

GRAVITY RELEASE

SZÖVEG **TEXT** ZÓLYOM FRANCISKA
FOTÓ **PHOTOGRAPHY** PERLAKI MÁRTON

DANIEL TURNER IS A YOUNG BROOKLYN-BASED ARTIST. A PAINTER BY EDUCATION, HE HAS TURNED TOWARDS TACKLING THE SPATIAL DIMENSION OF PAINTING AND DEALS WITH EXTENDING ITS POSSIBILITIES. VISUALIZING THE INFLUENCE OF TIME IN AN EXHIBITION SPACE, HIS SIMPLE INTERVENTIONS CONSIST OF THE BALANCE OF ETERNAL AND EPHEMERAL ELEMENTS AND THE INTERACTION OF DIFFERENT MATERIALS. THIS HOLDSEQUALLY TRUE TO THE ALMOST INVISIBLE DRAWINGS SCRATCHED ON WHITE WALLS AND THE IRON-OXIDE POWDER FORMING A RED LINE ON THE GROUND. HIS WORKS OF ART ARE IMPRESSIVE IMPRINTS OF BOTH UNIVERSAL PROCESSES AND FACTUAL IMAGES.



When did you decide to become an artist?
This was never a question. Yet, at about the age of 15 or 16, I decided to take it seriously.

What about your artistic education and early influences?

I studied as a painting major at the San Francisco Art Institute. At the time I was somewhat hesitant or reluctant to move the works to the floor, so for this reason I studied under painting. I've always gravitated towards romantic, monochrome, metaphysical works. The paintings of Cy Twombly, William Turner, Mark Rothko and James Abbott McNeill Whistler had an enormous impact on me early on.

All of them have a distinct spatial approach that combines the individual and the "universal" gaze, and involve the spectators in the pictorial space. What were your own artistic concerns at that time?

Very similar concerns. I can remember walking through San Francisco Museum of Modern Art and coming across the only bench in all of the galleries, which was placed in front of a Rothko. It dawned on me what had to be done in my work to break down this pictorial gaze.

In 2006 you destroyed 35 large oil on canvas paintings in an action entitled Burning an Entire Body of Work. Did you aim to conclude your earlier artistic practice? Or were you rather interested in the catalytic forces and in the possible extensions of painterly expression?

The pieces that were burned consisted of works ranging from 1997 until 2006. Predominantly paintings. I considered the action a relief; however, this action was a catalyst as another body of work emerged from this happening.

Do you mean site-specific and process-based works and those that capture transformation processes like Sooted Plexiglass and Untitled 5150?

Exactly. These two works directly stemmed from burning the early works.

The first is an ephemeral piece, whereas the second encloses hardened cast bitumen. Are changing and steady forms equally interesting for you? Or do you look for what is in between?

The second piece is actually a steadily changing work as well. It consists of bitumen emulsion encased between two sheets of transparent vinyl. Since the vinyl is sealed the encased material never fully solidifies. Changing and steady forms are equally as interesting to me, particularly when they can harmonize over time.

Drawing is an important and constant element in your art. How do your drawings relate to the interventions in space?

Drawing allows me to fabricate material and space that may or may not exist. The process of drawing helps me better understand potential and existing works in relation to architecture and scale – something that is very important in my work.

Pathos is often mentioned in regard with your works, although they are quite matter of fact.

Yes.

Many materials you use in your recent work – charcoal, kerosene, soot, iron oxide – refer to natural phenomena like oxidation, burning, corrosion. What interests you in these processes of material transformation in the framework of art spaces?

I worked alongside my father for years salvaging and recycling scrap metals. Around the same time I was trying to engage this process through means of a two-dimensional plane. Eventually this made less and less sense to me, leading me to the actual breaking down of the material at hand. The alchemical and ephemeral properties of materials and their polar opposition to the framework of a seemingly sterile environment continue to interest me today.

One is reminded of processual and critical approaches of Richard Serra, Gustav Metzger or Allan Kaprow. Who else is formative for your artistic thinking?

The processual works of Chris Burden, Bas Jan Ader, Joseph Beuys and even Gregor Schneider also had a formative impact on my thinking. These figures, among others, played a critical role in my understanding of how actions or environments outside the white cube can be developed without marginalizing or undermining the potentiality of works at large.

Is criticism through art something that interests you?

Of course I think about it – I participate in a critical field, meaning I spend a great deal of time considering objects or gestures and their relationship to a particular context or set of beliefs. However, the majority of the time I believe criticism through art is painfully naive and insular.

Who is Jules Marquis?

Jules Marquis is the collaborative works of Colin Snapp and myself. The name Jules Marquis serves as a fictitious foundation that the two of us have developed as a means to breakdown our individual practices.

Together with Colin Snapp you have run Jericho Ditch Gallery for several years. What is the potential of such a remote and rather private space in regard to presenting art?

I've worked with Colin Snapp for over a decade prior to starting Jericho Ditch. The two of our practices in some form or another have always involved working with the natural landscape, something that a remote location provided. After working in New York we realized this was paramount to our practice and that of other fellow artists. Naturally, we realized there was not a venue for contemporary art in rural Virginia. This led us to the idea of cultivating a platform to initiate a dialogue with the surrounding community. Since its inception Jericho Ditch has hosted numerous exhibitions, lectures and seminars that have directly influenced the cultural climate.

When you rub the white walls of the gallery space with steel wool you do not leave personalized traces. However, the former presence and the actual absence of you is perceptible. Do you intend to materialize duration and the ephemeral in showing a certain stage in the process of

decomposition and reconstruction of the space (white cube)?

The wall rubbings emerged from my time working as a security guard in a museum. One is prohibited from leaning against the gallery walls, not only because it makes the staff appear indifferent towards the exhibition, but it cost the institution time and money to repair. This action led to a series of wall rubbings made by manually pressing steel wool into the gallery walls. This work had little to do with the decomposition of the white cube, or to magnify a careless gesture, but rather an understanding of how to break down a material such as steel – which is normally dealt with in terms of weight, into a virtually weightless gesture.

The same as in Mercury Release?

Not entirely. Mercury Release has more to do with the ingesting of an actual element. A trace amount of mercury is released into the air once the fluorescent tube has been shattered. However, this work alongside the wall rubbings may be noted for their temporal nature.

Are you rather interested in transformational processes or in the confrontation of natural phenomena with unchanging conditions of the art space?

I suppose I'm interested in the two existing simultaneously, a heightening of the awareness of presence or absence.

Isn't transience another key notion here?

Certainly.

Talking about alchemical qualities, is there a logical, study-like sequence in your works or in the use of certain materials?

Yes, and I've adapted to a material current that runs through my entire practice. The nature of this current has allowed me the freedom to manipulate its very own chemical make-up, or at best –generate new solutions through means of this alchemical process.

PM is a rather complex set of spatial interventions, carried out at the occasion of your workspace studio residency program. The rubbed wall drawing, the chipped linoleum floor and the dripping of liquid iodine in the kitchen sink evoke narrative connotations. Did you imagine any particular occurrence?

I imaged a charged physiological space, one with almost a cinematic narrative. To alter an environment, rather than say an object – in order to induce a more bodily experience.

Was this work triggered by any specific feature of the space? Did you intervene into the space right away or did you inhabit and observe it first?

Somewhat of both. I was granted the work space through an arts organization in Lower Manhattan. It served previously as a kitchen to an adjacent office, I suppose in the late 1990s. My immediate thoughts of the space reminded me of a time I spent a few years ago in a psychiatric facility in northern California. I tried unsuccessfully to work in this space for several months, until I realized the actual room was more interesting than my work – and this was a turning point.









DANIEL TURNER: BURNING ENTIRE BODY OF WORK 2006



DANIEL TURNER: UNTITLED, IRON OXIDE STAIN, DIMENSIONS VARIABLE, 2011



DANIEL TURNER: MERCURY RELEASE, DROPPED FLUORESCENT TUBE FROM GALLERY FIXTURE, DIMENSIONS VARIABLE, 2010

Daniel Turner Brooklynban élő fiatal művész. Festészetet tanult, s az elmúlt években készült munkái a festészet lehetőségeinek kiterjesztésével, térbeli dimenzióival foglalkoznak. Turner egyszerű beavatkozásai a maradandó és az átmeneti egyensúlyából, különböző anyagok kölcsönhatásából építkeznek, így jelenítik meg az idő hatását a kiállítóterben, legyen szó fehér falakra karcolt, alig látható rajzokról vagy a padlón vörös sávot alkotó vas-oxid porról. Munkái egyfelől univerzális folyamatok lenyűgöző lenyomatait, másfelől tárgyilagos helyzetképek.

Mikor döntötted el, hogy képzőművész leszel?
Ez sohasem volt kérdés számomra. De körülbelül 15-16 éves koromban vált komollyá az elhatározás.

Tanultad valaha a mesterséget? Kik voltak rád hatással a pályád elején?

A San Francisco Művészeti Intézetben tanultam festészetet. Akkoriban kicsit vonakodtam attól, hogy a festményeimet a padlóra vigyem, ezért az aláfestést tanulmányoztam. Mindig vonzódtam a romantikus, monokróm, metafizikus alkotásokhoz. Cy Twombly, William Turner, Mark Rothko és James Abbott McNeill Whistler festményei óriási hatással voltak rám.

Érdekes, hogy mindannyiuknak sajátos térbeli látásmódja van, amely kombinálja az egyedi és az általános nézőpontot és bevonja a nézőt a kép terébe. Művészként mi foglalkoztatott téged ebben az időben?

Nagyon hasonló dolgok. Emlékszem, hogy a San Francisco-i Modern Művészetek Múzeumában sétálgattam, és az egyetlen padot Mark Rothko festménye előtt találtam. Akkoriban döbbsentem

rá, hogy a művészetemnek arról kell szólnia, hogyan lehet szakítani ezzel a hagyományos képi nézőponttal.

2006-ban a Burning an Entire Body of Work (Egy teljes kollekció elégetése) című akció során elpusztítottál 35 nagyméretű olajfestményt. Az volt a célod, hogy véget vess egy korábbi alkotói szakasznak? Vagy jobban izgatott az akció katalizátor-hatása és a festészeti kifejezőmód ilyenfajta továbbgondolása?

Az elégetett képek 1997 és 2006 között készültek. Többnyire festmények voltak. Az akciót egyfajta megnyugvásnak szántam, mégis katalizátorként működött és egy újabb sorozat megalkotására inspirált.

A helyspecifikus és folyamatra koncentrált képekre, valamint az átalakulást megragadó alkotásokra gondolsz, mint például a Sooted Plexiglass (Kormos plexiüveg) vagy az Untitled 5150 (5150. cím nélküli darab)?

Pontosan. Ez a két mű a korábbi festmények elpusztításának közvetlen eredménye.

Az első egy múlandó alkotás, míg a második egy formába öntött aszfaltdarabot foglal magába. A változó és állandó formák egyaránt érdekesek számodra? Vagy inkább arra vagy kíváncsi, mi van e két végpont között?

Tulajdonképpen a második alkotás is egy állandóan változó műalkotás, hiszen aszfaltemulzióból áll, amely két átlátszó vinillap közé ékelődik. Mivel a vinil le van zárva, az aszfalt sosem szilárdul meg igazán. A változó és állandó formák ugyanolyan érdekesek számomra, főként akkor, ha idővel egymáshoz idomulnak.

A grafika fontos és állandó eleme a

művészetednek. Hogyan viszonyul a rajz a térbeli kísérletéhez?

Azzal, hogy rajzolok, olyan anyagokat és tereket hozhatok létre, amelyek a valóságban nem léteznek. A rajzolás folyamata segít abban, hogy megértssem a lehetséges és valóságos műalkotásokat az építészet és a lépték viszonylatában. Ez nagyon fontos a munkámban.

Műveiddel kapcsolatban gyakran emlegetik a pátoszt. Holott azok nagyon is valóságosak, létezőek.

Valóban.

Mostani munkáidhoz gyakran használsz olyan anyagokat, amelyek természeti jelenségekre, oxidálódásra, égésre, korrózióra utalnak – például szenet, kerozint, kormot, vas-oxidot. Mi izgat téged abban, hogy művészi kontextusba helyezz valamilyen kémiai átalakulást?

Évekig dolgoztam az apám mellett, fémhulladékokat mentettünk meg és hasznosítottunk újra. Abban az időben próbáltam egy kétdimenziós síkba helyezni ezt a folyamatot, de ennek egy idő után nem láttam már értelmét és mindez végül odáig vezetett, hogy a kezemben lévő anyagot lebontottam. Májig izgatnak az anyagok átmeneti és alkímiai tulajdonságai, valamint ennek szembesítése a látszólag steril környezettel.

Minderről könnyen eszünkbe juthat Richard Serra, Gustav Metzger vagy Allan Kaprow és folyamatművészete és kritikai megközelítése. Kik voltak még hatással művészeti látásmódodra?

Chris Burden, Bas Jan Ader, Joseph Beuys, vagy Gregor Schneider folyamatművészeti alkotásai meghatározóak számomra. Mások mellett döntő szerepet játszottak abban, ahogyan ma gondolkodom a fehér kockán kívüli akciók és



DANIEL TURNER: UNTITLED, STEEL WOOL RUBBING, DIMENSIONS VARIABLE, 2011

terek létrehozásáról, anélkül, hogy az alkotások lehetőségét bagatelizálnám vagy aláásnám.

Érdekel téged a művészet által kifejezett kritika?

Persze, tudatában vagyok – hiszen egy kritikai mezőben veszek részt. Sok időt töltök azzal, hogy bizonyos tárgyakon és gesztusokon gondolkodom, valamint azon, mindez hogyan viszonyítható a különböző vélekedésekhez. Ennek ellenére legtöbbször az a véleményem, hogy a művészetkritika fájdalmasan naiv és korlátolt.

Ki az a Jules Marquis?

A Jules Marquis név a Colin Snappel közös alkotásaimat jelöli. Fiktív személy, akit azért találtunk ki, hogy megszabaduljunk a megrögzött szokásainktól.

Te és Colin Snapp néhány évig közösen vittetek galériát, a Jericho Ditch Galleryt. Milyen jelentősége van egy ilyen távoli és privát helynek a művészet bemutatása szempontjából?

Mi ketten már körülbelül egy évtizede együtt dolgoztunk, mielőtt megnyitottuk volna a galériát. Mindkét együttműködésünk magába foglalta a természetes tájjal való együtt dolgozást, és ezt a távoli hely is lehetővé tette. Miután New Yorkban dolgoztunk, rájöttünk, hogy ez hihetetlenül fontos számunkra és más művészek számára is. Azt is észrevettük, hogy Virginia vidékies részén nem létezett befogadóhelye a kortárs művészetnek. Ebből jött az ötlet, hogy hozzunk létre egy olyan platformot, amely megszólítja a helyi közösséget is. A Jericho Ditch számos kiállításhoz, előadásnak, szemináriumnak otthont adott, amelyek közvetlenül hatással voltak a kulturális környezetre.

Amikor a galéria falait acélgyapattal dörzsölsz le, nem hagyysz magad után semmilyen személyes nyomot. Ennek ellenére érzékelhető a múltbéli jelenléted és azt ezt követő hiányod. Azzal, hogy egy bizonyos állapotot megmutatsz a folyamatból, amelyben lebontod és rekonstruálsz a teret – vagyis a fehér kockát –, az a célod, hogy megfoghatóvá tudd az időt, a múlandóságot?

A faldörzsölés ötlete abban az időszakban született meg, amikor biztonsági őrként dolgoztam egy múzeumban. Aki ott dolgozik, annak tilos a falnak dőlni. Nem azért, mert azzal azt sugallják, hogy unják a kiállítást, hanem azért, mert az intézménynek pénzbe és időbe kerül a renoválás. Ez vezetett a faldörzsölések sorozatához, melyet acélgyapattal végeztünk el a galériában. Ennek nem sok köze van fehér kocka lebontásához, vagy egy figyelmetlen mozdulat felnagyításához. Sokkal inkább arról volt szó, hogy egy olyan anyagot, mint a vas, amelyet általában súlyos tettekhez használnak fel, egy súlytalan gesztus eszközévé bontsuk le.

Úgy, mint a Mercury Release (Higanykieresztés) esetében?

Nem teljesen. A Mercury Release sokkal inkább egy valós elem elfogyasztásáról szól. Ha a neonfénycső összetörik, nyomnyi mennyiségű higany kerül belőle a levegőbe. Ez a munka, a faldörzsöléssel együtt, leginkább a múlandó jellege miatt érdekes.

Mi érdekel inkább: az átalakulás folyamata vagy a természeti jelenségek szembeállítás a művészeti tér változatlanásával?

Azt hiszem, hogy a kettő együttes jelenléte izgat elsősorban, a jelenlét vagy a hiány tudatosítása.

A múlandóság is kulcsfogalom, ugye?

Igen.

Ha már az alkímiai tulajdonságokról beszélünk: van egy logikus, sorrendiségen alapuló rendszer amögött, ahogyan az egyes anyagokat tanulmányozod?

Igen. Egy olyan anyag-folyamat alkalmazok, amely végigvonul az egész művészeti praxisomon. Ennek a folyamannak a természete megadja nekem a szabadságot, hogy manipuláljam az anyagok saját kémiai felépülését, vagy optimális esetben: új megoldásokra inspirál az alkímiai folyamat során.

A PM a térbeli beavatkozások komplex rendszere, amelyet egy műterem-programban való részvételed alatt készítettél. A ledörzsölt falrajz, a morzsálódó padlóburkolat és a mosogatóba csöpögő folyékony jód narratív mellékjelentéseket sugall. Elképzeltél valamilyen konkrét eseménysort?

Egy feszült fiziológiai teret hoztam létre, amely szinte filmszerű narratívával rendelkezik. Mindez egy tárgy megváltoztatása helyett a környezet megváltoztatása – annak érdekében, hogy sokkal jellemzőbben fizikai élményt váltsak ki.

A munkát a tér valamilyen különleges adottsága inspirálta? Rögtön beavatkoztál a térbe, vagy előbb belaktad és megfigyelted?

Valamennyire is-is. Egy alsó-manhattani művészeti szervezet révén kaptam meg a helyet, amely egy szomszédos iroda konyhájaként funkcionált, talán a kilencvenes évek végén. A térről azonnal eszembe jutott az az időszak, amelyet pár évvel azelőtt egy észak-karolinai pszichiátriai osztályon töltöttem. Néhány hónapig próbáltam ott dolgozni – nem sok sikerrel. Majd rájöttem, hogy maga a hely sokkal érdekesebb, mint az én munkám. Ez volt a fordulópont.



DANIEL TURNER: SOOTING PLEXIGLASS, 2007



DANIEL TURNER: UNTITLED 5250, BITUMEN EMULSION, CAMPHOPHENIQUE, TRANSPARENT VINYL, WOOD, 17" X 15" X 2" (UNIQUE) 2006



DANIEL TURNER: NORFOLK SOUTHERN, BRASS FIREPLACE TOOLS, MARBLE, SOOT, 14"X 47"X 14", 2009

