aurrean jarritako azken modeloa, helburu berak iristeko kapitalismoak eskaintzen dizkigun aukera anitzak; eta gaur egungo arte-sistemak betikotu egiten du ziklo hori hainbeste tematuz berritasun estetikoarekin. Duchampen pala eta pixaleku generikoen kasuan ez bezala, Koonsek aukeratutako produktuak argiro lotuak daude marka zehatzei. Haien fabrikatzaileen logoak eta markak (Hoover edo Shelton) nabarmen agertzen dira gailu bakoitzean eta artelan bakoitzaren -orain «Jeff Koons bat» esan lekiokkeenaren- izenburuan: produktua merkatu batetik beste batera pasatu da egile berri baten markaren indarrez⁵⁴.

Ondorengo haren lan multzoetan, *Luxua eta endekapena* eta *Estatuaria* sortetan, Koonsek Moebius zerrendaren antzeko beste bihurritu bat gaineratu zuen, jadanik eskultura bildumagarrien estatusa zuten produktu komertzialak hartu (esate baterako, *Doktoarearen gozamina* eta *Jim Beam - J. B. Turner tren*) eta haiek eraldatzean, magiaz bezala, lan are artistikoago bihurtzean altzairu herdoilgaitzean galdatzean. Koons zehazki *Luxua eta endekapenez* mintzo zen klase-lorpenen parabola moduan, eta luze jardun zuen eskultura eta likore-iragarki bakoitzak zegokion merkatu segmentuarekiko harremanaz (Baccarat kristala eta Frangelico likorea aberatsentzat; kubo bat eta Bacardi rona behartsuentzat)⁵⁵. Lotu egiten zituen erakusketan barrena hitzez hitz zebilen likore-horditasuna gehiegizko kontsumoari eta enpresa interesek sustatutako manipulazioari. Baina haren prezioek gora egin ahala, kritikak ohartarazi zuen haren eskulturek merkatuko fetitxe estatus aurkitu berria islatzen dutela, antza, eta haren lana multzokatu zuen, Bickerton, Steinbach eta Allan McCollum-enarekin batera, besteak beste, «salgai fetitxismo» eta «salgaien kritika» epigrafeen barruan. Gauza ebatzi gabea da ea Koonsen lanek zinismoz ustiatzen zuten egoera hura, edo iruzkin kritiko bat egiten zuten, baina ezein kasutan esan daiteke haren lanak inozoegiak zirenik sisteman, edo, oro har, artean berriki aurkitutako sisteman, bete behar zuen funtzioaz⁵⁶.

Beharrezkoa izango balitz merkatuak eta merkaturatzea Koonsen hasierako lanen parte kontziente bat zirela frogatzea, nahikoa izango litzateke aipatzea publizitateak paper erabakigarria jokatzen duela haren lehen zortzi serieetako bostetan, dela *Berria* eta *Luxua eta endekapena* sortetako iragarki berrinprimatuetan, *Orekako* Nike poster beretuetan, *Hutsalkeriako* aldizkari-iragarkietan edo *Zeruan egina* iragartzen zuen panelean. Kasu bakoitzean, Koons jolasean zebilen iragarki bat artelan bihurtzeko eta artelan bat iragarki bihurtzeko ideiarekin. Lehen hiru serie haietako adibideen izaera espresiorik gabeak eta beretze-zaleak zaildu egin zuen kritikariek eutsi ahal izatea Koonsen lana kapitalismoaren ikusizko kodeen deseraikitze bat zela zioen ideiari, besteak beste Dara Birnbaum-en eta Richard Prince-ren iragarki abstraktuki berrerabiliez esan zen bezala. Hala ere, badago zerbait Koonsek aukeratutako irudiek erakusketa gunean funtzionatzeko moduan, kutsu zakar, ia gaizto bat ematen diena. Handizka erazuta munduaren anabasa komertzialetik, ederrak dira, baina zorigaitzokoak,

seduzitzaileak baina basatiak, ustez esku kritikoagoetan abstraktu edo artistiko egindako antzeko iruditeria baino era biluziagoan aurkeztuak. Haren arteak enpresa egiturekin zuen erlazioa tenkatua eta konplexua egiten zuen haiekin halako era zuzenean aritzeak. Aukeratutako posterren kopia berri-berriak lortzeko, Koonsek hegazkina hartu zuen Nike enpresaren Beaverton-eko (Oregon) egoitza nagusira; edari biziak iragartzeko bere margolanak ekoiztearren, jatorrizko iragarkien inprimatze-xaflak erabili zituen. Jokaldi kontzeptual zorabiagarri batean, altzairu herdoilgaitzezko Jim Beamen bildumagarriak bourbonez bete zituen enpresak Kentuckyn daukan destilategian, eta paperezko zerga-zigiluak ipini zizkien, zuzenean teilakaturik aldi berean ospatzen eta kritikatzeko zituen enpresa-, gobernu- eta merkatu-sistemekin.

Koonsen biografiak agerian uzten du betidanik egon zela interesatua saltzeko arte ederrean eta arte ederraren salmentan. Haren elkarriketetan maiz agertzen da nolako zoriona sentitzen zuen umetan biltzeko papera etxetik etxe saltzen, jarduera hark sentiarazten ziolako «jendearen premiak betetzen zituela», eta, zortzi urte besterik ez zituela, bere lehen mihiseak aitaren dendan saltzean sentitu zuen harrotasuna⁵⁷. Museum of Modern Art-eko jendaurreko bere postuan museorako bazkidetzak saldu zituen inoiz ikusi gabeko abiadan, bere portaera atseginari eta janzkera xebleari esker (xaflatxo txalekoa, lentzeriazko gorbata), haren idolo Dalík salmentarako zuen gaitasunarekin zorretan zegoena. Saltzeko zuen iaotasunak eskaintza etekintsuagoak ekarri zituen, eta 1980an MoMA utzi zuenean, izan zen Wall Street-era joateko inbertsio funtsak saltzera, eta, geroago, lehengaien merkaturaren saleroskera. Hori askotan aipatu zen Koonsen orduko prezioen gorakadan zentratzen ziren 80ko hamarkadaren erdialdeko artikuluetan, haren lanpostuen historiak frogatu ahal izango balu bezala merkatu manipulatuak zailak izan zela hasiera-hasieratik⁵⁸.

Hala ere, egia urrun dago hori. Koonsek zenbait aldiz esan zuen Wall Streeten eman zituen bost urtean helburua zela bere arte gero eta garestiagoa ekoizteko behar zen dirua lortzea; ez alferrik, hasieran babes gutxi izan zuen, edo halako galerekin saltzen zuen (batzuetan, ekoizpen-kostuen laurdenean), non 1982an bere gurasoek Sarasota-n (Florida) zuten etxera itzuli behar izan baitzuten suspertzeko⁵⁹. Hamarkada pasatxo bat geroago, berriz ere erreka jotzeko zorian egon zen *Ospakizuna* serieko lanak ekoizteak, haren eredu zorrotzekin, eskulturak egin gabe zeudelarik saldu zituen prezioa baino askoz gehiago kostatuko zela ikustean, eta hiru arte-salerosle boteretsu eta bildumatzailerak aberatsagoen babesa gorabehera, ia bere langile guztiak kaleratu behar izan zituen 1997an dirua ahipatu eta ekoizpena bertan behera utzi behar izan zuenean⁶⁰. Goraldi-jaitzialdi istorio hauek aipatzen ari naiz, ez interes lizun batengatik edo Koonsen ohorea defendatzeko, ezpada Koonsen merkaturaz informatzen den fribolotasunean maiz galtzen den zerbait esateko: haren negozio-eredua beti izan da arriskutsua, kasurik onenean, eta penagarria, txarrean. Azkenean arrakasta izan badu, izan da ez hasieratik hori zuelako benetako helburua, edo haren ekoizpen-metodoek iragarri zutelako. Koonsek berak zioen bezala, «niretzat ekonomikoki askoz bideragarriagoa izango zen eraginkorra eta kostu apalekoa den zerbait ekoiztea eta merkaturatzea⁶¹. Ildo horretan, «negozio-artista» txarra da, Warholen termino zitala (*business artist*) maileguan hartuz, hein batean ez zaiolako interesatzen hainbeste produktua ekoiztea, edo berez horretarako gai ez delako. Ileana Sonnabend haren salerosleak hitz gutxitan esan zuen 1991n: «Jeffek ez du ezertxo ere ulertzen diruaz»⁶². Prince, Hirst, eta Takashi Murakami, sarri Koonsen multzo berean sartzen diren merkatu-izarrak, eredu askoz pragmatikoagoak dira, eta Warholen ondarearen oinarriko askoz hobeak dira horri dagokionez. Koonsek bost *Puxika txakur* eskultura fabrikatzearen arrazoia ez zen bere etekinak areagotzea, halako zehaztasunez

ekoitzitako gauzaki hura finantzarioki bideragarria egiteko baizik, ale gutxiagorekin kostuak estaltzea oso garesti aterako zelako. Ale bakar bat, gainerako sabelaldirik gabe, bideraezina gertatuko litzateke.

Denbora horretan, Koonsen saltzeko gaitasuna izan da haren sistemaren makineria funtzionatzeko behar den koipea bezala. Gogoan dut haren estudioan egin nuen bisitaldi batean haren salerosleetako batek esan zidala errudun sentitzen zela artistaren arreta haren lanetik desbideratu zuelako bezero onenetako bat estudiora eramatean, baina gero konturatu nintzen ikusi genuena zela Koonsen lana: ez performance-artea zehazki, baizik eta diskurtso perfektua milioi askotako eskulturak saltzeko, apar gomazko maketa batzuk oinarritzat hartuz, askotan pieza bukatua edukitzeko higiezin etekinei baino luzaroago itxaron behar izaten duten mezenasei saltzeko. Koonsek ezohiko eran interesatua badirudi enkanteko bere prezioetan, dolar bat ere irabaziko ez duen Christie's edo Sotheby'sen salmentetan parte hartzeko eskariei pozik baiezkua emanez, hori hein batean gertatzen da lan berria ekoizteko haren gaitasuna prezioak jendeari hain garesti ordaintzeko bezain goian egon beharraren mende dagoelako. [Ospakizuna serieko eskulturak, adibidez, ez ziren berriro zirkulatzen hasi Koonsen merkatuan halako goraldi bat gertatu zen arte, hau da, gutxi gorabehera 1999an, *Pantera arrosa* (*Pink Panther*) enkante batean saldu zenean, marka berria 1,8 milioi dolarretan ezarri]⁶³. Artista edo kritikari batentzat erraza da destaina erakustea halako trikimailuen aurrean, batez ere norberaren lan-metodoak, antza denez, artearen munduko egitura osasungaitzenetatik independentzia ematen diolako. Azken batean, talentu ertaineko edonork mozkin marjina askoz handiagoak egin ditzake mihise batekin eta pintura tubo batekin. Baina artista horiexek lekuz kanpo -urduri, errudun, kontraesanez beteak- ematen badute ere arte-azoka batean, museo gala batean edo irribarretsu aldizkari baten erdiko orrietan, Koonsek gustura dirudi, ez bakarrik bere izaera alaiari esker, ezpada halako agerpenak beharrezkoak direlako haren artea sortzeko, eta, beraz, funtsezkoak haren praktikan. Absolutio bitxiki pragmatiko batek lagun egiten die esku-estutze eta irribarre lasaiei Los Angelesetik Qatar-era bidean, gauza berdingabeentzako gustua duten bezeroei sarri askotan funtsean koloreak soilik bereizitako multipleak direnak saltzeko.

Koonsek ez du amesten dirua egitearekin; artea egitearekin amesten du. Dirua bitartekoa da helburu bat lortzeko, eta bitarteko hori menderatzeko duen gaitasunak ahalbidetu dio babesletza printze eta aita santuen kontua izateari utzi zionetik egin diren egikera berebizikozko artelanak ekoiztea. Egia da beharbada hori bakarrik egin litekeela desberdintasun gero eta handiagoko aro batean, baina airean geratzen da ea etorkizunak halako objektuak gaur egun baino gogorrago epaituko dituen arrazoi ekonomikoengatik; San Pedro-ko kupula, adibidez, Koonsen lana bezalaxe, ehuneko batak ordaindu zuen, baina gainerako laurogeita hemeretziak gozatu zuten. Dirua hain da garrantzitsua Koonsen prozesuetan, eta haren produktu hiper-ekoitzitakoen hain alderdi azpimarratua, non halabeharrez bihurtzen baita haien gaia; nahiz eta, 1990etik aurrera, jokatu zuen papera apalagoa izan haren motibo zehatzetan. Funtsezko bereizketa bat da hori alderatzen badugu, era engainagarrian baina sarri egin den bezala, Princeren txeke margolanekin (*Check Paintings*), Hirsten diamante-kaskezurrarekin edo ezin konta ahala Murakami markako produktuekin⁶⁴. Kanpoko itxura horrek deserosotasuna eragiten die agian artelan baten balio ekonomikoa haren balio estetikitik bereizita, edo, bederen, haren atzean ezkutatuta egotea nahiago dutenei, Brice Marden edo Johns bezalako artisten margolan orobat garestien kasuan gertatzen den bezala. Areago, kritikari asko susmatzera iritsi dira Koonsen lana aberats berrien gustu ez oso sofistikatuarekin bat datorrela, edo nola edo hala «espezifikoki sintonian» dagoela «oligarkia berri» baten desirarekin, bere garaian Frank Jewett Mather-ek aldarrikatu zuen bezala William-Adolphe Bouguereau-ren biluzi gatzgabeak estatubatuar burtsa agente ezjakinei zuzenduak zeudela

(argudio hori artistak berak onartzen zuen, eta gero Koonsek gogora ekarri zuen adierazi zuenean bere artea bere mezenas burgesentzako babes-sistema bat zela)⁶⁵. Matherren arrazoibidea zuzena izan liteke nolabait, burtsa agenteek nahiago zituztelako lardaskeria akademikoak Edgar Degas-en margolanak baino, baina ez dio eusten gure aberats berriei dagokienez, ez baitute gehiago desiratzen Koons bat Johns edo Marden bat, Cindy Sherman bat edo Wade Guyton bat baino. Aldea da Koonsen gauzatiek beren balioa onartzen dutela, eta hein batean horregatik bakarrik existitu daitezkeela. Inguratzen dituzten presio ikusezinen barometro bitxien antzera funtzionatzen dute, dauden tokian daudela. Izan ere, ez da kasualitatea Louise Lawler-ek -artearen eta haren bizitza egoeraren poeta handia bera- Koonsen eskulturak gai kuttuna hartu izana.

Har dezagun, adibidez, *Puxika txakurra*. Koonsek ez dio alferrik deitu eskultura horri Troiako zaldia⁶⁶. Badirudi haren gainazal hotz distiratsuek kondentsatzen dituztela bizia ematen dioten eta aldi berean munduan barrena mugiarazten duten kapital eta desira fluxu delikatuak. Ia irudika dezakegu kristalezko baso bat bezala izerditzen milioidun baten yate batean (eta Koonsek diseinatu du ere halako bat). *Puxika txakurra* ezin hobe funtzionatzen du eta itxura onena dauka Seagram Eraikineko atarte txukuna edo Versailles Jauregiko Salon d'Hercule apaina bezalako lekuetan, edo tente eta harro Christie'sen egoitzan Rockefeller Center-aren kanpoaldean, guneak zeinetan eskultura moderno gehienak apaizak putetxe batean bezain deseroso egongo bailirateke. *Puxika txakurra* ulertu eta are partekatu egiten du leku horien logika, den-denak programa formalki desberdinen eta diruaren zeinu bateratzailearen arabera pentsatuak. Obrak atzeman eta distortsionatu egiten ditu bere bihurtune islatzaile liluragarrietan. Koonsen beste hainbeste lanen kasuan bezala, *Puxika txakurra*, paradoxikoki, adeitsua eta gogorra da aldi berean. Azken tasuna ez litzateke gutxietsi behar: izan ere, une honetan badirudi hainbat eta hainbat artelanez erdi lotsatuta amore ematen dutela kasu honetan ez bilatu ez babesten ez diren baldintza ekonomikoen aurrean. Koonsen adibidea ez da merkatuari saltsa loditzen dion edo bertan inprobisatzen duen artista batena, ezpada, era malgu batez, merkatua erabiltzen duen batena, lehenago ezinezkoa izango zen eta orain berak bakarrik sor dezakeen zerbait sortzeko. Agian nahiago genuke Koonsek mahaia iraultzea, bertan bere lekua hartzea baino, baina, bigarren aukera hautatzean, artistaren ahalduztzearen eredu bilakatzen da, askok jolastu nahiko ez zuten jolas bateko piezak bezala sentitzen diren bitartean. Kasu berezia da harena, une berezi baterako, eta artearen kausa aberastu egiten du horrek.

NE PLUS ULTRA

Egikera berez interes gutxi daukala behin eta birritan aldarrikatu duen artista bat izateko, Koonsek gure garaiko beste inork baino erabaki gehiagoz bilatu du hura⁶⁷. Esan liteke, haren lanean agertzen diren teknika eta bitartekoei (baina ez preseski materialei) dagokienez, ez duela parekorik. Parte bat zerrendatzea ere zorabagarria da: altzairua, brontzea, aluminioa, kristala, porzelana, plastikoa eta igeltsua urtzeko modu zenbatezinak; zur landua eta marmol zizelatua; errotazioz moldatutako polietilenoa; arotz-lanak; granito, brontze, marmol eta altzairu mekanizatuak; inprimatze fotomekanikoa; urreztatzea, beiratzatzea, ispilu akaberako leuntzea; eta olio-margolaritza eskuz gauzatzeko modu sorta zabal bat, etengabe aldatuz doana. Beste estrategia batzuk ez aipatzearen, hala nola: objektu beretuak ikusgai jartzea, bibrazioen aurkako oinak dituzten metakrilatozko arasa eta tankeak fabrikatzea edo are

nekazaritzan jardutea, eskala txikian (*Pluton eta Proserpina* [*Pluto and Proserpina*]) laneko loreontzitan sartutako petuniak) eta handian (lorezko eskultura-eskergak). Alde batera utzita aipatutako prozesuen atzean geratzen direnak: eskaneatu arrunta eta tomografia konputerizatua; 3-Dko inprimatzea; igeltsu moldatzea; argazkigintza; eta betiko marrazketa eta collage teknikak, bai haien aldaera digitalak ere. Milaka batzuetara iritsi liteke lan horretan azken hogeita hamabost urteetan aritutako jende kopurua, horien artean Koonsen laguntzaileak (egun 120tik gora dira), zenbait fabrikatzaile industrial, teknologia alorreko aholkulariak, Spalding eskubalo piloten egileak (modelo kaltetuen ordezkioak berriz hornitzen dutenak), eta fisika Nobel sari bat, zeinari aholkua eskatu baitzion saskibalo pilotari haiek tankeen barruan igerika mantentzeko, baita Bavaria-ko tailugileak eta Pennsylvania-ko beira-putzegileak ere, ehunka urteko tekniketan espezializatutako beste batzuen artean.

Zerrenda luzea da, hala izan behar duelako. Beren lana teknika zehatz batekiko harreman sendo batetik garatzen duten artista gehienak ez bezala, Koons zerotik hasten da normalean. Gutxitan inspiratzen du medio edo teknologia zehatz baten potentzialak; sarri askotan, gogoan duen irudi bat gauzatzeko modu gisa sortzen zaio ideia. Eta irudi hori ez da inoiz mugatzen Koonsek -edo beste edonork- egiten dakienari. Ildo beretik, arrazoi du argudiatzen duenean bere metodoak bitartekoak baino ez direla bere helburu askotarikoak lortzeko, nahiz eta esaldi horretan ez aipatu zein zaila den bitarteko horiek menderatzea, eta, batzuetan, asmatzea, ezta zein garrantzitsuak diren ere bere proiektuaren zimendu kontzeptualetarako. Hemen «bitarteko» hitza darabilt zentzu zabal batean. Jatorrizko inprimatze-xaflak lortzean bere likore-iragarkietarako, adibidez, edo altzairuzko bere ibilgailuak Jim Beam destilategian bete eta zigilatzean, bere lanean zuzenean erabiltzen zituen kritikatu nahi zituen sistema berak. Muturreko neurri haiek haren prozesuaren parte bat ziren, metala urtea bezalaxe, eta, bi kasuetan, konponbide askoz errazago bat aurki zitekeen antzeko ikusizko helburuak lortzeko. Koonsek begirada opari-dendetako purtzilkerietara zuzendu zuenean, Europako herri urrunetara bidaiatu zuen haien egile sakabanatuak kontratatuzko, Cicciolinaren edo David Bowie-ren argazkilariak kontratatatu zituen bezala bere burua, hurrenez hurren, maitale gisa edo izar gisa irudikatu nahi zuenean. Beste ezerk ez zion balioko.

Koonsek bere ekoizpena azpikontratatzan duenean ere, prozesuaren gaineko kontrol estua dauka, bere eskuez zerbait egiten ariko balitz bezala. Koloniako eta Milaneko hoteletatik *Hutsalkeria* sortako eskulangileei igorritako fax landuek fronte militarrean girotutako atalkako eleberri baten urgentzia dute. *Kume-ilara* (*String of Puppies*) metro eta erdiko zabalerako lanean zegoen hazbete eskaseko xehetasun baten inguruan, artistak zirrimarratu zuen: «ZIUR EGON BEHAR DUT GIZONAREN BURUAREN GAINEAN DAGOEN LOREAK NIK ESKATUTAKO ZURTOINA DAUKALA». «KUME-ILARAREN KOLOREA IZUGARRI GARRANTZITSUA DA». New Yorkeko bere salerosleei ekin zien: «NEURE LANA BABESTU BEHAR DUT!»⁶⁸. Alabaina, fabrikazio alorreko erronka horiek apalak ziren, azken bi hamarkadetakoein alderatuta, zeinek teknologia berriak eskatzen baitzituzten. Zailtasun hori lehen planora pasatu zen *Ospakizuna* seriearekin (*Cat on a Clothesline*, 1994-2001; *Building Blocks*, 1998-2009; *Shelter*, 1996-98; *Cake*, 1995-97; *Hanging Heart*, 1994-2006; *Balloon Flower*, 1995-2000; *Cracker Egg (Blue)*, 1994-2006; *Balloon Dog*, 1994-2000; *Tulips*, 1995-2004; *Boy with Pony*, 1995-2008; *Tulips*, 1995-98; *Moon (Light Blue)*, 1995-2000), 1994an pentsatua eta oraindik bukatu gabea. Koonsentzat, serieko gaien zeregina zen urtebeteko zikloa edo are bizitza oso bat gogora ekartzea. Gogora dakartzate jaiotza, maitasuna, ohitura erlijiosoak eta ugaltzea, dela arrautza pitzatu batez, ezkon-eratzun batez, urtebetetze-festa bateko parafernaliaz edo animalia edo lore formako

puxika baten atzean dautzan bihurtune eta konkor sexualki iradokitzaileez⁶⁹. Aurreikusi zuen lan multzoan bazeuden metalezko edo plastikozko eskala handiko eskulturak eta mihise gaineko olio ugari, eta haietako asko ezin izan ziren mamitu hark irudikatutako modu zehatzean. Koonsek fabrikatzaile espezializatuak presionatu behar izan zituen bere maketak moldatu eta bere eskulturak galdatau, elkartu, leundu eta pintatu zitzaten inoiz egin ez zuten bezala. Herrialdeko eta mundu osoko lantegietan lanean urteak eman ondoren ere, objektuetako batzuk bertan behera utzi eta erabat birpentsatu edo berriro hasi behar izan ziren.

Gogoan dut bertatik bertara bizi izan nuela hori, 2004an Koonsen estudioa egindako bisita sorta batean, hura eta haren laguntzaileak *Plastilina* (*Play-Doh*) margotzen buru-belarri ari ziren bitartean. Koonsen mihise guztietan bezala, jatorrizko irudi baten erreplika zehatzean zetzan lana, kasu honetan izenburuko materialazko pilo baten argazkia, gero milaka soslai zehatzetan zatikatua, eta, horren ondoren, arreta handiz mihisera eramanak eta banan-banan margotuak. Ez zen inoiz halako margolanik egin modu zehatz hartan. *Plastilina* lehenengo aldiz ikusi nuenean, bukatua zegoen, eta askotan agertu zen argitalpenetan eta erakusketetan. Baina Koonsen estudioa gerora egindako bisita batean, laguntzaile pare bat hura pinturaz lerdutzen ari ziren. Koloreak ez ziren egokiak, azaldu zidan Koonsek, eta geroago egindako beste bisitaldi batean txunditua geratu nintzen -edo, hobe esanda, izutua- ikusi nuenean mihisea, hainbeste lan-orduren ondoren, zatikatua zegoela, dena hasieratik berregiteko, oraingoan teknika eguneratuagoekin, Koonsek nahi zuen kolore sorta zehatzasun gehiagorantz lortzeko. Bigarren bertsioa bukatu zenean, gogor ahalegindu beharko nuen lehen bertsiotik bereizteko biak elkarren ondoan aztertu gabe, eta gauza bera gertatuko zitzaien, inolaz ere, edozein erosle potentzial⁷⁰.

Koonsentzat, erosotasuna ez da inoiz aukera bat. Gauzak ezin dira bizkor eta ahalik eta merkeen egin. Haren estandarrek gero eta gorago egon arren, perfektioarekiko konpromiso hori beti egon da haren lanean, karreraren hasieratik. Bere readymade modeloekiko eta bere objektuen «osotasunarekiko» haren debozio fanatikoak eraman zuen *Golfari arrantzalea* (*Fisherman Golfer*), *Jim Beam - A modeloko Ford kamioneta* (*Jim Beam - Model A Ford Pick-up Truck*) eta *Bi haur* (*Two Kids*) bezalako lanak parte mugigarriekin egitera, inoiz pentsatu ez bazen ere interaktiboa izatea, eta haiek aldatzeko aukera ez da begirada hutsez sumatzen. Askotan esan izan du denbora eta dirua erabili beharko lituzkeela bere eskulturen behealdeak akabatzeko, beheko alde horiek inoiz agerian geratuko balira behatzailea dezepzionatua geratu ez dadin⁷¹. Koonsentzat, bere ikusleen «konfiantza» irabaztea da kontua, beste ezer baino estimatzen baitu: konfiantza obran, konfiantza egilearengan, eta konfiantza artearen ideian eta indarrean. Azken batean, aurreko mendean konfiantza hori higatua gertatu zen arte modernoaren aztertzaile askoren aburuz, akaberaren berriazko baztertzeari esker. Trebeziaren ordean, «trebezia galtzea» aldarrikatzen zen, balio estetiko tradizionalak desafiatzeko eta gure arreta eskuzko bikaintasunetik berritasun kontzeptualera berbideratzeko modua den aldetik. Arrazoibide horren arabera, konpromisoa egikerarekiko, oro har, edo egiazkotasuna bezalako tasun batekiko, zehazki, Koonsen edo beste edonoren aldetik, zalantzan jar liteke *retardataire* delakoan. Baina, *de facto*, akaberarekiko haren interes iraunkorrak eta berrikuntza teknologikoen erabilera gero eta handiagoak esparru berriak zabaltu dizkion arteari, eta are irmotasun handiagorantz korapilatu dute gaur egungo munduaren ikusizko logikaren barruan, dela konposizioaren eta mimesiaren gaineko nagusitasunerako ordenagailu programa bat behar duten collage estiloko margolanak (*Olive Oil*, 2003), edo gure garaiko makineria aurreratuenaz soilik lor zitekeen doitasunaz irudikatutako objektuak. Koons ez da

zientzia eta industria alorretako metodoak beretzen dituen lehen artista, baina haren helmena haren aurreko edozeinena baino handiagoa izan da, eta, Michelle Kuo-k liburuki honetan dioen bezala, ustiatzen dituen eremuen muga ezagunetatik harago ere zabaltzen da⁷². Baina ekoizpenarekiko Koonsen obsesioa gorabehera, haren lanak nola edo hala saihesten du «gainekeitia» dagoela sentitzea. Haren objektuek, beren kostua gorabehera, ekonomia zorrotz bat erakusten dute. Haien inguruan dena, eta ezer ez, da gehiegizkoa. Berariazkoak izatearen sentipen bat darie, baita artistak helburuak bitartekoen gainetik daudela azpimarratzearen ildotik doan halako laburtasun bat ere. Gutxi-asko estima daiteke haren margolan edo eskultura bat, baina oso gutxitan seinala daiteke parte edo teknika zehatz bat lan jakin batean, eta esan ez dela beharrezkoa edo beste edozeinekin bat ez datorrela. Haren lanek gozamen mantsoa eragiten badute ere, azkenean osorik kontsumitzen dira.

Zergatik hartu lana, galde liteke, bi hamarkada eta milioika dolar xahutzen plastilinazko hiru metroko pila bat arreata handiz aluminioan ekoizteko? Zergatik hartu lana, erantzun liteke, bost urte bizkarrean etzanda ematen Sixtotar Kaperako sabaia margotzeko? Edo bizitza osoa ematea datak pintatzen, On Kawara bezala, edo Vivian nesken historia sortzen, Henry Darger bezala? Arrazoiak ez dira berdinak, noski, baina kasu bakoitzean gainditu egiten gaitu artistak bere lanarekiko duen engaiamenduak. Ezaugarri hori da Koonsen arte onenak pizten dituen lehen sentipenetako bat. Arrazoiak kontrolatutako eromen bat adierazten du. Haren eguneroko gaien eta haren metodologia zorrotzaren arteko asimetriak eragiten du neurri handi batean haren lanak horren sinestezinak izatea, horren liluragarriak begientzat. Haien xehetasun ñimiñoen zehaztasunak harrapatzen gaitu, baita norbait hainbeste denboraz eta hain gogor lan egitearen absurdokeriak, azkenean katakume bat galtzerdi batean edo Hulk puzgarri bat harkaitz bati eusten bezalako irudi nabarmen txepelak ekoizteko. Lanen zehaztasun trebeak haur batek jostailu baten aurrean sentitzen duen txundidura liluratua pizten du guregan, eta, batzuetan, baita larridura eta are izua ere. Koonsen margolan eta eskulturek objektu perfektuaren amets maniatikoa gorpuzten dute, zeinaren perfekzioak begien bistakoa izan behar duen bere barne logikaren arabera, dela bere gainazal tatxagabeaz, koloreztatze zehatzaz edo eskala ezinezkoaz. Perfekzio hori behar-beharrezkoa da artistak bere lanek transmititzea espero duen maitasun, konfiantza eta babes sentipen hori sortzeko, eta helburu horrek batzuetan sentimendu bereziak dakartza gogora, *Ospakizuna* seriean gertatzen den bezala, Koonsen seme bahituari eginiko oda bihurtu baitzen. Mike Kelley-ren esaldi bat maileguan hartuta, haren objektuek atzean dauzkate «inoiz ordain daitezkeen baino maitasun-ordu gehiago»⁷³, eta halaber haien ikonografia areagotu eta harago daramaten deliberamendua, bizitasuna eta asmamena. Koonsek nahiago du eskultura bat puskatu edo mihise bat urratu bere estandarrak betetzen ez dituen zerbaitekin aski izan baino; eta estandar horiek, batzuetan zehazki antzematea zaila bada ere, beti dira sakon sentituak.

ORDUAN ETA ORAIN

Sarri galdetzen diet Koons baino bizpahiru hamarkada gazteagoak diren artistei ea zer irizten dioten hari eta haren lanari. Erantzunak askotarikoak dira, jakina, baina nire inkesta ez zientifiko aitortuak adostasun handia lortu du bi kontutan. Lehen da Koons «egiazko artista» bat dela. «Egiazkoa» deitzean, nire solaskideak hark bere lanarekiko ardura erabatekoaz eta nekaezinaz ari dira. Emakumezko artista batek era gogoangarriaz adierazi zuen bere miresmena hitz hauekin: «Munduko hainbeste

txorakeriari aurre egiteko bere modua aurkitu du, eta gogoak ematen diona egin dezake. Hori lortzea oso zaila da». Haren ustez, Koons ez da sistemaren aurrean amore ematearen edo harekin elkar aditzearen eredu, haren barruko bere posizioaren defentsarena baizik. Adostasunezko bigarren kontua da Koons maitatu edo gorrotatu, ez dela erraza harengan ez erreparatzea. Haren itzala luzeegia da eta norabide askotan hedatzen da. Izan ere, gaur egun artista batek fabrikatzaile bati neurrirako pieza bat agintzen dion bakoitzean, gauza nahiko ohikoa, Koonsen ubera jarraitzen ari da, hark Juddek imajina zezakeen baino askoz gorago igo baitu maila hori. Artista batek gora egin eta aldizkari baterako argazkiak egin dakizkion zori ona (edo txarra) duen bakoitzean, Koonsen aurrekaria airean lerratzen da jainko (edo demonio) baten antzera. Artista baten lana enkante batean saltzen den bakoitzean -edo alderantziz, artista batek merkatuarenarena ez den banaketa-sistema bat probatzea erabakitzen duen bakoitzean-, Koonsen prezio ikaragarriak erreferentzia dira. Artista bat readymadera itzultzen den bakoitzean, Koonsen espresiorik gabeko beretseek eta dobleek balizko muturrak zedarritzen dituzte. Artista batek erabateko konpromisoa hartzen duenean burutzeko hilabeteak edo urteak beharko dituen proiektu batekin, gogora datorkigu Koonsen hamarkadetako jarduna bere lanekin. Eta artista batek pop kulturaren eta kontsumo-produktuen ahutzetara begiratzen duen bakoitzean, Koonsek bere itzal luzea proiektatzen du.

Parametro horiek ez dute inolaz ere dena hartzen, baina Koonsek egiten duen haien deskribapen trebeak bihurtzen du hura gure aroa definitzen duen artista. Halakotzat jotzen zuten jada haren karreraren une harrigarriro goiztiar batean. 1987an, Allan Schwartzman komisarioak esan zuen hogeita hamabi urteko Koons hura zela «gure aroaren islarik onena»⁷⁴. Hurrengo urtean, Schjeldahlek idatzi zuen ezen «agian une honetako artista perfektua» zela, eta 1989an Sherrie Levinek izendatu zuen «gure garaiko semeen artean semeena». Urte berean, Eric Gibson-ek hamarkadako ikonoa deitu zion Koonsi, eta aldarrikatu zuen haren lanean «aurkitzen d[e]la 80ko hamarkadako funtsa»⁷⁵. Ereinotz haiek ere bazituzten, ordea, beren arantzak. Koonsi aro baten isla deitzea ez da aroa islatzen duen ispilu bat eskuetan duela esatea. Eta Reaganen ekonomiari, yuppiei eta hiesaren krisialdiari lotutako hamarkada bat Koonsi ematea da ia-ia Jean-Honoré Fragonard ospatzea bezala Frantziako 1780ko hamarkada deskribatu zuelako. Agian erosoago geundeke Willem de Kooning-en ildotik doan berraragitze batekin, haren mihiseek, 50eko hamarkadako tipikoak izan arren, esate baterako macarthismoaren edo arraza bereizkeriaren orbanik ez baitute agertzen. Alabaina, artistak sinesteko joera dugu, aro baten gauza kaltegarriak mamitzea lortzen dutenean, batez ere Koonsen gardentasun bereziaz egiten badute; izan ere, ildo horretan, antza handiagoa baitu hark 1920ko hamarkadako Neue Sachlichkeit mugimenduko margolari alemanekin, zeinek figurazioari heltzen baitzioten, baina aldi berean beren gizartearen usadio konplexuak islatzen baitzituzten, horrek zekarren anbiguotasun etiko guztiarekin.

80ko hamarkada joan zen, eta Koons geratu egin zen. *Zeruan eginaren* ondoren artista inguratu zuen ostrazismoa gorabehera, 1992an Renato Barilli-k «mende honen, hiltzear dagoen milurteko honen azken urteetako artista adierazgarriena» izendatu zuen Koons, eta hurrengo milurtekoan sartuta, Saltzek hari irizten zion «hamarkadako artista enblematikoa, haren baitako bihotz-taupada egilea»⁷⁶. Hitz horiek 2009an, hots, Koonsen hamarkada aitortutik bi hamarkada iragan ostean, idatziak izanak are garrantzitsuagoak egiten ditu. Esan liteke, noski, artistak arrakastari eustea gutxiago zor zaiola haren jarraitasunari, bizitzea egokitu zitzaion hamarkadari baino; horrela argudia liteke aipatuz, adibidez, 80ko hamarkadatik egun arte errenta desberdintasunean gertatutako gorakada etengabea. Baina berdin-berdin aipa genitzake beste mugarri eta haustura berriagoak, egungo gure garaia eta Koons

azaldu zen unearen arteko distantzia markatzen dutenak: irailaren 11ko gertakariak, Estatu Batuetako lehen presidente afroamerikarraren hautaketa, ekonomia globalaren krisia, ezkontza homosexualen berdintasunean egindako aurrerabidea edo interneten eztanda. Artearen testuinguruan ere gustuak aldatu egin dira; forma, medio eta paradigma kritiko berriak sortu dira; merkatuek bitan egin dute gora eta gora, eta bitan hondoratu dira; kontzientzia globalak gora egin du; eta ugaritu egin dira bienalak eta arte-azokak. Ez da nire asmoa esatea Koonsen lanak aldaketa horiek guztiak biltzen dituenik, baizik eta behatzaile askok «uneko artista» jo zutela aldaketok gertatu baino lehen, eta askorentzat izendapenak egokia izaten jarraitzen du. Izugarri arraroa da artista bat bere hamarkadaren paradigma izatea bere garaian. Eta are arraroagoa -eta aurrekaririk gabea aro modernoan- hiru hamarkadarena izatea.

Horren arrazoia, nire ustez, da Koons ez dela gure garaiazen seme bat, besterik gabe, ezpada haren eragile aktibo bat, benetan problematiko, baina orobat etorkizun handia duen aro batean muturreko jarrera estetiko bat eratu duena. Gaingitu dituen mugak berdingabeak izan dira artearen narratiba handiaren baitan hartu duen posizioari dagokionez, eta bizi dugun une historikoko indar boteretsuenetara jo du: teknologikoetara, finantzarioetara, sozialetara, e.a. Haren artea ez da mugatzen bere testuingurua islatzera edo bereganatzera, dela galeria bat, etxe bat, aldizkari bat, iragarki panel bat edo museo bat. Hartutakoa adina ematen du, bere ingurunean inspiratuz eta hura egitasunezko aura berezi batez argizatuz. Prozesu hori deskribatua naiz Koonsen zenbait lani dagokionez, bai artistari dagokionez ere, baina alor horretan *Puppy* da haren maisulana. Bere horretan, lorez apaindutako txakurra interpreta liteke txakur eta loreekiko sentitzen dugun afektuaren gorpuzte maitagarri, baina izugarri hipertrofiatu baten modura. Baina, haren pisu tematia gorabehera, harrigarriro malgua da. Frank Gehry-k diseinatutako Bilboko Guggenheim Museoaren kanpoaldean ikusi nuen estreinako aldiz, monumentu kultural berrien -arkitekturan zentratutako bidaietatik kokapen espezifiko instalazioetara- gure nahikariei erantzuten. Urte batzuk geroago, kapitalismoaren beste faro batean ipini zuten, Rockefeller Centerren; txikiagoa ematen zuen, ez hain ikusgarria, baina kokapenari moldatzen zitzaion inoiz ikusi dudana ezein eskultura publiko baino hobeto. Bat-batean, saltoki gunean lerrotatuak zeuden lore arruntek eman zidaten atentzioa, izotz-pistaren inguruko loreontzietatik gora egiten, nola turistak hala enpresariak urrezko aro berriko urrezko txekorraren aurrean ez taitan. Eta handik urte batzuetara, Connecticut aldeko landetxe batean topatu nuen, trofeo eta fideltasun sinbolo moduan, landutakoaren eta berezkoaren idealak txirikordatzeko bere larru sarriaren barruan. Koonsen lanak, edonon direla ere, modu zoragarrian eraldatzen dute inguruko guztia. Bideratu eta probokatu egiten dituzte gure banitate eta desirak, aurkikuntzako eta hilkortasunezko gure sena, eta batzuetan gure amorrua eta zoriona. Ahal duten guztia hartzen dute bizi garen mundutik, eta haren irudi indartsu bat eskaintzen dute trukean. Gehiago eska genezake artetik, baina ez dut uste erantzun hoberik aurki genezakeenik.

[Itzultzailea: Juan M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Smith aipatua Alan Jones, «Jeff Koons», *Arts*, 1983ko azaroa, 11. or.; ib. [\[itxuli\]](#)
2. Allan Schwartzman, «Corporate Culture: The Yippie-Yuppie Artist», *Manhattan, Inc.*, 1987ko abendua, 137. or.; Richard Lacayo, «Artist Jeff Koons Makes, and Earns, Giant Figures», *People Weekly*, 1989ko maiatzak 8, 128. or.; Adam Gopnik, «The Art World: Lost and Found», *New Yorker*, 1989ko otsailak 20, 107. or. [\[itxuli\]](#)

3. Robert Rosenblum, «Jeff Koons: Christ and the Lamb», *Artforum*, 1993ko iraila, 148. or. [itzuli]
4. Paul Taylor, «The Hot Four», *New York*, 1986ko urriak 27, 53. or.; Linda Van Nunen, «Loony Koons», *Studio*, 1991ko otsailak 1, 89. or.; Kathryn Tully, «The Most Expensive Art Ever Sold at Auction: Christie's Record-Breaking Sale», *Forbes*, 2013ko azaroak 13. or., <http://www.forbes.com/sites/kathryntully/2013/11/13/the-most-expensive-art-ever-sold-at-auction-christies-recordbreaking-sale/>. [itzuli]
5. Jerry Saltz, «Jeffersonian Koons», *Village Voice*, 2000ko ekainak 20; Peter Schjeldahl, «The Blooming Beast», *New Yorker*, 2000ko uztailak 3, 76. or.; Freedman aipatua Shaila K. Dewan, «No Walking, Just Watering for This Puppy», *New York Times*, 2000ko ekainak 6. [itzuli]
6. Joe La Placa, «The Candyman Can», *ArtReview*, 2003ko apirila, 49. or.; Julie L. Belcove, «Koons World», *W*, 2006ko azaroa, 312. or.; Ingrid Sischy, «Koons, High and Low», *Vanity Fair*, 2001eko martxoa, 226. or. [itzuli]
7. Richard Dorment, «Smile! It's Jeff Koons», *Telegraph* (Londres), 2009ko uztailak 7; Luke Crisell, «Inside the Artists Studio», *Nylon Guys*, 2006ko uda, 116. or. [itzuli]
8. Blake Gopnik, «Man From Mars Comes in Peace», *Washington Post*, 2008ko ekainak 17. [itzuli]
9. Schwartzman-ek Koonen «kritikariei» egozten die iritzi hori, in Schwartzman, «The Yippie-Yuppie Artist», 137. or. [itzuli]
10. Koonen inguruko argitalpen monografiko gehienek eusten diote haren serie anitzen arabera egitura kronologikoari, eta sorta horien aurretik daude sarri Koonen testu eta erreferentziak, lan multzo bakoitzari dagozkionak. Haren lanaren ikuspegi orokor osatuena dago Katy Siegel-en testu argigarrietan *Jeff Koons*, ed. Hans Werner Holzwarth (Kolonía: Taschen, 2009). [itzuli]
11. Matthew Collings, «You are a White Man, Jeff . . . », *Modern Painters*, 1989ko uda, 62. or. [itzuli]
12. Ruth Lopez, «Conversation: Jeff Koons», *Chicago Magazine*, 2008ko maiatzak 30, <http://www.chicagomag.com/Chicago-Magazine/June-2008/Conversation-Jeff-Koons/>. [itzuli]
13. Koonsek aipatzen ditu eragin horiek, eta mintzo da Chicagon eta New Yorken emandako lehen urte haietatik Alan Jones, «Jeff Koons» (elkarrizketa), *Tema Celeste*, 2001eko azaroa-abendua, 36.-39. or. Garai hura ongi deskribatua agertzen da in Daniel Pinchbeck, «Kitsch and Tell», *Connoisseur*, 1991ko azaroa, 30.-36., 124.-125. or. [itzuli]
14. Jones, «Jeff Koons» (elkarrizketa), 36. or. [itzuli]
15. Steinbachek 1979an New Yorkeko Artists Space-n egindako *Display #7* erakusketan, adibidez, bazeuden dendetan erositako objektuak, hala nola teontzi bat, horman finkatutako apaletan ikusgai jarriak. Ikus *Haim Steinbach*, erak. kat. (Rivoli: Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1995). [itzuli]
16. Jeff Koons, «By Jeff Koons», *Art Criticism* 7, 1. zk., 1989ko otsaila, 29. or. [itzuli]
17. Nahiz eta *Berriako* lan asko 1987 arte iristen diren daten artean ekoitzi, lehen datak adierazten du lana pentsatu zen urtea. Koons ez zen gai izan denak gauzatzeko hasierako une hartan, fabrikatzeak zekarren kostuagatik, eta haietako batzuk geroago burutu zituen, diru-funtsek ahalbidetzen zuten heinean. [itzuli]
18. Koons elkarrizketa askotan mintzatu da haurtzaroko bizipen horietaz azken hogeitaz urteotan, baina readymadearekiko bere interesa aitaren dekorazio-dendarekin erlazionatzen du zabal eta sakon 2013an Pharrell Williams-ekin izandako solasaldian: «Jeff Koons & Pharrell: Affirmation Abstraction Acceptance», ARTST TLK, Reserve Channel, <http://www.youtube.com/watch?v=YcqajvmkxM>. [itzuli]
19. Jeffrey Deitch egilearekin solasean, 2013ko iraila. [itzuli]

20. Koons aipatua Holzwarth, ed., *Jeff Koons*, 142. or. Koons luze eta zabal, eta argitasun handiz, mintzo da serie horien atzean dagoen pentsamenduaz in «By Jeff Koons», 31. or. [\[itzuli\]](#)
21. Alan Jones, «The Art of the Slam Dunk», *NY Talk*, 1985eko maiatza, 47. or. [\[itzuli\]](#)
22. Jean Baudrillard-ek simulakroaz idatzitakoekin zorretan, «Simulazio artea», Neo-Georekin batera, izan zen Koons lotu zuten «mugimendu» goiztiarretako bat. Baudrillardekiko harremanaz gehiago jakiteko, ikus Pamela M. Lee, «Love and Basketball», in *Jeff Koons*, erak. kat. (New York: Whitney Museum for American Art; Bilbo: Guggenheim Museum Bilbao). [\[itzuli\]](#)
23. John Caldwell, «Jeff Koons: The Way We Live Now», *Jeff Koons*, erak. kat. (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1992), 10. or. [\[itzuli\]](#)
24. *Untxia* lanak irakurketa asko (eta sarri kontraesanezkoak) eragiteko gaitasuna beharbada hobekien adierazten du inspiratu duen exegesi kritiko ugariak, hari soilik eskainitako artikulua barne. Ikus, adibidez, Jerry Saltz, «The Dark Side of the Rabbit: Notes on a Sculpture by Jeff Koons», *Arts*, 1988ko otsaila, 26.-27. or.; Kirk Varnedoe, «Jeff Koons's Rabbit», *Artforum*, 2003ko apirila, 90. or. [\[itzuli\]](#)
25. Koons aipatua Holzwarth, ed., *Jeff Koons*, 240. or. Artistak jarraitu zuen readymadeaz hitz egiten hurrengo urteetan, adibidez, Cicciolina-z hitz eginez bere lanean txertatu zuen giza readymade batez bezala. Alabaina, erabilera hori desbideratu egiten da readymadearen ideia finkatutik, hots, objektu industrialki ekoiztitik, zeinera Koons Popeyerekin itzuli baitzen. [\[itzuli\]](#)
26. Josiah McElheny artistak Koonsen eta haren tradizioaren, bai haren uberari jarraitu zioten artista gazteagoen interpretazio konbentzigarri bat eskaintzen du in McElheny, «Readymade Resistance: On Art and the Forms of Industrial Production», *Artforum*, 2007ko urria, 327.-335. or. [\[itzuli\]](#)
27. Ildo honetan, readymadearekiko Koonsen atxikimenduak lerrokatzen du XX. mendeko arte «anti-subjektiboaren» korrante zabalagoarekin, zeinean badiren orobat estrategia ez-konpositiboak, esate baterako, zoria, monokromoa eta serialtasuna. Operazio eta gailu horiek erabili izan dituzte askotariko artistak, besteak beste Alexander Rodchenko-k, Ellsworth Kelly-k, Donald Judd-ek eta Sol LeWitt-ek; artista hauek ez dira askotan erlazionatzen Koonsekin, baina ahalbidetzen dituzte alderatze emankor baina gutxi aztertuak Koonsen joera «objektibo» dagokienez. Yve-Alain Bois izan da agian narratiba ez-konpositibo horren defendatzaile konbentzigarriena, ikusten den bezala «Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in Its Many Guises» artikuluan, Yve-Alain Bois, Jack Cowart eta Alfred Pacquement, *Ellsworth Kelly: The Years in France, 1948-1954*, erak. kat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1992), 17.-22. or. [\[itzuli\]](#)
28. Giancarlo Politi, «Luxury and Desire: An Interview with Jeff Koons», *Flash Art*, 132. zk., 1987ko otsaila-martxoa, 73. or. [\[itzuli\]](#)
29. Ib., 72. or. [\[itzuli\]](#)
30. 80ko hamarkadaren hasieratik, dikotomia hori zalantzan jarri dute, faltsua delakoan, teorizatzaile eta arte historialari sofistikatu askok, Thomas Crow-ren idazlan konbentzigarriek ilustratzen duten bezala. Baina kategoria horiek nola lausotu diren alde batera utzita, «goi-mailakoaren» eta «behe-mailakoaren» arteko bereizketaren hitzik gabeko onarpenak jarraitzen du izaten funtsezko premisa kritikoa, nahiz eta, ironikoki, haien arteko mugak gehiago lausotu. [\[itzuli\]](#)
31. *Jeff Koons*, erak. kat. (Basilea: Fondation Beyeler, 2012), 24. or. [\[itzuli\]](#)
32. Ib., 24.-26. or. [\[itzuli\]](#)
33. Peter Carlsen, «Jeff Koons», *Contemporanea* 1, 3. zk., 1988ko iraila-urria, 41.or. [\[itzuli\]](#)
34. Collings, «You are a White Man, Jeff . . . », 62. or. [\[itzuli\]](#)

35. Hilton Kramer, «Koons Show in the City Succeeds in Carrying Things to a New Low», *New York Observer*, 1988ko abenduak 19; Arthur C. Danto, «The 1989 Whitney Biennial», *The Nation*, 1989ko ekainak 5, 788. or.; Sidney Tillim, «Ideology and Difference: Reflections on Olitski and Koons», *Arts*, 1989ko martxoa, 51. or.; Gopnik, «Lost and Found» 107. or. [\[itzuli\]](#)
36. Dorothy Seiberling, «Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?», *Life*, 1949ko abuztuak 8, 42.- 45. or.; «Jackson Pollock's Abstractions», *Vogue*, 1951ko martxoak 1, 156.-159. or. [\[itzuli\]](#)
37. Artistek loretan den medioen eta ospetsuen kulturarekin izan duten harremana unibertsitate eta komisariotza alorreko eztabaidetan oso aztertua izan da azken hamarkadan. Adibidez, Courbetek XIX. mendeko kultura mediatikoarekin izan zuen harremana zorrotz aztertuta agertzen da in Petra ten-Doesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France* (Princeton: Princeton University Press, 2007). [\[itzuli\]](#)
38. Saiakeraren parte honetako eztabaida inspiratzen da nire testu batean: «Made in Heaven: Jeff Koons and the Invention of the Art Star», *Pop Life: Art in a Material World*, ed. Jack Bankowsky, Alison M. Gingeras eta Catherine Wood, erak. kat. (Londres: Tate Publishing, 2009), 37.- 45. o. Bankowsky eta Gingeras gaur egungo artistek ospearekin eta merkatuarekin duten erlazioaren aztertzaile garrantzitsuenen artean daude, eta pertsona jakin batzuek egitura horiek beren lanaren alderdi introspektibo eta are performatibo gisa erabili izana ere aztertu dute. Ikus orobat Gingeras, «Lives of the Artists», *Tate Etc.*, 1. zk., 2004ko uda; Bankowsky, «Pop Life», in *Pop Life*, 19.- 35. or. Isabelle Graw beste funtsezko ahots bat da elkarrizketa horretan; ikus haren *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture* (Berlin: Sternberg Press, 2010) eta haren saiakera «Life as a Resource», in *Jeff Koons*, erak. kat. (New York: Whitney Museum for American Art; Bilbo: Guggenheim Museum Bilbao). [\[itzuli\]](#)
39. Taylor, «The Hot Four», 50.-56. or. [\[itzuli\]](#)
40. Iragarki haien alderdi performatiboa oso era konbentzigarrian aztertu zuen Andrew Renton-ek in «Jeff Koons and the Art of the Deal: Marketing (as) Sculpture», *Performance*, 1990eko iraila, 18.-29. or. [\[itzuli\]](#)
41. Meg Cox, «Feeling Victimized? Then Strike Back: Become an Artist», *Wall Street Journal*, 1989ko otsailak 13; Lacayo, «Artist Jeff Koons Makes, and Earns, Giant Figures». [\[itzuli\]](#)
42. Collings, «You are a White Man, Jeff . . . », 64. or. [\[itzuli\]](#)
43. Andrew Renton, «Jeff Koons: I Have My Finger on the Eternal» (elkarrizketa), *Flash Art*, 153. zk., 1990eko uda, 111. or. [\[itzuli\]](#)
44. Ikus, adibidez, Renton, «Jeff Koons»; Dodie Kazanjian, «Koons Crazy», *Vogue*, 1990eko abuztua, 338.-343. or., 384.-385. or.; Sarah Morris eta Remo Guidieri, «Jeff Koons» (elkarrizketa), *Galleries Magazine*, 1990eko apirila-maiatza, 126.-133. or. [\[itzuli\]](#)
45. Sylvere Lotringer-ek eragin hori azpimarratu zuen: «Koonsek bere lanaz eta bere pertsoniaz (eta biak gauza bera dira) azaltzen duen mehatxuak, edo erronkak, oso sendoa izan behar du kolpetik eragiteko halako atzeraldi historiko bat teoria postmodernozko hamarkada batek itxuraz hitzik gabe utzi zituen balio humanistikoetara». Lotringer, «Immaculate Conceptualism», *Artscribe*, 1992ko otsaila-martxoa, 24. or. [\[itzuli\]](#)
46. Paragrafo honetako informazioa Koonsen artxiboan egin dudana ikerketatik dator, bertan baitaude artista garai hartan harpidetuta zegoen prentsa zerbitzu profesional batek bildutako egunkari ebakinak. Ezkontzaren inguruan Associated Pressek egindako erreportaje bat agertu zen *Sedalia Democraten*, 1990eko abenduak 5; *Fresno Bee*, «Wanna Bet?», 1991ko maiatzak 15. [\[itzuli\]](#)
47. Gai hauek aztertuak izan ziren erakusketaren inguruko iruzkin anitzetan. Ikus, adibidez, Michael Kimmelman, «Jeff Koons, Sonnabend Gallery», *New York Times*, 1991ko azaroak 29; eta Brooks Adams, «Jeff Koons at Sonnabend», *Art in America*, 1992ko martxoa, 117.-118. or. [\[itzuli\]](#)

48. Koonsen eta Stallerren arteko harremanaren ondorioak artistaren gainean idatzitako artikulu askotan agertzen dira. Ikus, adibidez, Sischy, «Koons, High and Low». [\[itzuli\]](#)
49. Krauss aipatua in Paul Taylor, «The Art of P.R., and Vice Versa», *New York Times*, 1991ko urriak 27. [\[itzuli\]](#)
50. Richard Flood, «Lighting», *Artforum*, 1981eko maiatza, 70. or. [\[itzuli\]](#)
51. Ikus, adibidez, Schwartzman, «The Yippie-Yuppie Artist»; Taylor, «The Hot Four»; Matthew Collings, «Mythologies: Art and the Market», *Artscribe*, 1986ko apirila-maiatza, 22.-26. or.; Douglas C. McGill, «The Lower East Side's New Artists», *New York Times*, 1986ko ekainak 3. [\[itzuli\]](#)
52. Peter Schjeldahl, «Jeff Koons: Can His Silver Bunny Hold All That Hot Air?», *7 Days*, 1989ko uztailak 12, 14. or. [\[itzuli\]](#)
53. Siegel in Holzwarth, ed., *Jeff Koons*, 107.-108. or. [\[itzuli\]](#)
54. Hal Foster-ek zorrotz esploratzen du dinamika hori in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996). [\[itzuli\]](#)
55. Koons, «By Jeff Koons», 32.-33. or. [\[itzuli\]](#)
56. Eztabaida hori kritikak Koonsi egin dion harreraren behin eta berriz agertzen den gaia da. Artistak berak tentsio horren inguruan eztabaidatu zuen Ashley Bickerton, Peter Halley, Sherrie Levine, Haim Steinbach eta Philip Taaffe artista kideekin Peter Nagy moderatzaile izan zuen mahai-inguru batean, «From Criticism to Complicity», *Flash Art*, 129. zk., 1986ko uda, 46.-49. or. [\[itzuli\]](#)
57. «'A Machiavellian Innocence': Conversation with Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist», in Hans-Ulrich Obrist, ed., *Jeff Koons*, The Conversation Series 22 (Kolonía: Walther König, 2012), 7. or. [\[itzuli\]](#)
58. Koonsen artean haren merkatuan baino interes handiagoa zuten idazleek ere ia ezin zuten saihestu haren aurreko lanpostuak aipatzea; ikus, adibidez, Calvin Tomkins, «Between Neo- and Post-», *New Yorker*, 1986ko azaroak 24, 104. or. [\[itzuli\]](#)
59. Schwartzman, «The Yippie-Yuppie Artist», 139.-140. or. [\[itzuli\]](#)
60. *Ospakizuna* seriea Jeffrey Deitch-ek, Anthony d'Offay-k eta Max Hetzler-ek babestu zuten hasieran. Sorta honi lotua Koonsek izandako finantza- eta ekoizpen-arazoen berri zabala dago; ikus, adibidez, Kelly Devine Thomas, «The Selling of Jeff Koons», *Artnews*, 2005eko maiatza, 120. or. [\[itzuli\]](#)
61. «The 'Celebration' Economy: Conversation with Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist», in Obrist, ed., *Jeff Koons*, 56.-57. or. [\[itzuli\]](#)
62. Anthony Haden-Guest, «Art or Commerce?», *Vanity Fair*, 1991ko azaroa, 257. or. [\[itzuli\]](#)
63. Urte hartan Koons berriz elkartu zen Ileana Sonnabend hasierako galeristarekin, zeinarekin hautsi zuen *Zeruan egina* eta gero. 2000ko hamarkadaren hasieran, Larry Gagosianek bere gain hartu zuen proiektua, Koonsek hasierako hiru mezenasekin zeukan kontratua iraungi zenean, eta funtsak ekartzen hasi zen lanak osatzeko. [\[itzuli\]](#)
64. Murakamiren praktikaren alderdi hori aztertu nuen Warholen, eta, zeharka, Koonsen aurrekariari dagokionez «Takashi Murakami: Company Man» in © *Murakami*, erak. kat. (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007; Bilbo: Guggenheim Museum Bilbao, 2009), 128.-159. or. [\[itzuli\]](#)
65. Peter Schjeldahl, «Looney Koons», *7 Days*, 1988ko abenduak 14, 66. or. Matherren iritziaz Bouguereau inguruan, ikus Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (Princeton: Princeton University

- Press, 1994), 20. or.; Koonsek bere mezenas burgesekin duen erlazioaz, ikus Burke & Hare, «From Full Fathom Five» (elkarriketa), *Parkett*, 19. zk., 1989, 44.-45. or. [\[itzuli\]](#)
66. Koons mintzatu izan da *Puxika txakurra* lanaren alderdiaz esanez haren «alde iluna» dela. Ikus David Bowie, «Super-Banalism and the Innocent Salesman», *Modern Painters*, 1998ko udaberria, 32. or. Irudi hori sakon aztertu du halaber Achim Hochdorfer-ek in «The Gift of Art», *Jeff Koons*, erak. kat. (New York: Whitney Museum for American Art; Bilbo: Guggenheim Museum Bilbao). [\[itzuli\]](#)
67. Koonsek ohartarazi du, «bost axola zait egikera. Azken batean, kontua ez da objektua, behatzailearekin du zerikusia»; «The 'Celebration' Economy», 56. or. [\[itzuli\]](#)
68. Dokumentu horiek New Yorkeko Koonsen estudioko artxiboan daude. [\[itzuli\]](#)
69. Koonsek bereziki ongi deskribatzen ditu *Ospakizuna* seriearen sorrera eta ikonografia «Dialogues on Self-Acceptance», in *Jeff Koons* (Fondation Beyeler), 32.-36. or. [\[itzuli\]](#)
70. *Plastilina*ren ekoizpena sakon, eta Koonsek margolaritzaz duen ikuspegi asmotsuaren testuinguruaren barruan, esplikatzen nuen «Jeff Koons, Painter», in *Jeff Koons: Hulk Elvis*, erak. kat. (Londres: Gagosian Gallery, 2009). [\[itzuli\]](#)
71. Ingrid Sischy, «The Cat Is Out of the Bag» (elkarriketa), *Interview*, 1997ko otsaila, 92. or. [\[itzuli\]](#)
72. Ikus Kuo, «One of a Kind» liburuki honetan. [\[itzuli\]](#)
73. Esaldia ohe estalki bat puntuzko panpina eta animaliak agertzen dituen Kelleyren 1987ko horma-lan baten izenburua da. Kelleyrentzat, izenburuak erreferentzia egiten dio heldu batek senti dezakeen erruduntasunari ezin duelako bihurtu umetan agertu zioten maitasuna. Koonsen kasuan, bere objektuetan inbertitutako «maitasun-orduak» haiek beren behatzaileei ematen dieten sari emozionalaren parte bat dira. [\[itzuli\]](#)
74. Schwartzmanek Koonsen «fanei» egozten die sentimendu hori, Schwartzman, «The Yippie-Yuppie Artist», 137. or. [\[itzuli\]](#)
75. Schjeldahl, «Looney Koons», 66. or.; Sherrie Levine, «Big Fun: Four Reactions to the New Jeff Koons», *Artscribe*, 1989ko martxoa/apirila, 48. or.; Eric Gibson, «Decade in Review», *Sculpture* 8, 3. zk., 1989ko maiatza/ekaina, 23. or. Ned Rifkin-ek, garai hartan Hirshhorn Museum-eko kontserbatzaile nagusia bera, antzeko sentimendu bat adierazi zuen, esanez: «80ko hamarkadako artistari sari bat ematekotan, izango litzateke [...] Jeff Koonsentzat». Rifkin aipatua Kazanjian, «Koons Crazy», 343. or. [\[itzuli\]](#)
76. Renato Barilli, «Jeff Koons», *L'Uomo Vogue*, 1992ko martxoa, 131. or.; Jerry Saltz, «When the Low Went Very High», *New York*, 2009ko abenduak 6, 62. or. [\[itzuli\]](#)