

Jon Kessler's Asia: Carl Haeckel und Peter Weibel 1973/74,
Neue Galerie Grand

JON KESSLERS POSTUTOPISCHE VISIONEN (1994)

Peter Weibel

S. 77-78

Die Moderne und die Maschine sind untrennbar miteinander verbunden, wenn nicht sogar die Evolution der Maschine der Hauptmotor der Moderne gewesen ist. Im Zeitalter der maschinenbasierten industriellen Revolution kam es zu solch gewaltigen Änderungen der Gesellschaftsverträge und der Verträge des Menschen mit der Natur, daß die Emanzipation der erniedrigten Massen und soziale Revolutionen reale Möglichkeiten schienen. Durch die Emergenz von Maschinen und Technologie kam es zu radikalen Systemänderungen, zu neuen sozialen und urbanen Beziehungen. Die politische Revolution in Frankreich und die industrielle Revolution in England bilden daher Eckpfeiler der Moderne. Das Pathos der Weltrevolution und die Verklärung der Maschine (»Es lebe die Maschinenkunst Tatlins«, George Grosz und John Heartfield, 1920) kennzeichnen daher von Konstruktivismus bis Surrealismus die Stationen der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der technologische Fortschritt und die künstlerische Avantgarde bildeten bis zur Neomoderne (siehe zum Beispiel die Manifeste von Lucio Fontana) parallele Bewegungen. Im Lichtkinetismus der europäischen Moderne (von Pevsaneck bis Zero) kulminierte diese parallele Logik in besonderem Maße.

Die Erfahrungen der totalitären Systeme im 20. Jahrhundert, die beiden Weltkriege, die ökologischen und ökonomischen Krisen haben das Vertrauen in die maschinengestützten Utopien der Moderne, in die Weltrevolution, in die Versprechen von Systemänderungen relativiert. Die utopischen Visionen waren brüchig geworden. Die Postmoderne wurde geboren. Die Fortschritte und Veränderungen der sozialen Systeme erfolgten durch informationsbasierte postindustrielle Revolutionen. Es wurde zur postmodernen Praktik, die Visionen der Moderne weder aufzugeben noch aufzuheben, aber sie in ihrer Absolutheit und in ihren totalitären Ansprüchen nicht zu akzeptieren und anders zu formulieren. Die Eckpfeiler der Moderne schienen nicht mehr so unverrückbar, sondern durchaus kollabierbar, zumindest mobil. Politische und technische Revolutionen wurden nicht mehr verabsolutiert, die Urszene von Maschine und Moderne wurde nicht mehr so inbrünstig gekoppelt und so oft gespielt. Die Inkommensurabilität zwischen Gesellschaft und Technologie, zwischen Technologie und Natur, zwischen System und Individuum wurden betont.

Das Werk von Jon Kessler verdankt sich dieser Logik der Postmoderne. Der spielerische, fast kindliche Umgang mit den lichtkinetischen Objekten zeigt gleichsam die Fußnoten in den historischen Gesellschafts-, Natur- und Nationenverträgen, zeigt die Gewalt der Namen, der symbolischen Ordnungen. Die Aura der Antiautorität seiner formal und konzeptuell komplexen Werke ist nicht nur gegen den Namen des Vaters gerichtet, sondern gegen jedwede Hegemonie und Dominanz. Das Pathos der Verabsolutierung einzelner formaler Elemente der Kunst, die Reinheit der Form, als Spiegel und Wunschbild revolutionärer Träume, wurde gebrochen. Die Heterogenität seiner Mixed-media, seiner verwendeten Materialien, die Strukturen seiner Komposition, von der Bricollage bis zur Scatter-Technik, widersprechen den historischen Autono-

mie- und Absolutheitsansprüchen der Kunst. Statt Pathos Witz, statt Moderne und Monumentalität (vergl. Manzoni's »socle du monde«) Postmoderne und Spiel, statt Ausnahmezustand Alltag, statt Hero der Clown. Kessler verschiebt die Skalierungen, verdreht die Vorzeichen. Statt Vertreibung der Referenten (Abstraktion) die Rückkehr des Referenten. Die heterogenen Versatzstücke aus der alltäglichen Wirklichkeit – unheroisch, unrein, normal, banal, unpathetisch – bilden das Material seiner Konstruktionen, nicht die reinen, wohlproportionierten, edlen Materialien. Es geht Kessler weder um die Magie des Materials noch um seine Bedeutung, sondern er gleitet und surft über das Material wie Channel-zapping über die Programme. Es geht ihm also gar nicht um die Materialität, sondern um die materialisierte Bedeutung. Es geht ihm um das Gleiten, den Wechsel, die Mobilität, die Veränderung. Er verläßt den Rahmen der Moderne nicht, nämlich Systemänderung und Maschine, Gesellschaft und Technologie, aber innerhalb dieses Rahmens gleitet er respektlos über die Trümmer der einstigen Eckpfeiler. Die feste Welt wird zu einer flottierenden Welt. Er injiziert in die vorgefundenen Materialien der Alltagswelt, in die Ready-mades, soziale und psychologische Referenzen.

Die Transformationen von sozialen Relationen, politischen Systemen und urbanen Beziehungen, zwischen Natur und Gesellschaft und zwischen den Kulturen, die durch die Emergenz von Maschine und Technologie erfolgt sind, projiziert Kessler auf das skulptural erweiterte Feld. Die Heterogenität seiner Materialien und Prozeduren, das im Gleiten über das Material, im Channel-surfing über die materialisierten Referenzen zum Ausdruck kommt, ist Ausdruck einer fundamentalen Heterogenität der Postmoderne: die Rekonfiguration von Natur und Kultur als das Andere, das Fremde. Daher »Kessler's Asia«, das Beziehen auf die fremde Kultur als Konstitution seiner kulturellen Identität, die auf der Desintegration der eigenen modernistischen Kultur aufbaut.

Die sozialen und psychologischen Referenten in Kesslers Werk, in dem die Materialien konkrete materialistische Bedeutungen darstellen, und die Mechanik der Bühne, welche die Welt bedeutet, als Mechanismus eines radikalen Spektakels gezeigt wird, verweisen auf diese Momente der Desintegration und Rekonfiguration. Dies geschieht weder als Trauerarbeit noch in Agonie, sondern in einem fröhlichen Anarchismus, der die Grenzen der Historizität überwindet. So gelingen ihm lichtkinematographische Objekte, die nicht die Fundamente der eigenen Kultur und der Moderne, den Glauben an die Revolution und die Maschinen feiern, sondern im Gegenteil dem Unbehagen und dem Ungenügen in der eigenen Kultur und der Sehnsucht nach dem Anderen, der fremden Kultur, Ausdruck geben. Insofern ist die Multimedialität von Kesslers Werk Ausdruck von Multikulturalität und Inkommensurabilität.

Kesslers Werke zeigen die Inkommensurabilitäten in den modernen maschinengestützten Träumen. Die Gleichung Moderne und Maschine besteht nicht mehr aus festen, unverbrüchlichen Werken, sondern aus tragisch schwankenden Variablen; sie wird zu einem Klammerausdruck, zu einem Bruch, zur Erfahrung des Bruchs. In dieser heterogenen Erfahrung, die entgegen ihrer technologischen Modernität eher an Polke als an Tinguely gemahnt, in dieser heterogenen Erfahrung der Desintegration der Moderne und der eigenen Kultur, der Ideologie wie der Realität, bleiben noch Visionen, allerdings postutopische und nachmoderne, zum Beispiel Visionen von Asien, von Heteronomie, von anderen, parallelen, möglichen Welten.

The Invention of Solitude, 1985
Detail

Jon Kessler's Asia = Carl Haeckel und Peter Weibel (1977),
New Galerie Graz
JON KESSLER'S POST-UTOPIAN VISIONS (1994)

Peter Weibel

S. 701-702

The modern age and the machine are inseparably linked to each other; the evolution of the machine may have even been the principal motor of the modern age. At the age of the machine-supported industrial revolution, fundamental changes in the contracts of man with society and with nature ensued so that the emancipation of the humiliated masses and the social revolution really seemed possible. The emergence of machines and technology led to radical changes in the system and to new social and urban relationships. Thus, the political revolution in France and the industrial revolution in England form the corner pillars of the modern age. The pathos of world revolution and the glorification of the machine (»Es lebe die Maschinenkunst Tatlins«, George Grosz and John Heartfield in 1920) characterize the stages of the modern movement from constructivism to surrealism at the beginning of the twentieth century. The technological progress and the artistic avantgarde form parallel movements up to the neo-modern stage (compare for example the manifests of Lucio Fontana). This parallel logic will culminate in the electrified kinetics of the European modern movement (from Pevsaneck to Zero).

The experiences of totalitarian systems in the twentieth century, the two World Wars and the economic and ecological crises, have shaken the confidence in the utopian belief in machines, in the world revolution and in the promise of changes in the system. Utopian visions have fallen apart. The post-modern age was born. The progress and alterations of social systems ensued from post-industrial, information-supported revolutions. It became post-modern practise not to give up nor to annul the visions of the modern age, but also not to accept them as absolute and totalitarian claims and to formulate them differently. The corner pillars of the modern age seemed not so immobile any more, but collapsable and at least movable. The connection of political and technical revolution was not regarded any longer as absolute, the primal scene of machine and modern age was no longer rehearsed so often and its links not thought so passionately connected any more. The incommensurabilities between society and technology, between technology and nature, between system and the individual were accentuated.

The work of Jon Kessler owes its existence to the logic of the post-modern age. The playful, almost childish handling of electrified kinetic objects shows, so to speak, the footnotes to the historical treaties of society, nature and nations; it shows the force of names and of symbolic orders. The anti-authoritarian aura of his formally and conceptually complex works is not only directed against the Father's name, but against any hegemony and dominance. The pathos of making absolute single formal elements of art and the purity of form as the mirror and ideal of revolutionary dreams fell apart. The heterogeneity of his »mixed-media«

objects, the materials he used, the structures of his composition, from »bricolage« to scatter technique, contradict the historical claims of autonomy and absoluteness in art. Instead of pathos we get wit, instead of the modern and monumental (compare Manzoni's »socle du monde«) we get the post-modern and performed, instead of the exceptional the trivial, instead of the hero the clown. Kessler shifts the scales and reverses the premises. Instead of chasing the referers (abstraction), Kessler lets the referer return. The heterogeneous parts of our everyday life, which are unheroic, impure, normal, banal and unpathetic, supply the material for his constructions and not the pure, well-proportioned, precious materials. Kessler is not interested in the magic of the material nor in the importance of the material, but he surfs over the material like the channel zapper over the programmes. He is not interested in the materiality, but in the materialized significance. He is interested in the shifting, the change, the mobility and the alteration. He does not leave the framework of the modern civilization, with its changes of the system and machine, society and technology, but within this framework he surfs over the debris of the former corner pillars without any respect. The stable world changes into a floating one. He injects into the found materials of everyday life, into these ready-mades, social and psychological references. The transformations of social relationships, political systems and urban connections, the alterations between nature and society and between cultures, which are due to the emergence of machine and technology, are projected by him onto a sculpturally enlarged field. The heterogeneity of his materials and procedures which is expressed by his surfing over the material, by »channel-surfing« over the materialized references, is the signature of a fundamental heterogeneity of the post-modern civilization: the reconfiguration of nature and culture as the other, the strange. This is the reason for »Kessler's Asia«, his reference to a strange culture as the basis of his own cultural identity which is built on the disintegration of his own modernist culture. These are the social and psychological referers in Kessler's work, in which the materials represent concrete materialistic significances and in which the mechanics of the stage are shown as the mechanism of a radical spectacle representing the world. This happens neither in an act of mourning, nor in agony but in merry anarchy overcoming the limitations of historicity. In this way, he succeeds in creating electrified kinetic objects which do not celebrate the foundations of his own culture and the modern age, the belief in revolution and the machine, but which, on the contrary, manifest the feeling of uneasiness and insufficiency towards one's own culture and the yearning for the other and the foreign culture. So far the multi-media aspect of Jon Kessler's work manifests its multi-cul-

tural and incommensurable character. Kessler's work shows the incommensurabilities of modern, machine-supported dreams. The equation of modern age and machine does not consist any more of fixed, unviolable works but of tragically fluctuating variables; it becomes a parenthetical statement, a breach, the experience of a breach. This heterogeneous experience which, in spite of its technological modernity, reminds us more of Polke than of

Tinguely, this heterogeneous experience of disintegration of the modern age and of one's own culture, of ideology and reality still leaves space for visions, but post-modern and post-utopian ones, for example, visions of Asia, of heteronomy, of different, parallel, possible worlds.

Translated by Michael Stoeber

EMPIRE OF IMAGES, CABINET OF SIGNS

Kim Levin

IF I WANT TO IMAGINE A FICTIVE NATION, I CAN GIVE IT AN INVENTED NAME, TREAT IT DECLARATIVELY AS A NOVELISTIC OBJECT, CREATE A NEW GARABAGNE, SO AS TO COMPROMISE NO REAL COUNTRY BY MY FANTASY

ROLAND BARTHES »EMPIRE OF SIGNS«, 1970

The dream of Asia in western art has a history that stretches from rococo Chinoiserie to psychedelic hippie Orientalia. The Orient has long served the Occident as a source of exquisite detail, mystical wisdom, and exotic otherness. A fascination with the East is something that Ingres, Monet, Frank Lloyd Wright, Joseph Beuys, and John Baldessari, among others, have shared. Lately, with as much creative misunderstanding as ever, Japan – Barthes's empire of signs – has been touted as the land of simulation and postmodernity: the place where the postmodern project has been realized. Never mind that modernism – imported into cultures that worshipped not at the altar of individualism and originality – has had a different history and trajectory in Asia, or that by now, in some places, this alien importation has become integrated into their own cultural identities and has flourished in ways that it never did in the West. Never mind that post-industrial electronic Asia tends to be feudal as well as corporate, and more hypermodern than postmodern. Or that parts of Asia appear to be heading into an alternate future in which this other modernity will continue to mutate. Never mind that the Balkans may offer a truer specimen of postmodernity than Japan. The old myths and misunderstandings are being supplanted by new ones. Jon Kessler's visions of Asia manage to encompass both.

I CAN ALSO – THOUGH IN NO WAY CLAIMING TO REPRESENT OR TO ANALYSE REALITY ITSELF (THESE BEING THE MAJOR GESTURES OF WESTERN DISCOURSE) – ISOLATE SOMEWHERE IN THE WORLD (FARAWAY) A CERTAIN NUMBER OF FEATURES . . .

When Western artists beg, borrow, steal – or, to use a gentler word, appropriate – forms, motifs, or isolated features from China or Japan (or, for that matter, from any other faraway

place), they're applauded for finding new sources of energy and inspiration. Yet when the reverse takes place – when Japanese artists early in the century adopted Impressionism, when Korean artists adapted Abstract Expressionism or Minimalism to their own ends, or now, when Asian critics carry on a discourse opened by Habermas and Lyotard, it's dismissed as derivative. We are just beginning to be aware of the complexities of cultural colonization, the pitfalls of cultural imperialism, and the Eurocentric absurdities of »universal values«. Internationalism, no longer as benign as it once seemed, has often barged up a one-way street. We have barely begun to consider the effects.

HENCE, ORIENT AND OCCIDENT CANNOT BE TAKEN HERE AS REALITIES TO BE COMPARED AND CONTRASTED HISTORICALLY, PHILOSOPHICALLY, CULTURALLY, POLITICALLY.

Consider the plight of the romanticized Other, subject of much benevolent theorizing, even though identity and ethnicity have become major issues. This Other serves primarily as a foil for the arrogant western Self – as a postmodern version of the obliging Tonto or Friday. The corollary to this subjected and appropriated Other is the Elsewhere: if the Other is a fantasized portrait of difference that serves primarily to shore up the Self, the Elsewhere is an exotic landscape that can blossom into all manner of suspect fictions. Jon Kessler is on dangerous ground and he knows it.

I AM NOT LOVINGLY GAZING TOWARD AN ORIENTAL ESSENCE – TO ME THE ORIENT IS A MATTER OF INDIFFERENCE, MERELY PROVIDING A RESERVE OF FEATURES WHOSE MANIPULATION – WHOSE INVENTED INTERPLAY – ALLOWS ME TO ENTERTAIN THE IDEA OF AN UNHEARD-OF SYMBOLIC SYSTEM, ONE ALTOGETHER DETACHED FROM OUR OWN.

The lights go on. The »credits« in one work at least appear. The shadowplay starts: a Godzilla-like creature looms over some wispy electrical pylons, perhaps, or a platoon of Red Army soldiers rotates on what turns out to be a wok. Pairs of gilded fake