

Andrew Norman Wilson

KODAK

VAZALLEN VAN DE ZON
— Nick Irvin

'KODAK', de meest recente video van de Amerikaanse kunstenaar Andrew Norman Wilson, draait grotendeels rond de uitwisseling tussen een baas en een werknemer. De condities van die uitwisseling, net als de werkrelatie die ze vastlegt, zijn asymmetrisch: Rich, een werknemer die zijn hele carrière voor Kodak heeft gewerkt, is sinds geruime tijd aan de kant geschoven en verliest zich in de obsessievolle studie van de geluidstapes met memoires van George Eastman, de bejubelde oprichter van de Kodak Corporation. Met een opwinding alsof hij aan het masturberen is, en een behendigheid die enkel kan voortkomen uit koortsachtige herhaling, graait Rich door een horde tapes in een openbare bibliotheek, duidelijk op zoek naar iets. Hoewel Eastman generaties geleden stierf, is hij het, eerder dan Rich, die ons het meest toesprekt, en over wie we het meest te weten komen: Eastman, de dynamische bedrijfsleider, de industriereus, van wie de persoonlijke mythologie onlosmakelijk verbonden is met de enorme nalatenschap van zijn bedrijf. Wat Rich betreft: hem leren we vooral kennen als iemand die een blinde bewondering heeft voor Eastman (Rich richt zich wel, op een warmhartige manier, met 'George' tot hem, alsof ze oude vrienden zouden zijn) en als iemand die apetrots is op zijn carrière. Beide elementen zorgen voor het enige lichtpunt in Rich's leven, dat verder bestaat uit armoede, blindheid, incontinentie, een scheiding en gevoelens van spijt. Zelfs al is hij dood, toch toont de baas zich nog het meest levendig.

Arbeidscondities oproepen binnen de kunst, en al zeker in relatie tot de geschiedenis van de fotografie, roept onvermijdelijk de traditie van documentair realisme op: afgetekende portretten van werknemers en machines, scientiïstische helderheid, en een – hoewel voorwaardelijk – optimisme ten aanzien van het potentieel van het fotografisch instrumentarium om de verborgen werkelijkheden van de moderne wereld te ontcrachten en te onthullen. Hoewel dit een aanpak is die Wilson reeds in eerder werk heeft gebruikt, lijkt 'KODAK' – ondanks het uitvoerig gebruik van de Eastman- & Kodak-archieven – in niets daarop. Wilsons nieuwe film wordt voortgestuwd door een continue stroom aan wazige archiefvignetten die opdoemen uit de leegte. Het bedrijfsarchief van Kodak mengt zich met snapshots uit fotoalbums van Andrew Norman Wilsons familie (in werkelijkheid zijn de Wilsons zelf niet enkel het resultaat van Kodaks succes, maar waren ze evengoed onderhevig aan diens post-digitale ondergang) en het script is eerder schatplichtig aan Samuel Beckett dan aan Frederick Wiseman. De soberheid van bewijsmateriaal wordt vervangen door het delirium van subjectiviteit; associatieve sprongen krijgen voorrang op een letterlijke opsomming. Het werk is een affectief onderzoek naar zowel industriële als persoonlijke geschiedenissen, en het vertelt deze verhalen niet zozeer op een rigide of technocratische manier, maar eerder door een broeihaard van fictie, droombeelden en poëzie op te roepen.

Dit is toepasselijk als je bedenkt dat het beeld van KODAK aansluit bij Rich als een blind en waardeeloos tandwiel in de machine. Onze protagonist is geen zonnegod die toeziet op zijn eigen, ordelijke

ontwerp – nee, hij is slechts een bemiddelende mopperaar, te zeer ingewerkt om nog vat te krijgen op het grotere geheel. Zijn leven was toegewijd aan een bedrijf dat, volgens de populaire perceptie, handelde in het onvergankelijk maken van wat vergankelijk is, om vervolgens dat bedrijf net ontbonden te zien worden. Een werkongeval heeft hem ooit het zicht ontnomen, wat als katalysator heeft gediend om hem uiteindelijk aan de kant te zetten. Het leven heeft geen zin, dus slaat het beeld ook nergens op. Maar dat is het lot van Rich: in tegenstelling tot Eastman is hij niet visionair. Het is zijn lot feodaal te zijn, niet geniaal.

Ze vormen een prima stel dus – Eastman de zonnegod, en Rich de vazal. De ijverige waardering van Rich voor Eastmans memoires staat model voor het gedrag van de werknemer die letterlijk en figuurlijk geboeid is: Rich's eigen zwakheid en zelfkwellling stelt de zelfverzekerdheid van Eastman scherp, net als de stalen samenhang en de vastberadenheid in het verhaal dat Eastman, de uitvinder, over zichzelf vertelt. Die zelfverzekerdheid trekt zich ten slotte door tot in zijn beknopte zelfmoordbrief: "Aan mijn vrienden. Mijn werk is af. Waarom nog wachten?" Alleen Eastman kan het laatste woord hebben.

Zet Rich hiertegenover, van wie het werk nooit af zal zijn, en zelfs nooit af zou kunnen zijn, gezien de gebruikelijke functie van loutere handhaving die het middenkader typeert. Hoewel hij snakt naar een betekenisvolle afronding van de carrière die hem ontnomen werd, lag enkel een pensionering in het verschiet, eerder dan gelijk welke mijlpaal of wapenfeit. Eastman verovert, gaat op jacht en

KRIEG

28.9 – 22.11.2018

Elfde-Liniestraat 25
3500 Hasselt (BE)
Maandag tot vrijdag, 9-18u
(met uitzondering van feestdagen)

KRIEG.pxl-mad.be

verruimt zijn territorium; Rich daarentegen bezet voor een tijdlang gewoon een stoel.

Hoewel het terugkerende gebruik van Harry Nilssons ballade over een hopeloos verliefde, 'I'll be home' (1970), voornamelijk Rich's nostalgie naar zijn vervreemde familie blootlegt (Eastman zelf, ontdekken we, had nooit, of zag nooit het nut in van, een familie), werpt het lied ook een sentimenteel licht op de aard van zijn werk, namelijk op de misschien wel meer primaire driften van Rich. De basis van het lied ligt in het soort ongedefinieerde, niet-wederzijdse steun die zo gebruikelijk is voor een werknemer, die het radar-werk in gang houdt terwijl de baas de wereld afreist:

I'll be home, I'll be home, I'll be home
Wherever you may wander
And wherever you may roam
You come back and I'll be waiting here for you
No one else will ever love you the way I do
I'll be here to comfort you and see you through
I'll be home, I'll be home, I'll be home

In zoverre Rich zijn persoonlijke Rozeknop najaagt, lijkt deze te liggen in de duellerende rollen van enerzijds werknemer binnen een bedrijf en anderzijds familieman. Voor hem, net als voor zoveel andere werknemers voor en na hem, is zijn werk zijn thuis. En net wanneer Nilssons jammerklacht ons doorheen de emotionele piek van de video leidt, worden we herinnerd aan de erg bijzondere inmenging van het Kodak-bedrijf in zowel huiselijke als industriële sferen: we krijgen een reeks stilstaande beelden, meer bepaald familiale snapshots, te zien: een trouw, een geboorte, ochtendlijke Kerstmis-feestjes, uitstapjes, huisdieren van de familie, en familieleden die al lang overleden zijn; allemaal met die veelzeggende gelige (fotografische) korrel. De diareeks bevat foto's van een welbepaalde familie, maar ook van een welbepaalde tijd. Zoals Eastman al eerder opschepte, "Ik heb de fotografie niet uitgevonden – ik vond de populaire fotografie uit. Ik creëerde een nieuwe klasse consumenten... Mijn camera's lieten de wereld lachen." Kodaks vrijgevigheid groeide parallel met deze van de zogeheten *American Century*, die zijn begunstigden veel meer redenen tot lachen gaf, en nog wel meer dingen om zich met plezier te herinneren: overvloed, stabiliteit, zicht op een andere, betere wereld, een goede gezondheid. De familiefoto's van Rich stralen dit 20ste-eeuwse idealisme uit, en in deze familie in het bijzonder is dit idealisme des te duidelijker door de Kodak-petjes en -jasjes die de kinderen dragen – geschenken van Papa's bedrijf, dat de wereld hielp te lachen.

In het Westen voelt zo'n optimisme vandaag de dag even zeldzaam en tanend aan als pellicule. Wat Rich betreft, hij lijkt de schuld te steken op de innovatiemarkt en koestert wrok tegenover Kodaks uitvinding van de digitale fotografie, dat namelijk het instrument zou blijken te zijn van zijn eigen ondergang. Maar net als Rich's tragische slaafsheid, maskeert dergelijke reactionaire vastberadenheid de rollen die de hedendaagse misdadbaronnen spelen in onze neergang. Het lijkt er alleszins op dat voor hen het goeie leven blijft bestaan. De Eastmans blijven altijd Eastmans, maar de Riches worden steeds armer. Welke camera kan dit vastleggen?

Vertaling: Liesbet Samyn

Andrew Norman Wilson is een beeldend kunstenaar en curator uit Los Angeles. Zijn video's en installaties handelen over de onstuimige toevloed van beelden, over technologie en over onze lichamen die gevangen zitten in de toenemende focus op mobiliteit en representatie. Recent nam Wilson deel aan: *Techne and the Decency of Means* (Künstlerhaus Stuttgart, 2017), *Dreamlands* (Whitney Museum of American Art, 2017), de Gwangju Biennial (2016), de Berlin Biennial (2016), de Bucharest Biennial (2016), *Bread and Roses* (Museum of Modern Art Warsaw, 2016) en *On Sweat, Paper and Porcelain* (CCS Bard, Annandale-on-Hudson, New York, 2015). Hij was gastdocent aan de universiteiten van Oxford, Cambridge, Harvard en Yale, alsook UCLA en Cooper Union. Recensies verschenen onder meer in *Aperture*, *Art in America*, *Artforum*, *Buzzed*, *Frieze*, *Gizmodo/Gawker*, *The New Yorker* en *Wired*. Eigen teksten verschenen in *Artforum*, *e-flux*, *DIS* en een monografie over het werk van Darren Bader (Koenig Books).

"KODAK" wordt gecoproduceerd door de Stolbun Collection, Kunstlerhaus Stuttgart, Center for Contemporary Art Futura (Praag) en KRIEG.

Het essay "Vazallen van de Zon" ("Minions of the Sun") werd geschreven naar aanleiding van de officiële première van "KODAK" bij KRIEG.