

DAN WALWIN

VITA: Geboren | born 1986 in Frome. 2004–2007 Bachelor Bildende Kunst | of Fine Art, Goldsmiths College, London.

EINZELAUSSTELLUNGEN | SOLO EXHIBITIONS [AUSWAHL | SELECTION]: 2015 Winds, Cell Project Space, London, Sun room, P/////AKT, Amsterdam 2014 Cess, jel ever terrass?, Kazachenko's Apartment, Oslo; Cess, jel ever terrass?, Playstation, Galerie Fons Welters, Amsterdam 2012 tele-, P/////AKT, Amsterdam.

GRUPPENAUSSTELLUNGEN | GROUP EXHIBITIONS [AUSWAHL | SELECTION]: 2016 Inflected Objects #2: Circulation – Mise en Séance, De Hallen Haartem; Hybrid Modus, Skulptur Bredelar; Wicked Problem, Salle des Machines – Friche la Belle de Mai, Marseille; Making Hybrids, EYE, Amsterdam/International Short Film Festival Oberhausen; This is Public and Sexy, St Andrew's Community Centre, Dublin 2015 VISIO Next Generation Moving Images, CCC Strozina, Firenze; Infrastructural Objects, The Bluecoat, Liverpool; No time to hang!, matkissing, Amsterdam; 2013, 2014, Cosmos Cart, online 2014 op / Grimm City, Stephen Lawrence Gallery, University of Greenwich, London; Marl Media Art Awards, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl; Out There – Video Art, New media & Photography on Landscapes in Public Space, Maastricht.

PREISE | AWARDS: 2015 Internationales Ausstellungs- und Projektstipendium | International Presentation Grant and Project Grant, Mondriaan Fund 2014 Projektstipendium | Project Grant, Mondriaan Fund; Entwicklungsstipendium | Development Grant, Amsterdam Fonds voor de Kunst 2013 G.E. Loudon Esq. and M. Loudon Esq; Talent-Preis | Proven Talent Award, Mondriaan Fund.

RESIDENZEN | RESIDENTIAL STAYS: 2016 Triangle France, Marseille 2012–2013 Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam.

PUBLIKATIONEN | PUBLICATIONS: 2014 Dark and Stormy #5, ed. Bart de Baets, Rustan Söderling, Amsterdam; E.R.O.S. Journal #4: Man, ed. Sami Jalili, London; SIC, #1: Sex, ed. Bea McMahon, Vaari Claffey, Amsterdam 2010 Artesian Journal #2: Water, ed. Gareth Evans, London; For the Sake of the Image, Jerwood Space, accompanying exhibition, ed. Suki Chan, London.

HOCH AUFGELÖST | HIGH DEFINITION

NIKOLAAS JOHANNES LEKKERKERK

Wir befinden uns zu einer ersten Begegnung im Atelier, einen bestellten Text im Sinn, der im Augenblick zu schreiben ist. Wir senken unsere Vokale – besonders auf niederländischer Seite – und beschäftigen uns mit dem mehr oder minder synchronen Verzehr einer Tasse lauwarmen Kaffees. Kaffee ist entscheidend für das Verständnis von Dan Walwins Werk und wird am wirksamsten genossen, wenn er zu einem thermodynamischen Gleichgewicht mit dem Raum gelangt, der gerade mit Resten und Relikten früherer Installationen übersät ist. Die Geister früherer Zustände mit einem Potenzial zur Wiederbelebung, könnte man sagen. Hinter dem Schreibtisch sind ein paar A4-Blätter mit anscheinend zufälligen Ausdrücken und Wortkombinationen an die Wand gepinnt. „Barfuß Tour“, „Schock Kormoran“, „Minenräumung“, „Verwöhnte wissen nicht, was gut ist, so verwöhnt sind sie“ – sie sind die Akteure im Hintergrund, die unser kurzes Gespräch, das um flüchtige und vieldeutige Fragmente, Landschaften und beobachtende Körper kreist, geräuschlos prägen.

Ich möchte als erstes sagen, dass Dan Walwin nicht die Art von Künstler ist, der sofort eine „Aufzugspräsentation“ zur Hand hat – aus den richtigen Gründen, doch darüber später mehr. Heute, da das kognitive Handlungsparkett des zeitgenössischen Kunstfeldes geflutet wird mit Hundert-Wörter-Beschreibungen sämtlicher Kunstobjekte und künstlerischer Praktiken, beeindruckt es mich als eigenartig großzügig von ihm, dass er es vermeidet, sich selber als ersten und besten Interpreten seiner Arbeit ins Spiel zu bringen, seine Werke in „bedeutsame“ Beschreibungen zu verpacken oder sie mit persönlichen Beweggründen, kontextuellen Fundierungen und Absichtserklärungen zu unterfüttern. Mit anderen Worten meidet er die Art von „bedeutsamer Begegnung“, die man normalerweise bei einem Atelierbesuch erwarten würde: ein paar Fakten herauszupräparieren, die Interpretationsebenen abzuwägen und nach einer wahrheitsgemäßen Nähe zum gegebenen Material zu suchen, die auf der Sicht des Künstlers fußen würde. Das heißt keineswegs, dass Dan Walwin kein scharfsinniger Sprecher seines Werks sein könnte. Ausschlaggebend erscheint vielmehr die Feststellung, dass seine Werke im Raum der Beschreibung vorderhand nicht allzu gut aufgehoben wären, wirken doch alle Versuche einer Zusammenfassung oder Definition angesichts der opaken Natur seiner Videos und Installationen ziemlich gegenstandslos.

Lassen Sie mich das anhand einiger aktueller Anlässe etwas weiter verdeutlichen. Könnte man zum Beispiel Dan Walwins jüngste Ausstellungen *Winds* (London 2015) und *Sun room* (Amsterdam 2015) noch einmal besuchen, so wäre der Eindruck, den diese Erfahrung bei jedem einzelnen Besucher hinterlässt, ein überaus divergierender. Beide Ausstellungen präsentierten sich in Gestalt von Installationen und enthielten ins Ausstellungsgefüge eingebettetes Videomaterial. Walwins Werk als Videoinstallation einzustufen, hielte ich jedoch insofern für irreführend, als das Videomaterial zwar einen eigenständigen und vollgültigen Teil der Präsentation bildet, dabei aber eher den Zeigestrukturen insgesamt gleichgeordnet wäre, die sozusagen in seine Grammatik eingebettet sind. Diese Zeigestrukturen treten oftmals in Gestalt einer mechanisch wirkenden Apparatur auf. Was das visuelle Vokabular anlangt, machen sie offenkundig wenig Anleihen bei der schwerindustriellen Maschinenwelt, die wir aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert kennen. Eher schon ähneln sie den Apparateräumen von Serveranlagen und Solarenergiebetreibern: sich wiederholende Muster von aufgehängten Schirmen, die zwischen Boden und Decke schweben, pulverbeschichtete Stangen, Leitungen und Rohre, die ein verschachteltes Netzwerk feinerer Verknüpfungen bilden, aus denen sich wiederum ein eigener Zusammenklang fügen wird, Plasma- und LCD-Bildschirme, eingelassen in gitterartige Gestelle, Farbfilter und das summende Geräusch von aufgetürmten Abspielgeräten. Man betritt den Ausstellungsraum, als wären es die Eingeweide eines technologischen Instituts, ohne irgendwelche Vorinformationen über dessen Betriebsablauf erhalten zu haben. Durfte ich überhaupt in diesen Raum hineingehen? Hier gelangt man in ein organisches Geflecht einander austauschender und ineinander greifender Teile, bei dem die Grenzen zwischen Zweck und Zweckfreiheit, Funktion und Funktionalität zweifelhaft und unbestimmt bleiben.

Bei näherer Betrachtung gleichen diese Zeigestrukturen mehr und mehr einer anderen Beschaffenheit von Materialität, wie sie vielleicht in einem anderen Zusammenhang zu erwarten wäre, im Garten nämlich mit seinen Bodenbelägen und Zäunen, die nun allerdings mit Liegestuhlstoff bespannt sind. Diese akribisch gefertigten Vorrichtungen scheinen eigens für die Gartenanlage gebaut, treten dann aber, versetzt und mit leisen Hinweisen auf ihre Umgruppierung verzerrt, wieder in den Ausstellungsraum ein, wo sie eine gewisse Stimmung der Unzugehö-

rigkeit verbreiten und doch gleichzeitig völlig glaubwürdig und aufrichtig bleiben. Durch die so implizierte Bewegung eines nach Innen genommenen Außenkontexts wird der Raum mindestens ein weiteres Mal mehr in sich eingefaltet: Dann führt uns das resonierende Material der Videos erneut aufs Feld (und auf Abwege). Zöge sich durch Dan Walwins Werk ein roter Faden, so wäre es das Interesse am Potenzial der ländlichen Umgebung als Bühneneinrichtung für ein Spiel der Menschen und Objekte, die darin ihre spezifischen Verhaltensweisen erzählen und dokumentieren. Das Ländliche ist dabei gar nicht so sehr als die natürliche Lebenswelt von Menschen zu sehen, noch die Natur als der passive Hintergrund für menschliche Tätigkeiten, sondern vielmehr als ein Sammelplatz, an dem Angelegenheiten sich verzahnen und Beziehungen in den Vordergrund rücken. Sieht man zum Beispiel den Film *Cess, j'el ever terrass?* (2014), so bemerkt man ein Holzgebilde, das an ein Joint Venture zwischen einer Terrasse oder einem Pavillon mit einem ausgewiesenen Picknick-Areal denken lässt. Die Kamera fährt langsam durch das Gefüge und darum herum und enthüllt, aufgenommen durch die grüne Linse einer nächtlichen Rettungsaktion, Teile der Architektur. Den Betrachtern fehlt vielleicht der Zugriff, um einen Zusammenhang herzustellen oder narrative Bögen zwischen den verschiedenen Elementen zu schlagen. Wo und wodurch kann ich diese gegebene Situation in ein übergreifendes Narrativ einbinden? Wer hat dieses Gefüge errichtet, und was würden die „materiellen Akteure“ mir mitteilen, wären sie denn befähigt, meine Sprache zu sprechen? In diesem besonderen Fall ist das Objekt des Films gleichermaßen sein eigenes Subjekt, doch tappt man mit der fortdauernden Vorstellung, dem Format Film seien Linearität und Voranschreiten der Erzählsequenz gegeben, irgendwie in eine Falle. Sie selbst sind es, die oder der sich mit diesem Objekt-Subjekt vorwärtsbewegt, doch wohin genau steuern Sie in einer Geschichte, die sich auf mehreren Wegen bewegt, nur nicht geradeaus.

Die Vorstellung von Gleichzeitigkeit wirkt beim Film, wo ein Bild nach dem anderen abläuft, oft unplausibel. Im Ausstellungsraum und besonders in Walwins Werken scheint diese Vorstellung jedoch aus dem Schaltkreis zwischen einem sehenden Körper (einem menschlichen Besucher), der Architektur des Raumes (der Installation) und den durch die Videos gleitenden Gebilden (die im Video gezeigten menschlichen wie nicht-menschlichen materiellen Körper) erklärbar. Walwins Arbeit erweckt

den Eindruck einer materiellen Resonanz, bei der materielle Struktur oder Substanz im Ausstellungsraum hervortritt, die dann augenscheinlich im Raum des Videos wieder auftauchen kann. Die Ähnlichkeit ist aber insofern nur provisorisch, als es keine echte Verdoppelung oder Mimikry gibt, und sie steht vielleicht nur für unsere Neigung, eine ABC-Analyse des vorhandenen Materials vorzunehmen. Diese Requisiten, Eigenschaften und unterschiedlichen materiellen Dimensionen werden ausgetauscht, und Sie, die Betrachterin oder der Betrachter, werden im Grunde zum Teil dieses Austauschs. Um ein konkretes Beispiel zu geben: Bei seiner 2013 im Amsterdamer Rijksmuseum stattgefundenen Präsentation *Moniker* zeigte Walwin drei Videos, zwei mit Ton in einem Raum (*Previously set trial period*, 2013 und *Strang*, 2013) und ein stummes in einem angrenzenden Raum (*lop*, 2013). Ein von Besuchern betätigter Mechanismus ließ beim Öffnen einer Tür gleichzeitig die Tür zum anderen Raum aufgehen und löste damit einen Klangfluss von einem Raum zum anderen aus. Die hindurchgehenden Besucher trugen somit den Ton durch die ansonsten stille Umgebung.

Walwins Werke, ließe sich schließlich und endlich behaupten, handeln von der Idee nicht-hierarchischer Beziehungen *inter se*, aufgeführt von den verschiedenen Akteuren. Diese Akteure – sei es ein Mensch, ein Autoreifen, ein Drahtzaun oder eine Betonplatte – haben gewiss unterschiedliche Grade an Intensität, Ausmaß und Tragweite, doch nicht einmal eine Urteils- oder Autoritätsperson, der man das Recht zugesteht, das Ereignis anzuerkennen und zu legitimieren, wird letztlich imstande sein, sich selber aufzuführen. Was ist also in dieser Erfahrung zu entdecken? Sich in Walwins Werk zu versenken, heißt zeitweilig einen geheimen Pakt aus Vorrichtungen, Bewohnern und Fantasieprodukten einzugehen, die irgendwo zwischen Boden und Decke aufgehängt sind ohne festgelegten Platz in der Ordnung der Dinge. Wir erwischen uns selbst beim Denken – und denken müssen wir –, nur um zu erkennen, dass die Energie ohnedies fließt, uninteressiert an unseren epistemologischen Schemata und unserem vorgefassten Wissen. Die Kunst vergeht wie das Leben, und das Leben vergeht wie die Kunst.



We find ourselves in the studio for an introductory meeting, a commissioned piece of text in mind, to be written as we speak. We flatten our vowels – especially on the Dutch behalf – and engage in the more or less synchronous consumption of a lukewarm cup of coffee. Coffee is key to the understanding of Dan Walwin's work, and is most effectively enjoyed when it reaches a thermodynamic equilibrium with the space, which happens to be dotted with debris and the remnants of previous installations. The ghosts of previous states, with the potential of reanimation, one could say. Behind the desk some A4 sheets with seemingly random expressions and word combinations are pinned to the wall. "Barefoot cruise," "Shock cormorant," "Minesweep," "Spoiled doesn't know what is good so spoil are they"; these will be the actors in the background, silently informing our brief talk revolving around elusive and ambiguous fragments, landscapes and observing bodies.

I would like to commence by saying that Dan Walwin is not the type of artist with an "elevator pitch" ready at hand – for the right reasons, but more about this later. Now that the cognitive trading floor of the contemporary art field is flooded with hundred-word descriptions of art objects and artistic practices alike, it strikes me as weirdly generous on his behalf not to instigate himself as the first and foremost interpreter of his work, to wrap the works in "meaningful" descriptions, or to underline them with personal motivations, contextual underpinnings and intentionality. In other words, the type of "meaningful encounter" one would normally expect from a studio visit: to distill some facts, balance the levels of interpretation and to seek for a truthful proximity to the given material, as based on the viewpoint of the artist. This is by no means to say that Dan Walwin would not be a keen spokesperson on behalf of his own work. Instead it seems rather crucial to ascertain that his works would not reside all too well in the space of description in the first place, for any attempt at summation or definition seems rather redundant, considering the opaque nature of his videos and installations.

Let me elucidate a bit further by means of some recent occasions. For instance, if one was enabled to revisit Dan Walwin's most recent exhibitions *Winds* (London, 2015) and *Sun room* (Amsterdam, 2015), the imprint the experience would leave on each individual visitor would be highly divergent. The two presentations took the shape of instal-

lations, with video material embedded within the frame of the exhibition. To categorize Walwin's work as video installations would seem misleading to me, in the sense that the video material indeed forms a distinct and integral part of the presentation, but would simultaneously stand on a more equal footing with the overall display structures, embedded within its grammar, so to speak. These display structures often take the shape of a seemingly mechanical apparatus. In terms of the visual vocabulary, they do not seem to borrow much from the heavy industrialist machinery we have come to know from the late 19th, early 20th century. Instead, these displays would be more akin to the kind of engine rooms of server plants and solar energy operators: repetitive patterns of suspended screens, levitating between floor and ceiling, powder coated rods, pipes and tubes, forming an intricate network of more subtle connections to settle on their own accord, plasma and LCD screens encrusted within grid-like cases, color filters and the buzzing noise of stacks of media players. One would enter the exhibition space as if it were the gut of a technological institute, without having been given any prior information on its mode of operation. Was I actually allowed to access this space? Here one enters an organic mesh of exchanging and interdependent parts, where the boundaries between purpose and purposelessness, function and functionality remain dubious and undetermined.

On closer investigation, these display structures come to resemble a different state of materiality one might perhaps expect in a different context: that of the garden, with its decking and fences, although currently lined with deck chair fabric. Meticulously crafted, these fixtures seem to be purpose-built for the garden state, but then re-enter the space of an exhibition, transposed and adorned with slight hints of their displacement, conveying a certain mood of non-belonging whilst remaining fully credible and sincere at the same time. By this implied movement from an outdoor context taken inside, the space is folded in upon itself at least once more: through the resonating material of the videos we are once again taken into the field (and led astray). If there was a recurrent thread within Dan Walwin's work, it would be an interest in the potentiality of the rural environment and the countryside as a stage-setup for the acting out of humans and objects, to narrate and document their intrinsic behaviors. Not so much to see the countryside as the natural habitat of humans, or to treat nature as the passive backdrop for

WINDS, 2015, installation at Cell, Project Space, London;
Courtesy: Zabłudowicz Collection and Cell, Project Space, London;
Photos: Mariell Amélie (unless indicated otherwise)

human activities, but rather as an assembly point where matters are interconnected and relationships become foregrounded. For example, when watching the film *Cess, j'el ever terrass?* (2014) one would observe a wooden constellation reminiscent of a joint venture between a wooden terrace or pavilion and a designated picnic area. The camera slowly pans through and around the structure, revealing parts of the architecture, shot through the green lens of a nighttime rescue operation. The viewer may stand somewhat bereft of grip to connect the dots, or to establish narrative arcs between the various elements for that matter. Where and by what means can I incorporate this given situation into an overarching narrative? Who implemented this structure and what do the "material actors" tell me, were they enabled to speak my language in the first place? In this particular case the object of the film is equally its own subject, but you are somehow trapped with the persistent idea of linearity and progress of the narrative sequence given within the format of film. You are the one moving forward together with this object-subject, but where exactly are you heading in a story that moves in several ways instead of straightforward.

The idea of simultaneity in film often seems implausible, where one frame is instigated after the other frame. However, in the space of an exhibition, and in the case of Walwin's works specifically, the idea of simultaneity seems to be accounted for in the circuitry between a viewing body (a human visitor), the architecture of the space (the installation) and the structures floating in the videos (the material bodies presented in the video, both human and non-human). In Walwin's work there exists a sense of material resonance, where one material structure or substance is foregrounded in the space of the exhibition, which might then ostensibly resurface in the space of the

video. The semblance is only makeshift, insofar as there is no real doubling or sense of mimicry, and it might stand for our readiness to make an ABC-reading of the material at hand. These props, properties and different material dimensions are exchanged, and you, the viewer, become effectively part of this exchange. To give a straightforward example: for his presentation in 2013, entitled *Moniker*, which took place at the Rijksakademie in Amsterdam, Walwin presented three videos, two with sound in one room (*Previously set trial period*, 2013, and *Strang*, 2013) and one without sound in an adjacent room (*lop*, 2013). Through a mechanism activated by the visitor, the opening of one door would simultaneously open the door to the other space, triggering a sound bleed from one space to another. The passing visitors thus carry the sound through the otherwise silent environment.

Ultimately, and in conclusion, one might argue that Walwin's works deal with the idea of nonhierarchical relations *inter se* the different actors present. These actors – be they human, a car tire, a wire fence or a slab of concrete – surely possess different degrees of intensity, scale and reach, but eventually no arbiter or authoritative figure, granted the rights to acknowledge and legitimize the event, will be able to present themselves. What is to be found in the experience then? Immersing oneself in Walwin's work is to temporarily establish a secret pact of fixtures, dwellers and figments, suspended somewhere between floor and ceiling, and with no fixed place in the scheme of things. We catch ourselves in the act of thinking – and think we must – only to realize that the energy flows in any case, indifferent to our epistemological maps and preconceived knowledge. Art passes by like life, and life passes by like art.

