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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 79: Collaborations Marilyn Minter, Jon Kessler, Albert Oehlen

Artikel: Jon Kessler : on the survival of images : kinetic image and modern vision = das Überleben der Bilder : kinetisches Bild und modernes Sehen

Autor: Lee, Pamela / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679957

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

On the Survival of Images: KINETIC IMAGE AND MODERN VISION

PAMELA LEE

Of the thousands, indeed, countless images that cycle through Jon Kessler's THE PALACE AT 4 A.M. (2005), you would be hard pressed to argue that the most powerful appears in a piece entitled MODERN VISION (2005). That one can even raise this suggestion flies in the face of Kessler's meditation-cum-nightmare on the world circa 2005. Composed of 40 kinetic sculptures, some 60 surveillance cameras capturing the viewer's interaction with the work, 300 monitors (which spit these feeds back in real time), and approximately 50 aluminum cutouts, THE PALACE AT 4 A.M. is a sprawling, global gestalt on the chaos of images that inform our current world picture, with the Iraq caatastrophe serving as its *locus mundi.* And like the mirrors that refract such imagery throughout the multiple galleries the work inhabits, THE PALACE AT 4 A.M. provides a most pernicious reflection. The hideous, towering mug of George W. Bush and his gang, blown up to the scale of a billboard and scrawled over with the word "WAR," is the least of it. A grid of imposing television sets (THEATER OF IDEAS, 2005) betrays the sense that ours is an endlessly mediated world, whereas a figure with dunce cap recalls the subhuman iconography of Abu Ghraib. For its part, SWANS (2005) features a bevy of models rendered grotesque. All the while, glorious sunsets and falling towers picture a world sublime in its violence. In case anyone missed the point, arcs of red paint, like blood, sign off on the disaster.

How perverse, then, to make claims for the staying power of images in MODERN VISION! For rather than depict the geopolitical abattoir that is the "War on Terror"—or the media glut of images that provide easy distraction from it—its imagery strikes much closer to home: the section offers a smart-bomb's vista on the destruction of the Museum of Modern Art. Created specifically for the P.S. 1 iteration of THE PALACE AT 4 A.M., MODERN VISION is an eight-second simulation showing a fly-through of a missile penetrating a photograph of Taniguchi's building. In the process the missile destroys a tiny model of the very work the viewer currently engages, and repeats the moment of impact over and over—a visual mantra for our time.

Taking its cue from an essay by Benjamin Buchloh on the new Museum of Modern Art, MODERN VISION has all the charm of a spectacularly failed joke. Its absurdity stems in large part from the sense that,

PAMELA M. LEE is Associate Professor in the Department of Art and Art History at Stanford University.

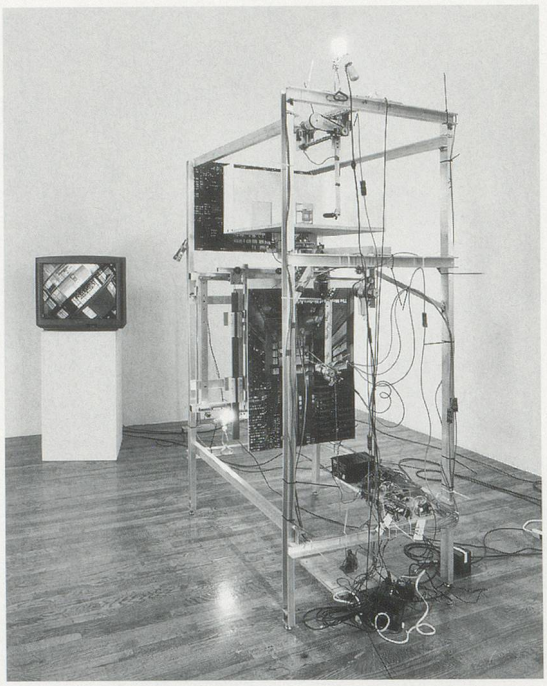
amidst the debris field of images the rest of the work lays bare, Kessler saw fit to stage a mini-drama in which the question of the implicit survival of his work stands cheek-by-jowl with pictures of destruction and torture. Kessler himself has referred to MODERN VISION as "solipsistic" and "narcissistic": it is a work that offers no glimpse of an outside. But in speaking of this section through the language of the "kinetic image" I want to stress how the question of the persistence of such images and their mechanisms informs our capacity for meaningful responses to them.

MODERN VISION, then, does not simply address the narcissism of the art world, a point that can only border on tautology. Though the work might seem a grossly impolitic footnote to the essay on twenty-first-century violence that is THE PALACE AT 4 A.M., it also throws into relief the question of the stability, preservation, and transformation of images and their uses in what the collective Retort has referred to as the "Image-Power" of contemporary spectacle.[1] It does so through the multiple and shifting logics of its many, layered interfaces—both within the work itself and with those who encounter them. This is a question of no small consequence for our current situation, and one that finds precedent with our very recent past.

Indeed, the rubric of the "kinetic image" derives from Alvin Toffler's best-seller of 1970, *Future Shock*, a book I've considered relative to the history of kinetic art in the 1960s.[2] When *Future Shock* first appeared, it enjoyed mass appeal for its shrill prognoses on the

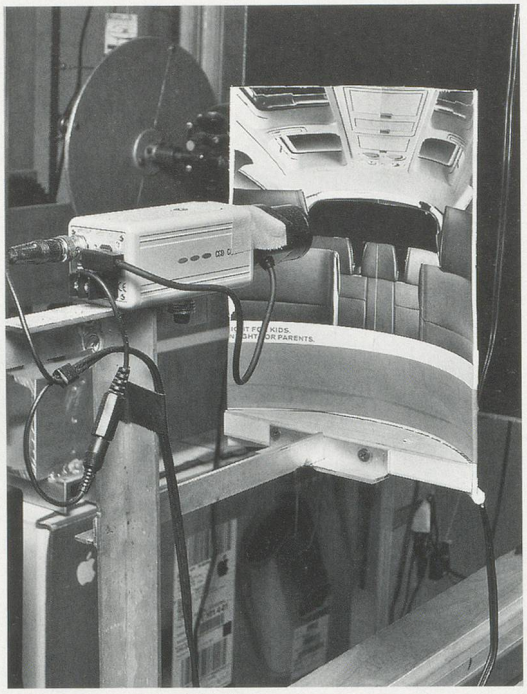
JON KESSLER, THE PALACE AT 4 A.M., 2005, mixed media, monitors, cameras, aluminum, large-format ink-jet prints, dimensions variable / DER PALAST UM VIER UHR MORGENS, verschiedene Materialien, Monitore, Kameras, Aluminium, grossformatige Inkjet-Prints, Masse variabel.

Megatron
Megatron
Megatron



JON KESSLER, MODERN VISION, 2005, mixed media, poster, aluminum, cameras, monitor, motors, dimensions variable / verschiedene Materialien, Plakat, Aluminium, Kameras, Monitor, Motore, Masse variabel.

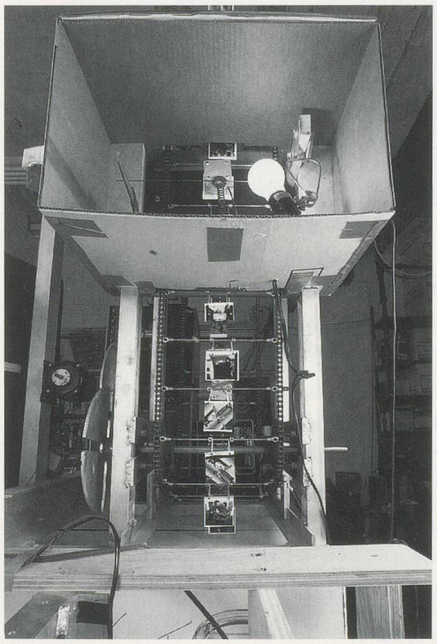
JON KESSLER, MAIDEN VOYAGE, 2004, mixed media, video cameras, lights, monitors, motors, 84 x 91 x 123"/ JUNGFERNFAHRT, verschiedene Materialien, Videokamera, Lampen, Monitore, Motore, 213 x 231 x 312,5 cm.



dawning Information Age. Today it reads like a techno-cultural relic—a period piece for the RAND generation. Still it is by dint of the book's apparent irrelevance that the notion of the "kinetic image" speaks forcefully to the problem of the survival of images. The phrase was meant to diagnose the transient quality of data endlessly streaming from computers, televisions, and all types of media ever subjected to the vertiginous cycles of production and obsolescence. For Toffler, the eruptive force and instantaneity of the image—its rapid-fire appearance and flash-forward disappearance—found cultural expression in the welter of 1960s kinetic art then flooding galleries and museums. This was a moment that saw the renaissance of an art form that explicitly invoked the avant-garde experiments of a Moholy-Nagy or a Duchamp. The proliferation of this machine-driven work and its stress on movement and ephemera spoke to the mass circulation of information in the 1960s and the struggles over the place of that information within the public sphere.

Where Kessler is concerned, it's important to note the rhetorical sleight of hand motivating Toffler's analysis. Toffler's is a convergence between older forms of media—kinetic art, its Machine Age inheritance, and its putative obsolescence—and the new modes of distribution and reception associated with the information society. It is this logic that structures Kessler's technical interfaces as well, not to mention the ultimate interface that takes place between viewer and object. For though THE PALACE AT 4 A.M. takes its titular inspiration from Alberto Giacometti's Surrealist masterpiece of 1932, it is a broader history of kinetic art, and not Surrealism, that captures something of the affective capacity of images in this recent context.

Kessler first began to think of his work in these terms in 1983, when Richard Armstrong referred to his then more discrete sculpture as kinetic.[3] The artist himself sees his work as inheriting from the events staged at 9 Evenings, the performances of the Judson Group, and artists such as Robert Whitman and Alex Hay. What binds these figures together—and what links them to a longer history of sixties kinetic art—is an understanding of bodily movement relative to its interface with a host of technical apparatus, itself often kinetic. The immersive situations staged by these predecessors called on an active viewer, if not one compelled to push so many buttons like the subject of much interactive art. THE PALACE AT 4 A.M. implicitly understands that the image is ultimately indivisible from the mechanism that produces it, whether body or machine, and the viewer who encounters it by extension. Hence the tangle of machines and images that comprise the larger experience of THE PALACE AT 4 A.M.: each cutout is accompanied by a surveillance camera, whose images change with each new participant/observer. Computers and analog mechanisms resist parting company; sculpture punctures provide new vistas to ever-changing scenarios.



JON KESSLER, MAIDEN VOYAGE, 2004, mixed media, video cameras, lights, monitors, motors, 84 x 91 x 123"/ JUNGFERNFAHRT, verschiedene Materialien, Video-Kamera, Lampen, Monitore, Motore, 213 x 231 x 312,5 cm.

Something about this interface and its interference can tell us much about the survival of images in MODERN VISION. Kessler has used computers in his work since 1985 as a means to "drive the analog forward and give it more emotion and personality."[4] Yet he also notes that "I do not use digital technology unless I absolutely have to... I am much more interested in using analog to make work that has a mimetic relation to digital processes." In the same way that Toffler's kinetic image mimed the movement of the new information technologies, Kessler's crossing of older and newer media produces a kind of historical drag on its imagery, a way of catching the production of images as they flicker, spin, and circulate throughout the galleries. In both the work's multiple forms of mediation and its imagery, the vestiges of a recent past remain. They remain, for one, because of the sheer physical density of THE PALACE AT 4 A.M. A virtual bulimia of images and their props, the work tells us that even as its pictures are the garbage of a so-called information economy, the very existence of that garbage gives the lie to information's alleged dematerialization. The ecology of the information society is such that media will always come back to haunt us, even if the mechanisms that spur their production or the data-bank of images insistently claim to carry no physical charge.

But there is another way that these images survive for us, less as a matter of the props that generate them than the strange duration they highlight for the observer. It's a mode of temporality dramatized by the first work in which Kessler used surveillance video, entitled ONE HOUR PHOTO (2004). Appearing in "Global Village Idiot," Kessler's solo show at Deitch Project, ONE HOUR PHOTO consisted of a tiny camera filming a sequence of postcards of the World Trade Center; as the pictures rotated, the images produced a scene as if witnessed from the cockpit. Like many works in THE PALACE AT 4 A.M., the rotation of postcards created the illusion of a continuous image in the eye of the camera, not unlike the fabled notion of the afterimage used to explain how cinema produces its sense of continuity. For the afterimage was alleged to remain in the eye of its viewer, as if inhabiting—however phantasmatically—the viewer's body.

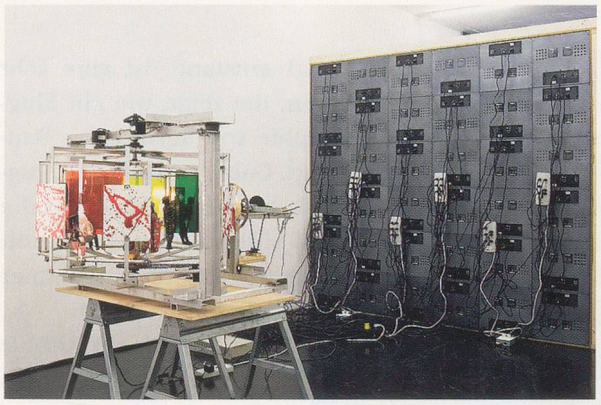
Like ONE HOUR PHOTO, the images in THE PALACE AT 4 A.M. take on a paradoxically carnal weight—paradoxical because the images themselves are essentially non-repeating. Of course, the reason they don't repeat is due to the constantly renewed presence of a viewer, always implicated by the dozens of surveillance cameras throughout the work. The viewer, in a manner of speaking, becomes the work: the viewer incarnates the image as its one consistent variable. This is not another retread of the bland promises associated with interactive art, mind you, so much as an acknowledgment that each image is singular because each viewer caught up in the dynamic with the surveillance camera is singular. And this observation is rife with both potential and dread, a point which brings me back to MODERN VISION, that section of the work described by Kessler as "solipsistic."

That may well be so, though this endlessly introjected vision is equal but opposite to what happens in the rest of THE PALACE AT 4 A.M. Indeed, consider this section through the terms of the kinetic image—of the tension between old and new media that is the motor of the larger work as well as the shifting modes of reception that accompany each. Notably, this is the only section of the work in which, as Kessler reminds us, "there is no outside." Its optic is tunnel vision. A closed system, it appeals to the sense in which the work's survival depends on its repeated imaging by a camera that records its own destruction and then plays it back, over and over and over again. In a culture where people willingly submit themselves to the camera's all-seeing eye—where the former threat of surveillance has been internalized as the desire to broadcast every last move on YouTube—MODERN VISION incarnates what it means to live and die by the Spectacle. "Its edict," Kessler notes, is "I am filmed... therefore I exist."

1) Retort (Iain Bowl, T.J. Clark, Joseph Matthews, Michael Watts) *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War* (London: Verso, 2005), p. 28.
2) Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge: The MIT Press, 2004).
3) This and other information derives from a conversation with the artist, February 16, 2007, New York.
4) All of Kessler's quotations are from an email exchange with the artist, February 1, 2007.

Das Überleben der Bilder: KINETISCHES BILD UND MODERNES SEHEN

PAMELA LEE



JON KESSLER, THEATER OF IDEAS, 2005, mixed media, monitors, cameras, motors, aluminum, toy soldiers, acrylic, 51 x 68 x 80" / THEATER DER IDEEN, verschiedene Materialien, Monitore, Kameras, Motore, Aluminium, Spielzeug-Soldaten, Acryl, 129,5 x 173 x 203 cm.

Von den Tausenden, ja unzähligen Bildern, die durch Jon Kesslers THE PALACE AT 4 A.M. (Der Palast um vier Uhr morgens, 2005) kreisen, finden sich, wenn man sich denn entscheiden müsste, die wohl eindringlichsten in dem Teil, der den Titel MODERN VISION (2005) trägt. Jedoch spottet eine solche Behauptung Kesslers albtraumhafter Reflexion über die Welt um das Jahr 2005, denn THE PALACE AT 4 A.M. ist eine aus 40 kinetischen Plastiken, rund 60 Überwachungskameras, die den Betrachter in seiner Interaktion mit dem Werk festhalten, 300 Monitoren (die die Aufnahmen in Echtzeit wieder ausspucken) und annähernd 50 Aluminiumblechobjekten bestehende, ausufernde, globale Gestalt des Chaos der Bilder, die unser aktuelles Weltbild prägen. Als *Locus mundi* dient dabei die Katastrophe im Irak. Und wie die Spiegel, die entsprechendes Bildmaterial quer durch die verschiedenen Ausstellungsräume vervielfältigen, ist das Bild, das THE PALACE AT 4 A.M. zeichnet, ein überaus verheerendes. Die hässliche, überdimensionale Visage von George W. Bush und Konsorten, deren Konterfeis auf Reklametafelformat vergrössert und mit dem Wort «WAR», Krieg, auf der Stirn überschmiert sind, ist dabei noch

PAMELA M. LEE ist Associate Professor für Kunst und Kunstgeschichte an der Stanford University.

JON KESSLER, EVOLUTION (Sniper Series), 2005, mixed media, monitors, cameras, motors, aluminum, ink-jet prints, collectibles, dimensions variable / verschiedene Materialien, Monitore, Kameras, Motore, Aluminium, Inkjet-Prints, Sammlerstücke, Masse variabel.

das Geringste. Eine Reihe lärmender Fernsehgeräte (THEATER OF IDEAS, 2005) vermittelt das Gefühl, dass unsere Welt eine unendlich vermittelte Welt ist, während eine Gestalt mit einer Kapuze an die unmenschliche Ikonographie von Abu Ghraib erinnert. SWANS (Schwäne, 2005) wiederum zeigt eine Schar von Models, deren Gesichter grotesk verzerrt sind. Unterdessen malen herrliche Sonnenuntergänge und einstürzende Hochhäuser das Bild einer in ihrer Gewalt erhabenen Welt. Und falls jemand den springenden Punkt immer noch nicht mitgekriegt hat, setzen Bogen aus roter Farbe, wie Blut, den Schlusspunkt hinter die Katastrophe.

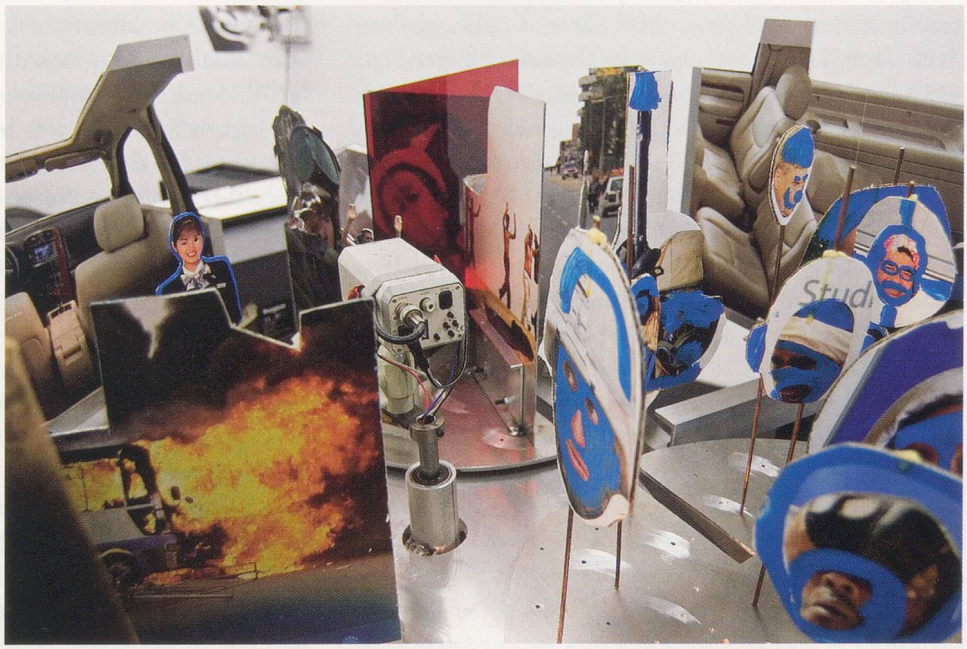
Wie grotesk ist es also, Behauptungen über das Überdauern der Bilder in MODERN VISION aufzustellen! Denn statt die geopolitische Schlachterei namens Krieg gegen den Terror – oder die mediale Bilderflut, die nur allzu leicht davon ablenkt – darzustellen, nehmen die Bilder wesentlich vertrauteres Terrain aufs Korn: MODERN VISION zeigt nämlich, durch das Videoauge einer intelligenten Bombe gesehen, die Zerstörung des Museum of Modern Art. Die Arbeit, die eigens für die Präsentation von THE PALACE AT 4 A.M. in P.S. 1 entstand, ist eine acht Sekunden lange Simulation, die zeigt, wie ein Flugkörper auf eine Photographie von Tanaguchis Bauwerk zufliegt und einschlägt. Dabei zerstört der Flugkörper ein winziges Modell ebenjener Arbeit, auf die sich der Betrachter gerade einlässt, und wiederholt den Augenblick des Einschlags immer und immer wieder – ein bildliches Mantra für unsere Zeit.

MODERN VISION, eine Arbeit, für die ein Aufsatz von Benjamin Buchloh über das neue Museum of Modern Art das Stichwort lieferte, hat den Charme eines spektakulär danebengegangenen Scherzes. Die Absurdität rührt vor allem daher, dass Kessler es inmitten eines Trümmerfeldes der Bilder, das die übrigen Teile des Werkes freilegen, offensichtlich für angebracht hielt, ein Minidrama zu inszenieren, in dem die Frage des impliziten Überdauerns seiner Arbeit unmittelbar mit Bildern der Zerstörung und Folterung verknüpft wird. Kessler selbst hat MODERN VISION als solipsistisch und narzisstisch bezeichnet; es ist eine Arbeit, aus der jede Andeutung einer äusseren Welt verbannt ist. Wenn dieser Teil von THE PALACE AT 4 A.M. hier aber an Hand der

Begrifflichkeit des kinetischen Bildes erörtert wird, so, weil darauf hingewiesen werden soll, wie die Frage des Überdauerns solcher Bilder und ihrer Mechanismen unsere Fähigkeit zu einer sinnvollen Reaktion auf sie beeinflussen.

MODERN VISION zielt also nicht einfach nur auf den Narzissmus des Kunstbetriebes ab, ein Argument, das zwangsläufig an eine Tautologie grenzen würde. Die Arbeit mag zwar wie eine überaus törichte Fussnote zu der durch THE PALACE AT 4 A.M. verkörperten Abhandlung über die Gewalt des 21. Jahrhunderts anmuten, wirft aber gleichzeitig ein Schlaglicht auf die Frage der Stabilität, Erhaltung und Veränderung von Bildern und deren jeweiliger Funktion in dem, was das Kollektiv Retort als die *Image-Power* des zeitgenössischen Spektakels bezeichnet hat.[1] Sie tut dies durch die variierende Logik ihrer vielschichtigen Schnittstellen – innerhalb der Arbeit selbst, wie auch im Verhältnis zu denen, die ihr gegenübertreten. Dies ist eine Frage von nicht geringer Tragweite für unsere heutige Situation und eine, für die es in unserer jüngeren Vergangenheit ein Vorbild gibt.

Der Begriff des kinetischen Bildes geht tatsächlich auf Alvin Tofflers 1970 erschienenen Bestseller *Future Shock* zurück, auf den ich in Zusammenhang mit der Geschichte der kinetischen Kunst der 60er Jahre näher eingegangen bin.[2] Als das Buch erstmals erschien, sprachen seine schrillen Prognosen zum Anbruch des Informationszeitalters ein Massenpublikum an. Heute liest sich *Future Shock* wie ein techno-kulturelles Relikt – wie ein Zeitroman für die RAND-Generation.[3] Der Begriff des kinetischen Bildes leistet allerdings gerade aufgrund der scheinbaren Belanglosigkeit des Buches einen stichhaltigen Beitrag zur Frage des Überlebens der Bilder. Der Begriff war im Sinne einer Diagnose der Vergänglichkeit des endlosen Stroms gedacht, der von Computern, Fernsehern und Medien aller Art ausgespuckt wird, den Schwindel erregenden Zyklen der



JON KESSLER, SHOOTER, 2005, mixed media, video mixer, motors, cameras, monitor, found images, 48 x 68 x 35" / SCHÜTZE, verschiedene Materialien, Video-Mischpult, Motore, Kameras, Monitor, gefundene Bilder, 122 x 173 x 89 cm.

Produktion und des Veraltens von Information. Die eruptive Kraft und Augenblicklichkeit der Bilder – ihr Auftauchen und Vorüberhuschen in schneller Folge – fand nach Tofflers Auffassung ihre Entsprechung in der Flut der kinetischen Kunst der 60er Jahre, die damals die Galerien und Museen überschwemmte. In diese Periode fiel die Renaissance einer Kunstform, die sich ausdrücklich auf die avantgardistischen Experimente von Lázsló Moholy-Nagy und Marcel Duchamp stützte. Das Überhandnehmen dieser maschinenbetriebenen Arbeiten und deren Betonung von Bewegung und Kurzlebigkeit reflektierte die massenhafte Verbreitung der Information während der 60er Jahre und die Auseinandersetzungen über den Stellenwert dieser Information innerhalb des öffentlichen Raums.

In Bezug auf Kessler ist es wichtig, auf die verbale Taschenspielerei hinzuweisen, die Tofflers Darstellung antreibt. Bei Toffler konvergieren Medien älterer Art – die kinetische Kunst, deren Wurzeln im Maschinenzeitalter und deren vermeintliche Obsoletheit – mit den neuen Formen der Weitergabe und Rezeption, die wir mit der modernen Informationsgesellschaft assoziieren. Ebendiese Logik strukturiert auch Kesslers technische Interfaces, ganz zu schweigen von jener elementarsten aller Schnittstellen, die sich zwischen Betrachter und Objekt ereignet. Denn auch wenn Giacomettis surrealistisches Meisterwerk 1932 den Titel von THE PALACE AT 4 A.M. nahelegte, ist es nicht der Surrealismus, sondern die allgemeinere Geschichte der kinetischen Kunst, die etwas vom affektiven Potenzial der Bilder in diesem jüngeren Kontext erfasst.

Kessler begann 1983, als Richard Armstrong seine damals noch überschaubareren plastischen Arbeiten mit dem Begriff kinetisch belegte, erstmals sein Schaffen in diesem Sinn zu verstehen.[4] Der Künstler selbst sieht sein Werk in der Nachfolge der Veranstaltungen der so genannten «9 Evenings», der Performances der Judson Group und von Künstlern wie Robert Whitman und Steve Hay. Was diese Figuren verbindet – und was sie mit einer weiter zurückreichenden, während der 60er Jahre einsetzenden Geschichte der kinetischen Kunst verband –, ist, dass sie die Bewegungen des Körpers in Abhängigkeit von dessen Interaktion mit Apparaten auffassen, die ihrerseits oft kinetischen Charakter hat. Die vereinnahmenden Inszenierungen dieser Vorgänger appellierten an einen aktiven Betrachter, allerdings einen, der nicht auf so viele Knöpfe zu drücken gezwungen war, wie dies bei interaktiver Kunst vielfach der Fall ist. THE PALACE AT 4 A.M. liegt das unausgesprochene Verständnis zugrunde, dass sich das Bild letzten Endes weder vom Mechanismus, der es produziert, ob dies nun ein Körper oder eine Maschine ist, noch in der Konsequenz vom Betrachter trennen lässt, der ihm gegenübertritt. Daher das Gewirr der Maschinen und Bilder, die die übergreifende Erfahrung von THE PALACE AT 4 A.M. ausmachen; jedes Stück Aluminiumblech mit seinen ausgeschnittenen Teilen enthält eine Überwachungskamera, deren Bilder mit jedem neuen Betrachter wechseln. Computer und analoge Mechanismen wehren sich dagegen, getrennte Wege zu gehen; die skulpturalen Objekte bieten neue Perspektiven auf ständig wechselnde Szenarien.

Diese Schnittstellen und deren Störungen können uns einiges über das Überleben der Bilder in MODERN VISION lehren. Seit 1985 bezieht Kessler Computer in seine Arbeit ein; sie dienen ihm dazu, «das Analoge vorwärtszutreiben und diesem mehr Gefühl und Individualität zu verleihen».[5] Gleichzeitig sagt er jedoch: «Ich verwende digitale Technik nur, wenn ich unbedingt muss ... Mir liegt wesentlich mehr daran, mit analogen Mitteln Dinge zu machen, die zu digitalen Prozessen in einem m i m e t i s c h e n Verhältnis stehen.» So wie das kinetische Bild bei Toffler die Dynamik der neuen Informationstechnologien vorwegnahm, so ergibt bei Kessler die Kreuzung alter und neuer Medien eine Art historisches Kostüm für die Bilder, ein Versuch, die Produktion von Bildern in ihrer flimmernden, wirbelnden Umlaufbewegung durch die Ausstellungsräume zu «erwischen». Bei beiden bleiben die verschiedenen Formen der Vermittlung des Werkes und dessen Bilder, sowie die Überreste einer noch nicht lange zurückliegenden Vergangenheit gegenwärtig. Sie bleiben präsent schon wegen der rein physischen Fülle von THE PALACE AT 4 A.M. Die Arbeit, gleichsam eine Bulimie der Bilder und ihrer Requisiten, lehrt uns, dass, auch wenn ihre Bilder der Müll einer so genannten Informationswirtschaft sind, gerade

das Vorhandensein dieses Mülls die angebliche Entstofflichung der Information Lügen straft. Die Ökologie der Informationsgesellschaft ist dergestalt, dass die Medien nie aufhören werden, uns zu verfolgen, ganz gleich, ob die Mechanismen, die ihre Produktion befeuern, oder die Datenbank der Bilder nachdrücklich den Anspruch erheben, frei von allen physischen Lasten zu sein.

Diese Bilder überdauern für uns jedoch noch in einer anderen Art und Weise, also nicht nur im Sinne der sie produzierenden Requisiten, sondern auch in Form der merkwürdigen Dauer, die sie für den Betrachter markieren. Diese Form des Verstreichens der Zeit hatte Kessler dramatisch zugespitzt in ONE HOUR PHOTO, dem ersten Werk, bei dem er mit Aufnahmen einer Überwachungskamera arbeitete. Bei der Präsentation von «Global Village Idiot», Kesslers Einzelausstellung bei Deitch Projects in New York, bestand ONE HOUR PHOTO aus einer winzigen Kamera, die eine Folge von Ansichtskarten des World Trade Center filmte; während die Ansichtskarten wechselten, ergaben die Aufnahmen ein Bild, das wie die Sicht aus einem Flugzeugcockpit wirkte. Ähnlich wie zahlreiche Arbeiten in THE PALACE AT 4 A.M. erzeugte der Wechsel der Ansichtskarten im Auge der Kamera die Illusion eines durchgehenden Bildes, nicht unähnlich dem berühmten Prinzip des Nachbildes, das bemüht wurde, um zu erklären, wie beim Film der Eindruck der Übergangslosigkeit erzeugt wird. Denn das Nachbild, so wurde behauptet, blieb im Auge des Betrachters zurück, so, als wäre es – wie illusorisch auch immer – im Körper des Betrachters angesiedelt.

Ebenso wie bei ONE HOUR PHOTO wächst den Bildern in THE PALACE AT 4 A.M. paradoxerweise ein fleischliches Gewicht zu – paradox, weil die Bilder selbst sich im Grunde nicht wiederholen. Der Grund, warum sie sich nicht wiederholen, liegt natürlich in der sich ständig erneuernden Gegenwart des Betrachters, die durch Dutzende über das Werk verteilte Überwachungskameras, laufend hervorgebracht wird. Der Betrachter w i r d sozusagen zum Werk: Im Betrachter als seiner einzigen Konstanten wird das Bild Fleisch. Dies ist wohlgemerkt keine Aufwärmung der verbindlichen Versprechen, die sich mit der interaktiven Kunst verbanden, sondern vielmehr ein Eingeständnis, dass jedes Bild einzigartig ist, weil jeder Betrachter, der in der Dynamik mit den Überwachungskameras aufgeht, einzigartig ist. Diese Beobachtung steckt gleichzeitig voller Potenzial und Schrecken, eine Tatsache, die uns wieder zurückführt zu MODERN VISION, dem Teil seines Werks, den Kessler als solipsistisch bezeichnet.

Mag sein, doch dieses endlos introjizierte Sehen ist die entgegengesetzte Entsprechung zu dem, was in den übrigen Teilen von THE PALACE AT 4 A.M. vor sich geht. Man betrachte diesen Teil unter dem Gesichtspunkt des kinetischen Bildes, also der Spannung zwischen alten und neuen Medien, die der Motor des übergreifenden Werkes ebenso wie der sich verschiebenden Formen der Rezeption ist, die damit einhergehen. Es ist dies wohlgemerkt der einzige Teil der Arbeit, bei dem es, wie Kessler uns erinnert, «kein Draussen gibt». Ihre Sicht ist der Tunnelblick. Als ein geschlossenes System legt es ein Verständnis nahe, nach dem das Überleben des Werkes von dessen wiederholter Bildgebung durch eine Kamera abhängt, die ihre eigene Zerstörung aufzeichnet und anschliessend immer wieder und wieder abspielt. In einer Kultur, in der die Menschen sich freiwillig dem alles sehenden Blick der Kamera unterwerfen – in der das, was früher als die Gefahr der Überwachung angesehen wurde, nunmehr verinnerlicht ist, im Sinne des Bedürfnisses, jede letzte Regung auf YouTube zu verbreiten –, verkörpert MODERN VISION, was ein Leben und Sterben im Zeichen des Spektakels bedeutet. «Dessen Edikt», so Kessler, lautet, «Ich werde gefilmt ... also bin ich.»

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Zu «Image-Power» und deren Ökonomie siehe Retort (Iain Bowl, T.J. Clark, Joseph Matthews, Michael Watts), *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War* (London: Verso, 2005), S. 28.

2) Siehe meine Studie *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge: MIT Press, 2004).

3) RAND Corporation (Research ANd Development), Denkfabrik in den USA, die nach Ende des Zweiten Weltkriegs gegründet wurde, um die Streitkräfte der USA zu beraten.

4) Ich stütze mich hier und an anderer Stelle auf Angaben des Künstlers in einem Gespräch, das ich am 16. Februar 2007 in New York mit ihm führte.

5) Die zitierten Aussagen Kesslers stammen alle aus einer E-Mail-Korrespondenz mit dem Künstler, 1. Februar 2007.