

KATRIN
WEGEMANN

Zeit und Ornament | Time and Ornament

EISPALAST

Kleister | zwei lange Fensterfronten á 6 x 3m, die gegenüberliegen und eine gläserne Brücke bilden | 32 Fenster in der Kunstakademie Münster | 2003

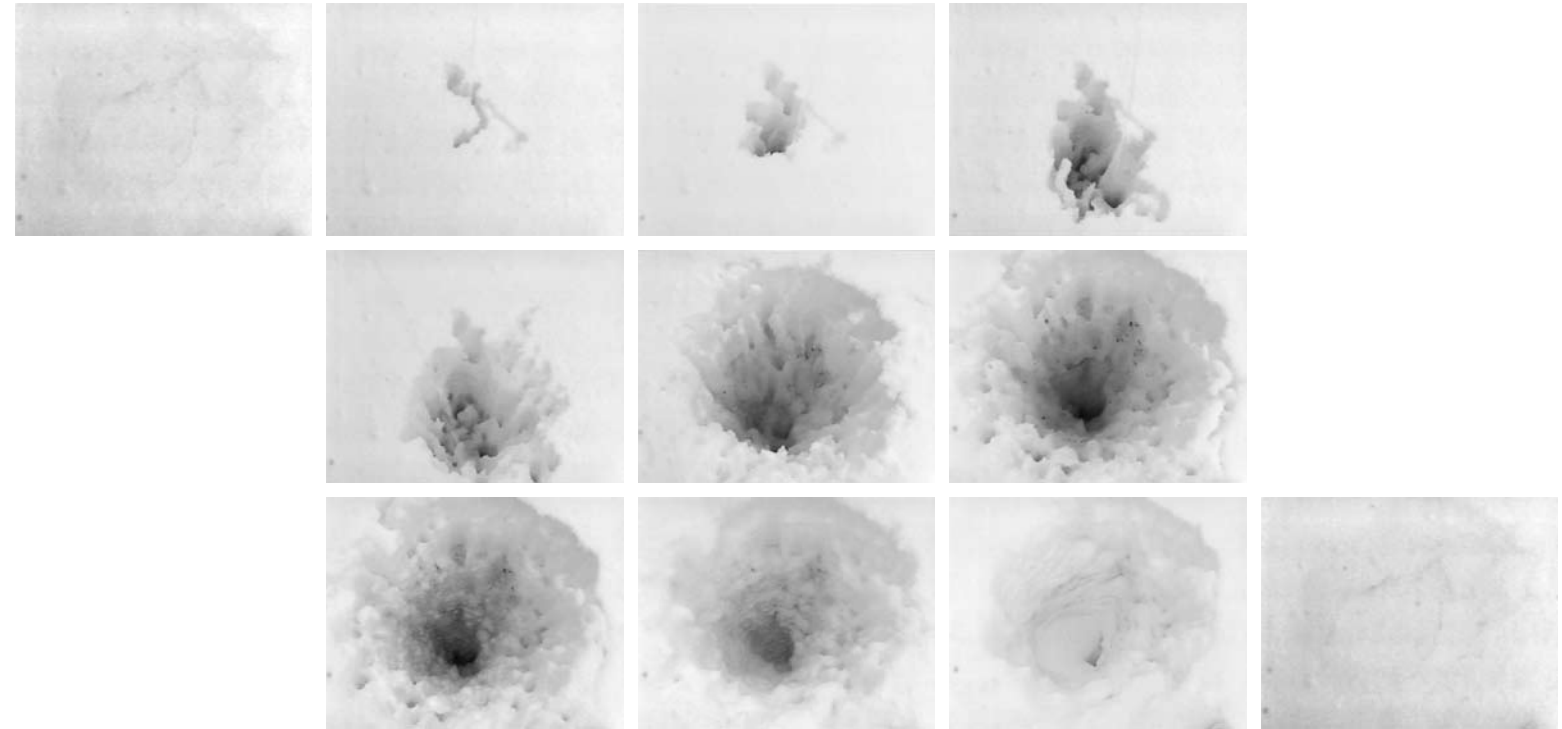
Ice Palace | wallpaper paste | two long glazed facades 6 x 3m, situated opposite to each other and building a vitreous bridge | 32 windows in the Academy of Fine Arts Münster | 2003







Videoinstallation



MEIN FREUND

Tisch, Kartoffelstärke, DVD-Player, Beamer, Video: 15 Minuten im Loop | 2004

My Boyfriend | table, potato starch, DVD Player, video projector, video: 15-minute loop | 2004

Standbilder aus dem Video. Anzeige in Minuten. Von links nach rechts | Video stills. Time in minutes. From left to right:
00:00, 00:04, 00:14, 00:43, 01:16, 04:35, 06:56, 08:12, 10:40, 13:27, 14:36



4. November 14:00



4. November 17:00



4. November 23:00



5. November 10:00

FENSTERNETZE

Zuckerwatte | zwei doppelt verglaste Fenster á 1,5 x 0,7m | Stuttgart | 2005

Frosted Windows | candy floss | two double-glazed windows, each 1,5 x 0,7m | Stuttgart | 2005



Dokumentation 18. August - 2. September



SCHEIBENKLEISTER

2000 Liter Kleister | 10 x 20m | Wewerka Pavillon Münster | 2006

Pane Paste | 2000 litres of wallpaper paste | 10 x 20m | Wewerka Pavillon Münster | 2006



Dokumentation 4. - 10. September







Entwürfe für | Designs for: **Mittwoch 7. Februar** | Wednesday 7 February



Donnerstag 8. Februar | Thursday 8 February



Freitag 9. Februar | Friday 9 February

DONNERSTAG SCHNEIT ES

250 weiße Ballons ø 60cm, 50 Liter Helium | Kunstakademie Düsseldorf | 2007

There'll be Snow on Thursday | 250 white balloons ø 60cm, 50 litres of helium | Academy of Fine Arts Düsseldorf | 2007



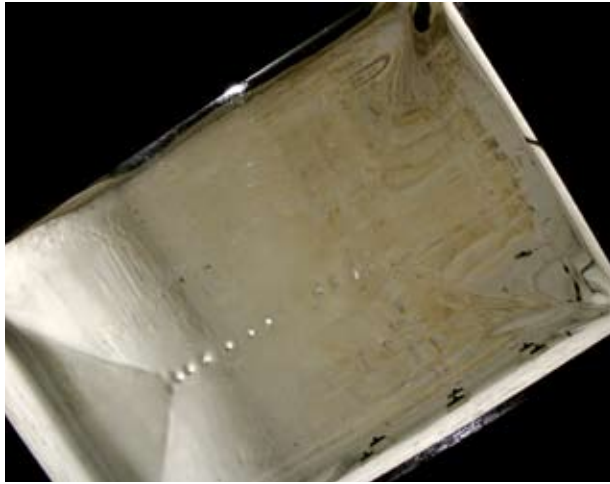
Frontalansicht Eisblock | Frontal view, ice block



Eisblock, Ansicht von unten | Ice block, view from below

EISSCHRANK

Durchsichtiges Eis | 130 x 100 x 10-20cm (Eisplatte) | vorgefundener Ort im ehemaligen Umspannwerk | Berlin | 2008
Icebox | transparent ice | 130 x 100 x 10-20cm (ice block) | found space in former transformer station | Berlin | 2008



Eisblock, Durchsicht von unten | Ice block, view from below



Dokumentation 5. Juli



Raum mit Eisblock | Space with ice block



Reste des geschmolzenen Eisblocks | Remains of the melted ice block

Dokumentation 6. Juli



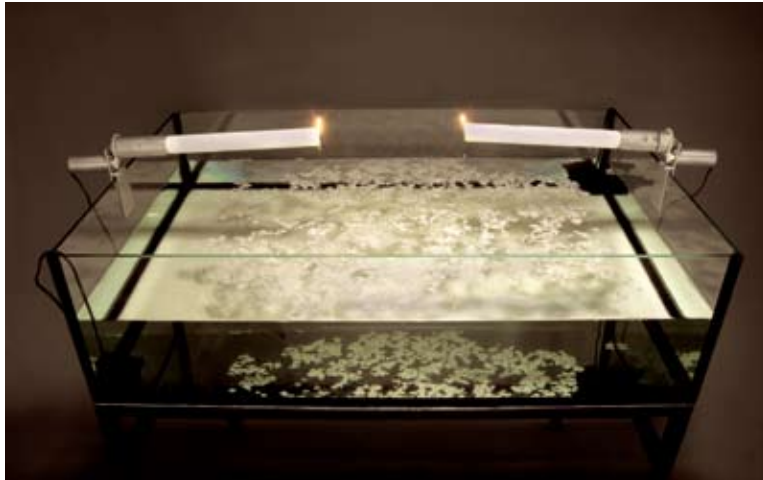
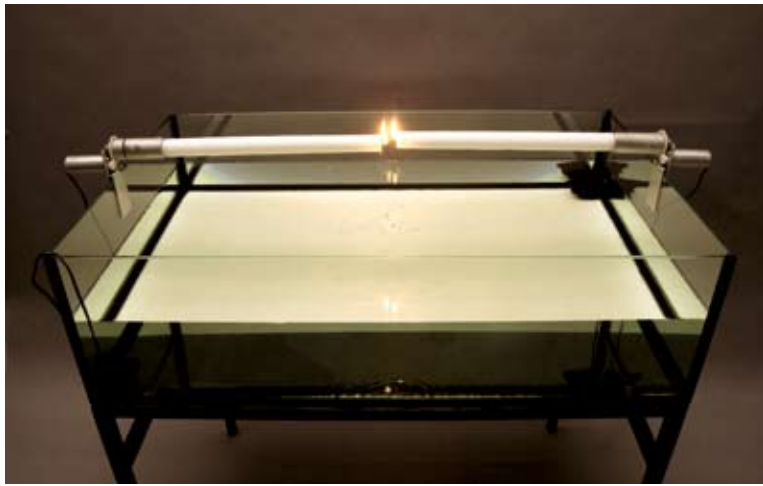
Bodenansicht | Floor view



Detailansicht Abfluss | Drain, detail



vorgefundener Ort | found space



von links nach rechts | from left to right, nach | after: 2 min, 11 min, 24 min, 46 min

ZWEI

2 Kerzen, 2 Maschinen, 2 Wasserpumpen, 140 Liter Wasser, Glasbecken, Tischgestell | 67 x 105 x 103cm | 2008

Two | 2 candles, 2 machines, 2 pumps, 140 litres of water, glass basin, stand | 67 x 105 x 103cm | 2008



Detail

DAS ORNAMENT DER ZEIT

Ereignis und Materialität der Zeit im Werk von Katrin Wegemann
Dr. Knut Ebeling

»Die Kunst beginnt dort, wo ich eine Zigarette anzünde.
Möchten Sie eine?« Marcel Duchamp

– Eine Aufforderung, die Katrin Wegemann offenbar nicht ausschlagen konnte. Doch in derselben Bewegung, in der sie Duchamps Angebot annimmt, verdreht sie das Statement ins Gegenteil und deutet es anders, als der Kettenraucher es wahrscheinlich gemeint hat, wenn er die Kunst mit einer vergleichsweise banalen Alltagshandlung wie dem Zigarettenanzünden kurzschließt. Wegemann nimmt das Statement wörtlich und versteht Duchamp buchstäblich!: Ihre Kunst beginnt genau dort, wo ein natürlicher Prozess beginnt, der beispielsweise das Brennen einer Zigarette sein kann, oder von Kerzen. Oder das Schmelzen des Eises. Oder die Kristallisation von Zucker. Oder das langsame Herabsinken von Ballons. Schweben, rieseln, brennen – das sind Beispiele von natürlichen Prozessen, die diese »performativen Skulpturen« (Wegemann) generieren. Dabei stellt die Definition einer ebenso performativen wie skulpturalen Zeitlichkeit das eigentliche ästhetische Ereignis der Arbeit von Katrin Wegemann dar.

Manchmal können diese Prozesse von berückender Schlichtheit sein, wie zum Beispiel in der Arbeit *Mein Freund* (2004): Wegemann schickt einen Wasserstrahl in den Schnee, der aussieht, als würde jemand in die weiße Schneedecke pinkeln. Als das Wasser die Schneeoberfläche berührt, schmilzt das Weiß sofort. Der Strahl frisst sich in die unberührte weiße Oberfläche hinein und bildet eine dunkle Mulde. Diese Muldenbildung – inklusive der filigranen Kristallbildungen an den Rändern des kleinen Kraters – setzt einen Prozess in Gang, der sich in der Zeit entwickelt: Die Mulde wird größer und größer, bis der Wasserguss endet und das kleine Loch im Schnee wieder zugeweht wird. Am Ende ist die Schneedecke wieder so unberührt und jungfräulich wie am Anfang. Nur die Videoaufzeichnung enthüllt, was sich im Laufe von fünfzehn Minuten in der Zeit zugetragen hat.

Fünfzehn Minuten, in denen sich ein naturwüchsiger Prozess ereignet; es können aber auch fünfzehn Stunden sein. Wie zum Beispiel in *Eisschrank* (2008), der jüngsten Arbeit von Wegemann, die ebenfalls mit schmelzendem Eis arbeitet: Eine Eisplatte wird über Kopfhöhe in einen Transformatorkasten eingebaut. Bald beginnt das Eis zu tauen, Tropfen für Tropfen schmilzt es in der Zeit und fällt in einen Ausguss hinein, der

TIME’S ORNAMENTATIONS

Occurrence and materiality in the work of Katrin Wegemann
Dr. Knut Ebeling

»Art begins where I light a cigarette. Would you like one?«
Marcel Duchamp

– an offer that Katrin Wegemann obviously couldn't refuse. But in the same motion with which she accepts Duchamp's offer she turns the statement into its opposite and interprets it differently from the chain smoker's probable intention of short-circuiting art by the comparatively banal activity of lighting a cigarette. Wegemann takes the statement literally and Duchamp at his word!: her art begins exactly where natural processes do, for example the burning-down of a cigarette or of candles. Or the melting of ice. Or the crystallisation of sugar. Or the slow descent of balloons. Floating, trickling, burning – some examples of the natural processes generated by these sculptures, or by the sculptural temporality that is the actual aesthetic occurrence in the work of Katrin Wegemann.

These processes can sometimes be of entrancing simplicity, such as *Mein Freund | My Boyfriend* (2004): Wegemann directs a jet of water into the snow – it looks as if someone is peeing onto the white surface – which melts away as soon as the water touches it. The jet burrows into the pristine mantle of snow and forms a dark hollow. This development – including the formation of filigree crystals at the edge of the little crater – sets a process in motion in which the hollow becomes larger and larger, until the jet of water stops and the hole in the snow is filled in once again. In the end the snow is as pure and virginal as it was at the beginning. Only the video recording reveals what has happened over the past fifteen minutes.

Fifteen minutes in which a natural process occurs; but it could also be fifteen hours. As for example in *Eisschrank | Icebox* (2008), Wegemann's most recent work, which stages a melting process: a block of ice is built at head height into a transformer cabinet. It soon begins to thaw, and melts drop by drop into a drain beneath the cabinet. Because the melting process is slow, the slightly convex surface of the ice alters to reveal various visual effects, which can also be seen on a monitor. These effects are as unique and irreversible as the time within which they occur, yet Wegemann is not solely concerned with visual *occurrences in time*; her subject is *time as occurrence*.

This theatrical quality of time was brought out by chance in the unpredictable progression of the *Eisschrank* experiment: at a certain point

sich unter dem Kasten befindet. Durch das langsame Schmelzen verändert sich die linsenartig geformte Eisplatte, so dass auf ihr wie auf einem Monitor verschiedene visuelle Effekte sichtbar werden. Diese Effekte sind ebenso einmalig und unumkehrbar wie die Zeit, innerhalberer sie stattfinden; dabei geht es Wegemann nicht allein um diese visuellen *Ereignisse in der Zeit*, die *Zeit als Ereignis* ist ihr Thema.

Diese Ereignishaftigkeit und Theatralität der Zeit wurde zufällig vom unvorhergesehenen Verlauf des *Eisschrank*-Experiments thematisiert: An einem bestimmten Zeitpunkt in der Nacht des tropfenden Eises brach die Eisplatte aus dem Transformatorkasten heraus und zerbrach wie ein Spiegel auf dem Boden. Dieses ›Ereignis‹ wurde von Wegemann jedoch nicht gefilmt oder anderweitig aufgezeichnet (was bei dem heutigen Aufzeichnung- und Dokumentationswahn ja angenehm überrascht). Dieser ›Skandal‹ einer Nichtaufzeichnung zeigt jedoch, dass ihre Arbeit an dem punktuellen Ereignis in der Zeit kaum interessiert ist. Ihre Arbeit verfolgt einen anderen Begriff von Zeit, der nicht auf einen singulären Punkt in der Zeit zusteuert – wie zum Beispiel den Moment eines Zerbrechens. Stattdessen ist die gesamte Dauer der Schmelze für sie singulär und unwiederholbar. Tatsächlich zeigt diese Nichtaufzeichnung besser als jede andere Arbeit, dass Wegemann keine spektakulären Ereignisse produziert, was sie interessiert ist das ruhige und unmerkliche Ablaufen der Zeit als Dauer. Daher hat ihre Arbeit die Ruhe eines dahinfließenden Flusses oder die meditative Wirkung eines Sonnenuntergangs.

Die Philosophie der Zeit als ausgedehnte Dauer – gegenüber einer Dauer als Zeitpunkt – wurde von Henri Bergson entwickelt. Bergson ist der Philosoph der Dauer, der langen Weile, der langgestreckten, meditativen Zeitröhren, in denen wir leben. Seine »lebendige Zeit als Dauer«, die *durée*, hat eine eigene Geschwindigkeit, sie fließt mal schneller, mal langsamer und ist beständig im Werden. Diese unumkehrbare, unwiederholbare und unteilbare Dauer setzte er gegen die sich im 19. Jahrhundert rasant verbreitende quantitative Zeitvorstellung der Naturwissenschaften, womit er en passant Künstler und Schriftsteller wie Marcel Proust inspirierte. Spätestens 1889 versuchte Bergson, »alle Dinge sub specie durationis« anzusehen, also unter dem Gesichtspunkt der *durée*, der Dauer². Diese Dauer einer erlebten Zeit bringt Bergsons »Intuition« hervor, eine erlebte Zeitform, die sich wie die Arbeiten Wegemanns »in die reine Dauer zurückversetzt«.

Das Problem der Dauer ist jedoch ihre undarstellbare Innerlichkeit. Die empfundene Zeit ist so fadenscheinig wie eine ungreifbare Erinnerung und zerrinnt zwischen den Fingern wie der Sand der Sanduhr.

during the night the dripping ice broke out of the transformer cabinet and shattered like a mirror on the floor. This »event« was not filmed or otherwise recorded, however (a pleasant surprise given today's mania for documentation), a »scandal« which shows that Wegemann is barely interested specific events within time. Her work pursues a temporal concept that is not aimed at individual points in time – such as the moment of breakage, for example. For her the entire thawing period is singular and unrepeatabl. This non-recording in fact shows better than any other work that Wegemann does not produce spectacular occurrences, but is interested in the steady, imperceptible expiration of time as duration. This gives her work the serenity of a gently flowing river or the meditative quality of a sunset.

The philosophy of time as prolonged duration – as opposed to a duration as a point in time – was developed by Henri Bergson. Bergson is the philosopher of duration, the long while, the extended, meditative conduits of time in which we live. He conceived of a »living time«, *la durée*, with its own tempo, flowing sometimes faster, sometimes more slowly and continually becoming. He contrasted (inspiring, en passant, artists and writers such as Marcel Proust) this irreversible, unrepeatabl and indivisible duration to the quantitative, scientific view of time which had rapidly asserted itself during the 19th century. And in 1889 Bergson attempted to view all things »sub specie durationis«, i.e. from the point of view of *la durée*, duration.² This duration of experienced time brings forth Bergson's »intuition«, a consciousness of time that like the works of Katrin Wegemann »returns to pure duration.«

The problem with duration, however, is its non-portrayable subjectivity. Time perceived is as fragile as an impalpable memory; it slips between the fingers like the sand in an hourglass. Bergson, for this reason, keeps coming up with images and comparisons for the intuition of duration. And it is at precisely this point, where the philosopher repeatedly trips on his tongue, that the eloquence of Wegemann's works takes effect. Instead of invoking linguistic comparisons and metaphors, she can materialise »living time as duration« in natural lapses of time, in whose materiality duration is, even more than with Bergson, as his best interpreter Gille Deleuze put it, »a ›transition‹ and a ›change‹; a *becoming*, but a becoming that lasts and a change that is itself substance.«³ In short, Wegeman solves the problem of indiscernible duration through a simple device: she visualises the constant, impalpable flow of time through the materiality of the natural processes that occur within it. Her best works lead to a materialisation of time, which coagulates into ornamental forms. They are a mise en scène of lasting becoming, of substantive change.

Aus diesem Grund erfindet Bergson immer neue Bilder und Vergleiche für die Intuition der Dauer. An genau dieser Stelle, an der der Philosoph über die Sprachlichkeit seiner immer neuen Vergleiche stolpert, ist der Moment der Arbeiten Wegemanns gekommen: Denn anstatt wie Bergson sprachliche Vergleiche und Metaphern zu bemühen, kann sie in ihren Werken die »lebendige Zeit als Dauer« anhand von natürlichen Zeitabläufen materialisieren. In der Materialität dieser Zeitverläufe ist die Dauer, mehr noch als bei Bergson, wie sein bester Interpret Gilles Deleuze sich ausdrückte, »ein ›Übergang‹ und ein ›Wandel‹; ein *Werden*, aber ein Werden, das dauert und ein Wandel, der selbst Substanz ist.« Kurz: Wegemann löst das Problem der unsichtbaren Dauer durch einen einfachen Kunstgriff: Sie visualisiert den steten und ungreifbaren Fluss der Zeit durch die Materialität der in ihr stattfindenden natürlichen Prozesse. Ihre besten Arbeiten führen zu einer Materialisierung der Zeit, die zu ornamentalen Formen gerinnt. Sie inszenieren jenes »Werden, das dauert« und einen »Wandel, der selbst Substanz ist«³. Das wird am deutlichsten in der Arbeit *Zwei* (2008), die aus zwei sich automatisch drehenden Kerzen besteht, deren Wachs von einem Wasserbecken aufgefangen wird. Während die Wachstropfen anfangs im Wasser schwimmen, schließen sie sich bald zusammen, um nach einiger Zeit kleine massive Inseln zu bilden. Wie Lava bilden die Wachsinselformen materialisierte Zeit, sie zeigen die Bildung einer neuen Form innerhalb einer bestimmten Dauer. Doch im Unterschied zum populären Ritual des Bleigießens – in Indien wird auch Wachs in derselben Form in Wasser geschüttet und anschließend interpretiert – schließt Wegemanns Experiment jede Einwirkung der menschlichen Hand aus: Die wächsernen Ornamente sollen neutrale Figuren der Zeit sein, nicht Ergebnisse einer menschlichen Aktion in der Zeit.

Diese Strategie eines Ausschlusses der künstlerischen Handschrift sowie das Vertrauen in natürliche Selbstbildungsprozesse verweist auf die Tradition autopoietischer Prozesse. Die Autopoiese, das Entstehen von Bildern aus sich selbst heraus, soll seit der Romantik die schöpferischen Kräfte der Natur und die schöpferischen Kräfte des Menschen miteinander in Verbindung bringen.⁴ Wie können die Naturgesetze unmittelbar genutzt werden, um Darstellungen zu erzeugen? Weil die menschliche Hand die Reinheit dieser »von selbst« ablaufenden Prozesse nur verunreinigt, wird sie ausgeschlossen. Das autopoietische Verfahren gibt die Kontrolle über Bereiche der Werkentstehung auf – wobei diese Kontrollabgabe Teil einer künstlerischen Strategie ist. An die Stelle der künstlerischen

This becomes clearest in *Zwei / Two* (2008), which consists of two automatically revolving candles whose wax is collected in a basin of water. While the droplets initially float free on the water, they soon clump together to form little wax islands. Like lava, these islets materialise time; they show the development of a new form within a particular duration. But in contrast to the popular German ritual of fortune-telling with molten lead – in India hot wax is also poured into water and the resulting forms interpreted – Wegemann's experiment excludes any agency of the human hand: the wax ornaments are intended as neutral figures of time, not the result of human activity *in* time.

This strategy of excluding a characteristic artistic signature and trusting to natural development recalls the tradition of autopoiesis, the emergence of images from within themselves, which since the Romantic period has sought to combine the creative power of nature with that of humankind.⁴ How can natural laws be directly harnessed to produce images? The human hand is excluded because it only contaminates the purity of these »self-acting« processes. An autopoietic operation renounces control over the evolution of the work – although this renunciation is part of an artistic strategy. In place of artistic decisions, chance products come into being which have more to do with material properties than artistic volition. They are the effects of mechanical, mathematical or chemical reactions whose results cannot be predicted exactly.

There is a long tradition of autopoietic procedures from the Romantic period to the art of anti-form. Kant held the view that a work of art – in order to bring about the required mode of disinterested good will in its viewer – should look as if it had arisen from nature. Romantic art theory gladly took up this theme. In the early 19th century August Wilhelm Schlegel required his fellow artists to simulate natural processes in the production of their works – not to work from nature, but like nature. Paul Valéry wanted to replace being with doing, and Paul Klee occasionally spoke of witnessing the origination of his images, rather than being responsible for every single detail. For him the emergence of art was more similar to the growth of a plant than the netting of a pre-existent idea.

The idea of artistic creation as an organic process of growth that cannot be controlled intellectually is also found in Ludwig Klages's concept of the »cosmogonic Eros« and Henri Bergson's *elan vital*. It is an idea that was importantly influenced by Friedrich Nietzsche's opposition of the Apollonian and Dionysian principles. Nietzsche's re-evaluation of the un-

Entscheidung treten Zufallsprodukte, die aus Formen der Selbstorganisation von Material und Methode hervorgehen und den materiellen Eigenschaften der Elemente mehr verpflichtet sind als dem Künstlerwillen – Effekte von mechanischen, mathematischen oder chemischen Reaktionen, deren Ergebnis und Aussehen nicht präzise vorhersagbar ist.

Es gibt eine lange Tradition autopoietischer Verfahren von der Romantik bis zur Kunst der Anti-Form. Kant war der Auffassung, ein Kunstwerk solle – um den geforderten Modus des interesselosen Wohlgefallens im Betrachter möglichst zuverlässig auszulösen – so erscheinen, als sei es von Natur aus entstanden. Die romantische Kunsttheorie greift diesen Topos gerne auf. August Wilhelm Schlegel formuliert zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Anspruch, der Künstler solle in der Produktion seiner Werke natürliche Prozesse simulieren – nicht nach der Natur sei zu bilden, sondern wie die Natur. Paul Valéry wollte das Sein durch das Machen ersetzen und Paul Klee sprach gelegentlich davon, dass er dem Entstehen seiner Bilder eher beiwohnt, als dass er für jedes einzelne Detail verantwortlich sei. Ihm war das Werden von Kunst dem Wachstum einer Pflanze ähnlicher als der Fixierung einer präexistenten Idee.

Die Vorstellung von künstlerischem Schaffen als einem organischen Wachstumsprozess außerhalb geistiger Beherrschbarkeit findet sich auch in Ludwig Klages' Konzept des »kosmogonischen Eros« wie in Henri Bergsons Begriff des *Elan vital*. Wichtig für diese Vorstellung war auch Friedrich Nietzsches Opposition von apollinischem und dionysischem Prinzip. Seine Aufwertung des unbeherrschbaren Dionysischen beschreibt die Grundkonstellation autopoietischer Arbeitsprozesse. Diese Tradition reicht bis hin zu Jean Dubuffets Feststellung, dass selbst die Schönheit – bei Nietzsche noch im Bereich Apolls untergebracht – nur im Reich der Fehlbarkeit, des Irrtums und der materiellen Eigenwilligkeiten zu finden sei.

Dieser Tradition verleiht Wegemann nun einen neuen Dreh: Sie macht nicht nur das Produkt, sondern vor allem den Prozess dieser Selbstentfaltung der Natur sichtbar. Bei ihr wird der Prozess der Dauer, Bildung und Formation naturanaloger Prozesse zur skulpturalen Form. Diese Bildung – beispielsweise einer Wachsinselform – lässt den Betrachter eine reine Dauer erleben, in der die ornamentalen Figuren der Zeit entstehen. Diese Dauer wird jedoch nicht wie bei Bergson innerhalb des Bewusstseins erlebt, sondern außerhalb von ihm. Die Innerlichkeit der *durée* wird von diesen Arbeiten exteriorisiert und auf eine Äußerlichkeit verwiesen. Wegemann konstruiert Zeitmaschinen, die

controllable Dionysus became the theoretical underpinning of the autopoietic process, a tradition that goes up to Jean Dubuffet's assertion that even beauty, which Nietzsche still assigns to Apollo, can only be found in fallibility, fallacy and material idiosyncrasy.

Wegemann now gives this tradition a new twist: not only does she make the *product* of this natural self-expression visible, but above all the *process*. In her work the generation, duration and formation of processes analogous to nature become sculptural form. Such formations – of an island of wax, for example – allow the viewer to experience the pure duration of the emergence of time's ornamental figures. Yet this duration is not experienced, as Bergson will have it, interiorly to consciousness, but exteriorly to it. The inwardness of *la durée* is exteriorised by these works into the world of appearances. Wegemann constructs time machines that like the first hour glasses or chronometers measure time materially (but not quantitatively). The running of the sand or the melting of the ice illustrates an archaic ur-time, previous to quantitative time, that transforms moment into matter. Finally we need to remember that the quantitative measurement of time is a recent invention that is as naturally occurring as mathematical numbers or zeros.⁵ Wegemann's archaeology of time returns to the time before its quantitative measurement; like natural history it »turns the clock back« until every point in time has been dissolved in a natural or archaic duration.⁶

This duration can last fifteen minutes or fifteen hours – or even several days. In *Donnerstag schneit es / There'll be Snow on Thursday* (2007) a natural element appears in the title, but it is more of a metaphorical reference to the process of gentle falling generated by the work: here the snowflakes are as large as balloons – in a corridor of the Düsseldorf Art Academy 250 white balloons were carried by helium to the ceiling, whence they floated to the ground over the next twenty-four hours. A more placid, gradual and poetic motion than this artificial snow can hardly be imagined.

Wegemann's simulation of a natural process not only referred to the institutional space in which it occurred, but also to the institutional ritual which took place here: the balloons were released on the first of a series of open days; on the second day they began to sink and flutter through the building like oversized snowflakes; on the third day they sank to the floor, where they were either taken away or burst; on the fourth day they had vanished, like melted snow.

Other works too inhabit a winter world – and remain true to the archaic

wie die ersten Sanduhren oder Zeitmesser eine Dauer materiell (aber nicht quantitativ) messen. Das Verlaufen des Sandes oder das Tropfen des Eises veranschaulicht eine archaische Urzeit vor der quantitativen Zeit, die jede Zeit in Materie verwandelt. Schließlich muss man sich vorstellen, dass die quantitative Messung der Zeit eine junge Erfindung ist, die in der Natur so häufig vorkommt wie mathematische Zahlen oder Nullstellen.⁵ Wegemanns Archäologie der Zeit geht vor die Zeit dieser quantitativen Zeitmessungen zurück, wie die Naturgeschichte ›dreht sie die Uhr zurück‹, bis jede Zeitstelle sich in einer natürlichen wie archaischen Dauer auflöst.⁶

Diese Dauer kann fünfzehn Minuten oder fünfzehn Stunden betragen – es können aber auch mehrere Tage sein. In der Arbeit *Donnerstag schneit es* (2007) erscheint das natürliche Element des Schnees zwar noch im Titel. Als Metapher verweist er jedoch nur mehr auf den Prozess des Herabrieselns, der von dieser Arbeit generiert wird: Die rieselnden Schneeflocken sind hier immerhin auf Luftballongröße angewachsen – 250 weiße Ballons wurden im Flur der Kunstakademie Düsseldorf mittels Helium an die Decke befördert, von wo sie in den nächsten vierundzwanzig Stunden wieder herab-, ja, -rieseln, -schweben oder -fallen wie Schnee. Eine bedächtiger, langsamere und poetischere Bewegung als das künstliche Rieseln ließe sich kaum denken.

Dabei verweist Wegemanns Simulation von Naturprozessen nicht nur auf den institutionellen Raum, in dem er stattfindet, den Flur einer Akademie. Er verweist auch auf das institutionelle Ritual, das sich darin abspielt: Die Ballons wurden zur Eröffnung eines Rundgangs an die Decke befördert, an dessen zweiten Tag sie herabsanken und als überdimensionale Flocken durch das Gebäude geisterten. Am dritten Tag fielen sie wieder zu Boden, wo sie entweder mitgenommen oder zertrampelt wurden. Am vierten Tag waren alle Ballons verschwunden, geschmolzen als seien sie Schnee.

Auch andere Arbeiten bleiben der Eiswelt des Schnees – und damit dem archaischen Medium des gefrorenen Wassers – treu. Dabei geht es Wegemann weniger um das konkrete Element als um den zeitlichen Prozess, der mit ihm geschieht. Das zeigen auch die Arbeiten *Eispalast* (2003), *Fensteretze* (2005) und *Scheibenkleister* (2006), die ebenfalls mit der Anmutung gefrorenen Wassers spielen. Die frühe Arbeit Wegemanns erzeugt diese Anmutung durch gewöhnlichen Tapetenkleister, der auf zwei Fensterfronten verteilt wird, an denen er herabläuft, wodurch er das Aussehen von gefrorenem Eis erhält. Auch die Arbeit von

medium of ice. Here Wegemann is less concerned with the element itself than the processes that occur with it. This is shown by *Eispalast | Ice Palace* (2003), *Fensteretze | Frosted Windows* (2005) and *Scheibenkleister | Pane Paste* (2006), which also play with the suggestion of frozen water. The earliest of these works creates this impression through ordinary wallpaper paste spread onto two banks of windows, down which it dribbles to look like frozen ice. The work from 2006 covers the panes of the Wewerka Pavillion in Münster with paste to form a gelatinous mass, which when dry peels away like a second skin. *Fensteretze* also makes an icy impression, but while *Eispalast* and *Scheibenkleister* use wallpaper paste, in *Fensteretze* candy floss is inserted between double glazing, where it gradually disintegrates because of the humidity, leaving tiny sugar crystals on the windows like fern frost.

For natural simulations of this kind Wegemann always seeks out particular spaces, which are then used like the terraria or glass cases of scientific experiment. An artistic experiment is carried out within a delimited laboratory⁷, and as with a scientific experiment the parameters are set within which the material reacts freely. And as with a chemical reaction the substances can sometimes come together, despite identical parameters, completely differently, creating a »change ... that is itself substance,« as Deleuze said. The sugar crystallises differently at different humidities; the flow of the paste is affected by the temperature.

These tiny differences and minute turbulences are central to Wegemann's work, as her experiments apply above all to the visual surface of the generated process: material for her is its purely visual appearance. This shows, as Bergson would say, that material »has nothing interior, nothing hidden, i.e. that it does not conceal or confine, that it possesses neither force nor virtuality of any kind; that it is entirely surface and at any moment that which it appears to be.«⁸ Unlike the scientific experiment, Wegemann is only interested in the visual effects of material reactions, in the ornamental debris that every rendezvous between differing natural materials leaves behind – even in the beauty of the ash which must have dropped from Duchamp's cigarette.⁹

2006 trägt Kleister auf die Scheiben des Wewerka Pavillons in Münster auf, wo eine gallertartige Masse gebildet wird, die sich im getrockneten Zustand wie eine zweite Haut von der Scheibe lösen lässt. War es in *Eispalast* und *Scheibenkleister* Tapetenkleister, der den eisigen Eindruck hervorrief, so wird in den *Fensteretzen* (2005) Zuckerwatte verwendet, die in die Doppelverglasung eingefügt wird. Durch die Luftfeuchtigkeit kristallisiert der Zucker, die Watte verschwindet langsam – und es bleiben kleine Kristalle wie eingefroren am Fenster haften. Auch diese Arbeit spielt mit gefrorenen Fensterscheiben, die hier jedoch das Aussehen von Eisblumen annehmen.

Für diese Simulation von Naturprozessen – beispielsweise durch die Kristallisation von Zucker oder das Zerlaufen von Kleister – werden stets bestimmte Räume definiert, die wie die Terrarien oder Vitrinen einer experimentellen Anordnung verwendet werden. Das künstlerische Experiment wird innerhalb dieses begrenzten Laboratoriums innerhalb einer ebenfalls genau definierten Zeit durchgeführt.⁷ Wie beim naturwissenschaftlichen Experiment werden äußere Bedingungen festgelegt, innerhalb derer die Materie völlig frei reagiert; und wie bei einer chemischen Reaktion können diese Begegnungen der Substanzen trotz identischer Rahmendaten völlig unterschiedlich ablaufen, so dass ein »Wandel« erzeugt wird, »der selbst Substanz ist«, wie Deleuze sagte. Der Zucker kristallisiert verschieden bei unterschiedlicher Luftfeuchtigkeit; der Kleister verläuft anders bei geringerer Temperatur.

Diese winzigen Differenzen und minutiösen Verwirbelungen sind für die Arbeit von Wegemann zentral, da ihre Experimente vor allem die sichtbare Oberfläche der generierten Prozesse betreffen: Die Materie besteht für sie aus einer reinen visuellen Äußerlichkeit. Diese reine Äußerlichkeit eines Prozesses zeigt, um mit Bergson zu sprechen, dass die Materie »kein Inneres, nichts Hintergründiges hat; dass sie also nichts verbirgt, nichts einschließt, dass sie weder Kräfte noch Virtualitäten irgendwelcher Art besitzt; dass sie ganz in Oberfläche aufgeht und in jedem Augenblick ganz das ist, als was sie erscheint.«⁸ Im Unterschied zum naturwissenschaftlichen Experiment ist Wegemann nur am visuellen Effekt von materiellen Reaktionen interessiert: an den ornamentalen Abfällen, die jedes Rendezvous verschiedener natürlicher Materialien hervorbringt – und sei es die Schönheit der Asche, die von Duchamps angezündeter Zigarette schließlich herabrieseln musste.⁹

¹ Vgl. zur Logik der Buchstäblichkeit: Rainer Metzger, *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*, Köln 2003.

² Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, dt. *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsatsachen*, Berlin 1911.

³ Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris 1966, dt. *Bergson zur Einführung*, Hamburg 1989, S. 53.

⁴ Vgl. *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, hg. von Friedrich Weltzien, Berlin 2006.

⁵ Vgl. *Lebendige Zeit. Wissenskulturen im Werden*, hg. von Henning Schmidgen, Berlin 2005.

⁶ Vgl. Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek 2002.

⁷ Vgl. *Kultur im Experiment*, hg. von Henning Schmidgen, Peter Geimer, Sven Dierig, Berlin 2004.

⁸ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris 1934, dt. *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, Meisenheim, 1948, S. 134.

⁹ Knut Ebeling, Die Asche des Archivs, in: Georges Didi-Huberman/ders., *Das Archiv brennt*, Berlin 2007, S. 33-184.

¹ On the logic of literalness see Rainer Metzger, *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*, Cologne 2003.

² Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889.

³ Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris 1966.

⁴ See Friedrich Weltzien (ed.), *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006.

⁵ See Henning Schmidgen (ed.) *Lebendige Zeit. Wissenskulturen im Werden*, Berlin 2005.

⁶ See Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek 2002.

⁷ See Henning Schmidgen, Peter Geimer, Sven Dierig (eds.), *Kultur im Experiment*, Berlin 2004.

⁸ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris 1934.

⁹ Knut Ebeling, Die Asche des Archivs, in: Georges Didi-Huberman/ibid., *Das Archiv brennt*, Berlin 2007, pp. 33-184.

KATRIN WEGEMANN

- 1982** geboren in Recklinghausen
born in Recklinghausen, Germany
- 2002-2003** Kunstakademie Münster, Freie Kunst
bei Mark Formanek, Carsten Gliese
und Michael van Ofen
Academy of Fine Arts Münster, Germany: Fine
art with Mark Formanek, Carsten Gliese, Michael
van Ofen
- 2003-2007** Kunstakademie Düsseldorf, Bildhauerei
bei Prof. Irmin Kamp, Prof. Martin Gostner
Academy of Fine Arts Düsseldorf, Germany:
Sculpture. Professors Irmin Kamp, Martin Gostner
- 2005-2006** Accademia di belle arti »Lorenzo da
Viterbo«, Italien
Academy of Fine Arts »Lorenzo da Viterbo«, Italy
- 2008** Emily Carr Institute Vancouver, Kanada,
Bildhauerei bei Prof. Ruth Beer, Prof. Kevin
Schmidt
Emily Carr Institute of Art, Design Vancouver, Canada:
Sculpture. Professors Ruth Beer, Kevin Schmidt
- 2007-2009** Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Bildhauerei
bei Prof. Inge Mahn
Diplom im Jahr 2008 bei Prof. Inge Mahn,
Prof. Jo Achermann
Meisterschülerin bei Prof. Inge Mahn
Academy of Fine Arts Berlin-Weißensee, Germany:
Sculpture Professor Inge Mahn
Diploma of Fine Arts in 2008. Professors Inge
Mahn, Jo Achermann
Masterscholar with Professor Inge Mahn

STIPENDIUM | AWARDS

- seit 2005 Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes | since 2005 German National Academic
Foundation educational scholarship
- 2008 Preis des Vestischen Künstlerbundes Recklinghausen | Award of the Vestischen Artist Association
Recklinghausen
- Mart Stam Förderpreis | Award of the Mart Stam Organization
- Stipendium zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses, NaFöG | NaFöG grant for young artists
awarded by the Berlin Senat

AUSSTELLUNGEN | EXHIBITIONS

- 2004 Badeanstalt**
reinraum e. V., Düsseldorf
- 2005 Sehen sie doch zweimal hin!**
Oberschlesisches Landesmuseum, Ratingen
Kurzschluss
Vernetzungsprojekt von Kunststudenten, Stuttgart
- 2006 Kamp-Klassenausstellung**
Kunsthalle und Kunstakademie, Düsseldorf
Scheibenkleister
Wewerka Pavillon, Münster (E) (K)
- 2007 Zeichnungen Zeichen**
A 18, Berlin
Porträt
Vestischer Künstlerbund, Recklinghausen
Im Treibhaus
ARD-Hauptstadtstudio, Berlin
UFO
Vestischer Künstlerbund, Recklinghausen (K)
Gleichheitszeichen
Galerie Nord, Berlin (K)
Twice
Kunstklub, Berlin
Tausch
Loge, Berlin (E)
- 2008 I have hope anyway**
Diplomandenausstellung, Berlin (K)
Highlights
Dina4 Projekte Atelier, Berlin
Kunst aus der Region
DA-Kunsthau, Gravenhorst (K)
Bleistift
Vestischer Künstlerbund, Recklinghausen (K)

IMPRESSUM | IMPRINT

Autor | Author

Dr. Knut Ebeling

Gestaltung | Design

Bettina Knoth | visuelle konzepte

Lektorat | Copy editing

Margarete Stokowski

Übersetzung | Translation

Michael Turnbull (e)

Fotos | Photos

Katrin Wegemann, Klemens Golf (6),
Danuta Karsten (10), Nicky Timm (20)

Druck | Printed by

Messedruck Leipzig GmbH

©2008 bei der Künstlerin | Artist, dem Autor | Author,

FotografInnen | Photographers

ISBN 978-3-00-026932-5

Printed in Germany

www.katrinwegemann.de

Dank | Acknowledgements

Zunächst gilt mein Dank an die LUTZ-E. ADOLF Stiftung für die großzügige Finanzierung des Kataloges. | I would first like to thank the LUTZ-E. ADOLF foundation for its generous financial support for this catalogue.

Ich danke | My thanks also go to Andreas Marckscheffel für die technische und logistische Unterstützung (Zwei und Eisschrank), sowie der Firma ICEBlockerS Berlin.