

temporal matters

MORITZ WEHRMANN

temporal matters

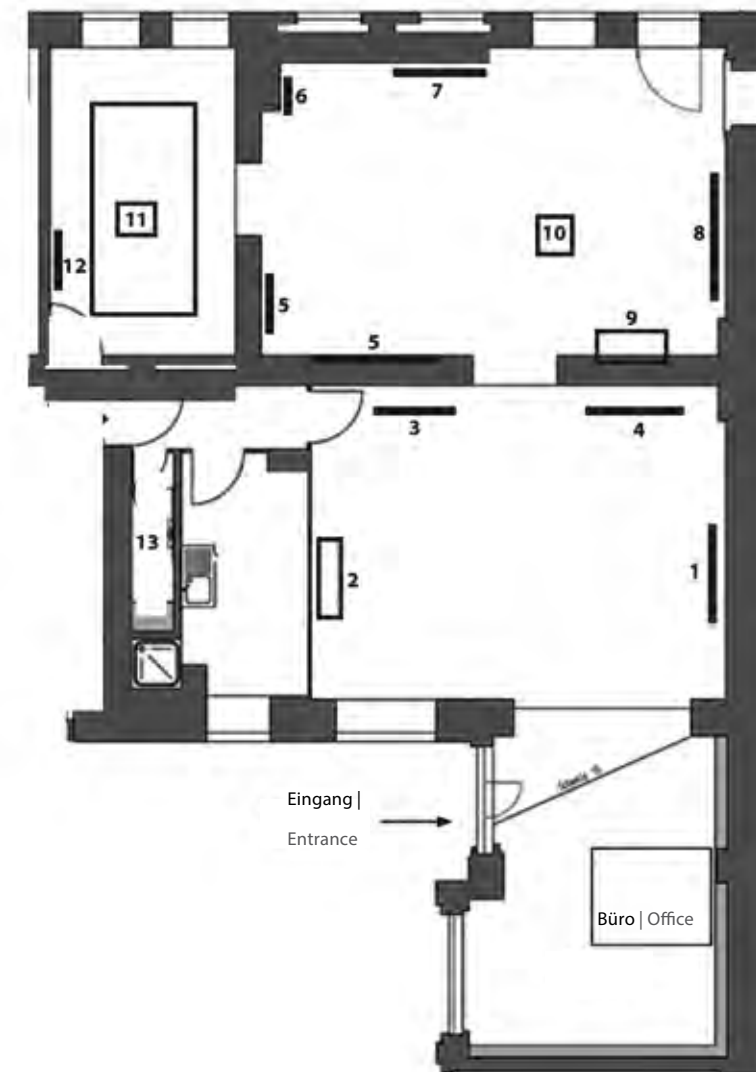
MORITZ WEHRMANN

Anlässlich der Soloausstellung
Galerie Eigenheim Berlin | 2016

INDEX

| | |
|-----|---|
| 7 | LAGEPLAN FLOORPLAN |
| 8 | EIN AUSSTELLUNGSBESUCH VON MLADEN GLADIC |
| 10 | A VISIT TO THE EXHIBITION BY MLADEN GLADIC |
| 12 | VERSAILLES |
| 18 | FLOU |
| 24 | AMAZONE IMG_8043.JPG |
| 26 | HALLUCINATIONS |
| 36 | W.B. |
| 36 | CRYSTALLISATION |
| 42 | UVA Version 2 |
| 56 | FESTUNG EUROPA |
| 68 | LEAK |
| 74 | FIXATEUR DES FLEURS |
| 77 | LEBENSVERLÄNGERENDE MASSNAHME |
| 83 | OBERFLÄCHENBEHANDLUNG |
| 91 | ALTER EGO Version II |
| 93 | ÜBER ALTER EGO (Version I) VON PROF. ANDREAS ZIEMANN |
| 94 | ABOUT ALTER EGO (Version I) BY PROF. ANDREAS ZIEMANN |
| 96 | ABOUT ALTER EGO BY DR. BÉRANGÈRE THIRIOUX – COLLÈGE DE FRANCE, PARIS |
| 101 | ZERO G |
| 105 | LES FLEURS DU MAL |
| 108 | ÜBER LES FLEURS DU MAL VON DR. TINA SIMON |
| 109 | ABOUT LES FLEURS DU MAL BY DR. TINA SIMON |
| 130 | CURRICULUM VITAE |
| 131 | CURRICULUM VITAE |
| 134 | IMPRESSUM |

LAGEPLAN | FLOORPLAN



- | | | |
|--|--|---|
| 1 HALLUCINATIONS 2015 100 x 150 cm | 5 LES FLEURS DU MAL (Serie aus 6) 2012 60 x 90 cm | 10 FIXATEUR DES FLEURS 2013 50 x 40 x 30 cm |
| 2 UVA (Version 2) 2016 120 x 87 x 50 cm | 6 ZERO G 2015 20 x 30 cm (zweiteilig) | 11 ALTER EGO (Version II) Größe variabel 2013 |
| 3 CRYSTALLISATION 2016 40 x 60 cm | 7 FASSADEN 2013 – 2015 30 x 40 cm | 12 AUSWAHL SELECTION |
| W.B. 2016 60 x 80 cm | 8 FESTUNG EUROPA 2014 – 2015 30 x 45 cm | 13 LEBENSVERLÄNGERENDE MASSNAHME Größe variabel 2013 |
| 4 FLOU (Serie aus 6) 2016 30 x 40 cm | 9 LEAK 2016 100 x 60 x 95 cm | |
| AMAZONE IMG 8043.JPG 2016 30 x 40 cm | | |

EIN AUSSTELLUNGSBESUCH VON MLADEN GLADIC

Hirnschans sind es nicht, die hier ausgestellt sind. Die regelmäßigen Formen da an der Wand haben überhaupt kein Gegenstück in der Wirklichkeit, so sehr sie auch an das erinnern, was man unter der Schädeldecke, der eigenen wie der fremden, von oben, zu sehen erwartet. Im Rechner hat Moritz Wehrmann Quadrate erzeugt, sie dann zuerst mit einem Weichzeichner so verfremdet, dass jegliche Konturen verschwunden sind und diese dann mit einem Scharfzeichnungsalgorithmus bearbeitet, der vorhandene Konturen des Gezeigten verstärken soll. Wo es aber keine Konturen mehr gibt, da fällt der Algorithmus auf sich selbst zurück: er bildet sich selbst ab. Das, was sich hier nun zeigt, ähnelt trotzdem ein bisschen den technischen Bildern, die man vom Gehirn kennt. Gleichzeitig, wenn man näher ans Bild herantritt, erinnert es aber auch an indische Mandalas.

Gleich daneben: Zwei Bilder, bei denen Wehrmann dasselbe Verfahren auf digitale Portraits angewandt hat. Aber wo gleiches zu erwarten gewesen wäre, geometrische Formen nämlich, die nichts mehr mit dem gemeinsam haben, woraus sie entstanden sind, kann man sie noch immer erkennen, die Gesichter, die es da mal gab. Mandala-Gesichter zwar, aber doch Gesichter.

Oder doch nicht? Spielt uns dabei nur unser Gehirn einen Streich, das gerne etwas erkennen will, wo vielleicht gar nichts zu sehen ist? Das macht, dass wir uns angesehen fühlen? Es gibt das Syndrom der Pareidolie, sagt Wehrmann. Wer an ihm leidet, sieht überall Gesichter.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes, auf der Fensterbank: ein Stück Holz. „Knubbel“ nennt es Moritz Wehrmann einfach. Fein gemasert ist es – und wieder erinnert etwas hier an die regelmäßigen Strukturen indischer Ornamente. Strukturen, die aus dem Nichts kommen, Strukturen, die Gesichtern entsprungen zu sein scheinen, Strukturen im Holz, bei denen zeitliche Verschlingungen, das Wachsen eines Baumes mit den Jahren auf eine Weise sichtbar geworden sind, die man so nicht erwartet hätte: Für Moritz Wehrmann sind das Anreize, „Trigger“ dafür, über Analogien, Relationen, Beziehungen, die man vielleicht erst auf den „zweiten Blick“ bemerkt, nachzudenken. Manchmal, sagt er, weiß er nicht, ob sie Teil seiner Kunst sind, oder nur „blitzhafte Verbindungen“, die sich beim Betrachter ergeben. Doch genau dies lässt ihn die eigene Arbeit wertschätzen. Und er fragt sich noch mehr: Ob diese Verbindungen, „Sachen, die einen kurz erfrieren lassen, die einen kleinen Wahn auslösen können“ einer Paranoia im positiven Sinn geschuldet sind. Ob man schon von einer gewissen Wahnhaftigkeit besessen war, die

sie erkennen wollte, oder ob es nur Zufälle sind, die solche Verbindungen stifteten.

Wer allerdings am gleichen Tag geboren ist, an dem der große französische Philosoph und Semiotiker Roland Barthes auf der Pariser Rue des Écoles von einem LKW erfasst wurde (einen Monat und einen Tag später, im März 1980, wird er an den erlittenen Verletzungen sterben), der wird vielleicht nicht nur das eigene, manchmal obsessive Spuren- und Zeichenlesen auf Verbindungen zurückführen, die außerhalb dessen liegen, was man selber kontrollieren kann.

Ob sich auch die Faszination am Festhalten dessen, was sich nicht festhalten lässt, aus dieser oder einer ähnlichen Konstellation speist? Barthes spürte sie, diese Faszination: Auf alten Photographien in lebendige, geöffnete Augen schauen zu können, die, nun schon lange tot und geschlossen, noch das Antlitz Napoleons erblickt haben: „Ich sehe die Augen, die den Kaiser gesehen haben“. Dass Photographien das Lebendige über den Tod hinaus bewahren können, das blieb ein Grunderstauen des Theoretikers. Und ein Trigger, dieser schwierigen Frage nach Vergehen und Bleiben, Tod und Leben im fotografischen Bild auf den Grund zu gehen.

Vergehen und Erhalten, die Zeitlichkeit der Dinge und wie man sie manipuliert, darum dreht sich vieles auch in Wehrmanns Arbeit. Zum Beispiel in der Installation UVA: UVA, das ist „Sonnenbank-Licht“, das nicht nur die Haut altern lässt (Weichzeichner-Effekte werden normalerweise dazu eingesetzt, Alterungserscheinungen der Haut, etwa Falten zu kaschieren, im Film, in der Fotografie: Makel also solcher Haut, die künstlich gebräunt wurde, damit man lebendig, jung wirkt, um den Preis vorzeitigen Alterns). UVA ist auch solches Licht, das, weil es sich zerstörerisch auf Kunstobjekte auswirkt, gern aus Museen und Galerien ferngehalten wird.

Bei Wehrmann strahlt es aus sechs Lichtröhren, ungebremst (für die Galeriebesucher liegen Schutzbrillen bereit) auf seine eigene fotografische Abbildung. Die ultraviolette Strahlung zerstört diese Lichtschrift so mit jedem Tag ein bisschen mehr, sie löscht das eigene Bild aus. „Die Arbeit schafft sich selbst ab“, sagt Moritz Wehrmann. Und irgendwann werden auch diese Röhren selbst, wie jede Lichtquelle, verglüht sein.

Selbst wenn man diesen Prozess verzögern kann: „Lebensverlängernde Maßnahme“: An einem anderen, privateren Ort hat Wehrmann eine Glühbirne so gedimmt, dass sie länger leuchten wird als andere, die mit voller Energie betrieben werden. Wie lang sie brennen wird? Ein Leben lang vielleicht. Aber was ist das, „ein Leben lang“ – bei einer Glühbirne, aber auch sonst?

Im Dämmerlicht erklärt Wehrmann, dass die Glühbirne nun etwa soviel Energie verbraucht wie das menschliche Hirn. Die Energie, die der eigene Körper produziert – als Licht: Vielleicht nur ein Geistesblitz, doch irgendwie wird sie hier anschaulich, vorstellbar, die Energie, die uns denken lässt. Erzählbar.

Licht und Schatten, hell und dunkel: Die Photographien der Serie „Les Fleur du mal“, entstanden auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise, zeigen künstliche Blumen und fallen zunächst durch ihr chiaroscuro auf – dass sie nicht gemalt sind, merkt man erst bei genauerer Betrachtung. Fragt man Wehrmann, ob es das Genre des Stilllebens ist, das sie herbeizitiert, kann er mit der Frage nur wenig anfangen. Eher ein „Anti-Stillleben“ sagt er: Nichts lebt auf diesen Bildern. Und die tote Natur, die sie zeigen, war schon tot, als der Fotograf ihr begegnete. Nicht wirklich tot allerdings, was heißt das schon, denn nicht Kopien von wirklich existierenden Blumen sind es, die uns Wehrmann zeigt. Fantasiegewächse sind es, nicht gewachsen, sondern gemacht, künstlich und ohne lebendiges Pendant. Anti-Natur. Jenseits von tot und lebendig. „Ganz am Anfang habe ich Bilder von diesen Blumen gemacht und war einfach nur fasziniert von den Blumen – und später sehr enttäuscht von den Bildern“, sagt Wehrmann. Nicht die Blumen enttäuschten. Ihr Kontext war es, der enttäuschte: Die Gräber, die Friedhofsatmosphäre, der Tod. Zu einfach wäre die Geschichte die solche „schlechten“ Blumen erzählten, zeigte Wehrmann sie auf den Grabplatten, auf den sie da stehen, in Paris, und langsam verrotten. Das clair-obscur, das den Friedhof ausblendet, Resultat der Technik, die ihn mit hellem Blitz verdunkelt hat und somit nur erahnbar macht, holt sie ins Jetzt, diese schlechten Blumen. Und erzählt dabei auch etwas vom Medium, von der Fotografie, die vermag, sie zu zeigen, wie sie waren und wie sie jetzt nicht mehr sind. Aus Kunststoff und trotzdem verwittert. Als täuschten sie das Verwelken nur vor. Denn verwelken, das können sie gar nicht, die schlechten Blumen.

Verwittern ist das richtigere Wort. Es ist ein langwieriger Prozess, in dem die Blumen ausbleichen und ausfransen. Es ist etwas, was von außen kommt, durch Sonnenlicht, durch Regen und Wind. Und es ist etwas, was weitergehen wird. Die Bilder halten nur einen Moment fest in dieser Metamorphose der schlechten Blumen, in ihrem Altwerden, das noch lange vonstatten gehen wird. Es sei denn, denkt man sich, jemand kommt und räumt sie weg, ersetzt sie vielleicht durch neue, echte oder falsche Blumen. Naturkräfte haben auch auf die Fassaden, die Wehrmann zum Thema einer anderen Arbeit gemacht hat eingewirkt. Aber vor die Außenmauern, an die Gerüste, die sich an ihnen hochrecken, hat man Bilder idealisierter Fassaden gehängt. Es ist nicht ganz

klar, ob sie einen Sollzustand zeigen, die Ansicht der Fassade also, wie sie gewesen ist und nun wieder werden wird. Was sie verdecken ist der Prozess des Alterns, aber auch den der Erneuerung, der hinter ihnen stattfindet. Aber manchmal, sagt Wehrmann, gibt es Fehler, in der Skalierung zum Beispiel. „Die Fassade fällt in solchen Momenten“, sagt er. Der Sollzustand zeigt sich als gemachter, vielleicht auch nicht erreichbarer, schon weil man ihn nicht festhalten kann. Der Gesichtsverlust, den das restauratorische genauso wie das fotografische Unternehmen erleidet, verunsichert. Er lässt darüber nachdenken, was wir uns eigentlich wünschen, wenn wir etwas im Bild festzuhalten versuchen.

In welcher Sicherheit wollen wir uns wiegen und wie kommt es, dass uns gerade diese Sicherheit wieder genommen wird, wenn wir genauer darauf achten, dass die Bilder am Ende eher davon sprechen, was sie nicht fest- oder aufhalten können?

In der Bilderserie „Festung Europa“ wird das überdeutlich: Sandburgen, bei denen man gar nicht spekulieren muss, ob sie länger da stehen werden, wo sie Wehrmann aufgenommen hat. Schon ein paar Stunden später werden sie nicht mehr da sein, hier arbeiten Sonne, Wind und Wasser mit unerbittlichem Tempo. Gut trotz allem, dass nicht alles auf Sand gebaut ist. Gut aber auch, dass wir bei Wehrmanns Arbeiten ein Gefühl dafür bekommen können, dass alles seine Zeit hat.



A VISIT TO THE EXHIBITION BY MLADEN GLADIC

The images exhibited here are not brain scans. The regular forms on that wall have absolutely no counterpart in reality, however much they remind us of what we expect to find under the top of (our own or another's) skull as seen from above. Moritz Wehrmann digitally generated squares, then first modified them with a blurring tool until every contour had disappeared and then processed these using a sharpening algorithm intended to reinforce the existing contours of a depicted subject. However, when there are no longer any contours, the algorithm turns back on itself: it creates an image. What now presents itself here nonetheless slightly resembles those technical images of the brain which are familiar to us. At the same time, though, if we move closer to the image, we are also reminded of Indian mandalas.

Right next to these works there are two photographs in which Wehrmann has applied this same procedure to digital portraits. Although, we would expect to find the same results here – namely, geometrical forms that no longer have anything in common with what they were created from – we can still recognise the faces that were once there. They are mandala faces, but faces nonetheless.

Or perhaps not? Is this just a trick played on us by our brain, wanting to recognise something where there may not be anything at all, and which also makes us feel like we are being watched? Wehrmann mentions a syndrome called pareidolia. Those suffering from it see faces everywhere.

On the opposite side of the room, on a windowsill, we find a piece of wood. Wehrmann simply calls it Knubbel (Knot). It has a fine grain – and again something here recalls the regular structures of Indian ornamentation.

Structures that emerge from nowhere, structures that seem to have grown out of faces, structures in wood in which the convolutions of time and a tree's growth over the years have become visible in a way we would not have expected: For Wehrmann, these are stimuli; 'triggers' for thinking about analogies, relations, and connections that might be noticed only at 'second glance'. Sometimes, he says, he does not know if they are a part of his art or just 'lightning-like connections' that arise within the viewer. However, this is precisely what makes him value his own work. Furthermore, he asks himself whether these connections – 'things that briefly make you freeze, and could trigger a minor delusion' – are due to a kind of positive paranoia. Were we already delusional to a certain degree and this led us to want to recognise them? Or is it just a series of coincidences that bring about connections of this kind?

Still, someone born on the same day the great French philosopher and semiologist Roland Barthes was struck by a lorry in Paris's Rue des Écoles (he would die of his injuries a month and

a day later, in March of 1980) might ascribe not only his own, sometimes obsessive, readings of traces and signs to connections lying beyond our own control.

Perhaps his fascination with capturing what cannot be captured is fed by this or a similar constellation? Barthes felt this fascination: being able to look into living, open eyes in old photographs – eyes long since dead and closed – eyes which had seen the face of Napoleon. 'I am looking at eyes that looked at the Emperor.' The fact that photography can preserve vitality beyond death remained the theoretician's fundamental astonishment. And it also remained a trigger driving him to get to the bottom of this difficult question about passing away and remaining, death and life, in the photographic image.

Passing away and preservation, the temporality of things and how we can manipulate it, is an element that is also often pivotal in Wehrmann's work. For example, in the installation UVA: UVA, or 'sunbed light', not only ages our skin (in film and photography, blurring effects are normally used to conceal wrinkles and other signs of ageing on the skin: defects, that is, skin which has been artificially tanned to make someone seem vibrant and young at the price of premature ageing). UVA is also a kind of light that museums and galleries like to keep out, because it has a destructive effect on art objects.

In Wehrmann's work it shines out of six light tubes (protective glasses have been laid out for visitors to the gallery) directly on to his own photographic likeness. The ultraviolet radiation thus destroys the 'light writing' a little more each day, erasing the artist's own image. 'The work eliminates itself', says Wehrmann. And at some point these tubes themselves, like every light source, will burn out.

Even if this process can be delayed.

In *Lebensverlängernde Maßnahme* (Life-prolonging measure) – installed at a different, private location – Wehrmann has dimmed a light bulb in such a way that it will glow longer than others running at full power. How long will it burn? Perhaps for a lifetime. But what is 'for a lifetime' – in the case of a light bulb, but also otherwise? In the dusky light Wehrmann explains that the light bulb now uses about as much energy as a human brain: the energy produced by our own bodies – as light. Perhaps it is just a flash of inspiration, but somehow the energy that allows us to think becomes perceptible, conceivable here – communicable.

Light and shadow, bright and dark: the photographs of the series *Les Fleurs du Mal*, which were created at Paris's Père Lachaise cemetery, depict artificial flowers and are initially remarkable on account of their chiaroscuro. Only after a closer look do we notice that they are not painted. When

asked whether they recall the genre of still life, the question makes little sense to Wehrmann. They are more an 'anti-still life' is what he says: nothing is alive in these photos. And the dead nature that they depict was already dead when the photographer encountered it. Not really dead, though – what could that mean – because what Wehrmann shows us are not copies of actually existing flowers. They are outgrowths of fantasy, not grown but made, artificial and without any living counterpart: anti-nature, beyond dead and alive. 'In the very beginning I took photos of these flowers and was simply fascinated by the flowers – and later very disappointed by the images', says Wehrmann. The flowers were not disappointing. It was their context that disappointed him: the graves, the cemetery atmosphere, death. The story told by 'bad' flowers of this kind would have been too simple if Wehrmann had shown them on the Parisian tombstones where they stand and slowly rot away. The chiaroscuro that hides the cemetery is produced by his technique of using a bright flash to darken the burial ground, so that only a vague sense of it remains, with these bad flowers transported into the present. At the same time this lighting also tells us something about the medium, about photography, which is able to show the flowers as they were and now no longer are. They are made of plastic, but have nonetheless weathered – as though they were just pretending to wilt, because they cannot wilt at all, the bad flowers. Weathering is the more appropriate word. It is a drawn-out process in which the flowers become faded and frayed. It is something that comes from the outside, through sunlight, through rain and wind. And it is something that will go on. The photos capture only a moment in this metamorphosis of the bad flowers, in their ageing, which will continue for a long time. Unless, we think to ourselves, someone comes and clears them away, perhaps replacing them with new – real or false – flowers. Natural forces have also left their mark on the façades that Wehrmann has made the subject of another work. However, images of idealised façades have been hung on the scaffolding that stretches up in front of the buildings' walls. It is not entirely clear whether they depict a target condition, that is, a view of the façade as they were and will now once more become. What they conceal is the process of ageing, but also that of the renewal taking place behind them. Sometimes though, says Wehrmann, there are mistakes – for example, in the scaling. 'The façade falls in moments like that', he says. The target condition reveals itself to be manufactured and perhaps also unattainable, because it cannot even be recorded. The loss of face suffered equally by the restorative and photographic process is unsettling. It makes us think about what we are actually wishing for as we try to capture something in an image.

What security do we want to lull ourselves into and how is it that precisely this security is taken away from us when we pay closer attention to the fact that, in the end, images ultimately tell us more about what they cannot capture or hinder?

This becomes particularly apparent in the sand castles of the *Festung Europa* (Fortress Europe) series of photographs: there is no need to speculate about whether they will long remain where Wehrmann has photographed them. A few hours later they will already be gone: here sun, wind and water work at a merciless pace. It is good nonetheless that not everything is built on sand. But it is also good that Wehrmann's works permit us to gain a sense that everything has its time.





A R T
I S T
S T A T E
M E N T

I (do/don't) see what you (don't/do) hear.
I (do/don't) hear what you (don't/do) see.
I (do/don't) do what you (don't/do) do.
You (don't/do) see what I (do/don't) say.
You (don't/do) know what I (do/don't) mean.
Do/Don't you?



FLOU | 2016 | Fine Art Prints | 30 x 40 cm / 40 x 30 cm

Bedeutet ein Bild zu schärfen das Gehirn bei seiner Arbeit des Sehens zu entlasten?

Flo entstand aus einer Reihe von Experimenten, die nach den technischen und energieökonomischen Prinzipien der visuellen Wahrnehmung fragen. Die Verwendung von Algorithmen der Bildbearbeitung und die Fähigkeit der menschlichen Wahrnehmung, Dinge, Gesichter und Formen trotz einer Unschärfe zu erkennen, faszinieren.

Hier wurde ein schwarzes Quadrat durch Weichzeichnung in eine diffuse graue Fläche überführt und im nächsten Schritt mehrfach durch einen Scharfzeichnungsalgorithmus bearbeitet, der nach schärfbaren Kontrasten im Bild sucht. Durch die Unauffindbarkeit diskreter Strukturen im Bild ist es am Ende der Algorithmus selbst, der sich in eigenartig kristallinen Strukturen selbst abbildet.

Die farbigen Linien sind Störungen, die sich durch zufällige Rechenfehler in die Datei eingeschrieben haben und sie zu einem kopierbaren aber nicht reproduzierbaren Artefakt machen.

FLOU | 2016 | Fine Art Prints | Series of 6 | 30 x 40 cm / 40 x 30 cm

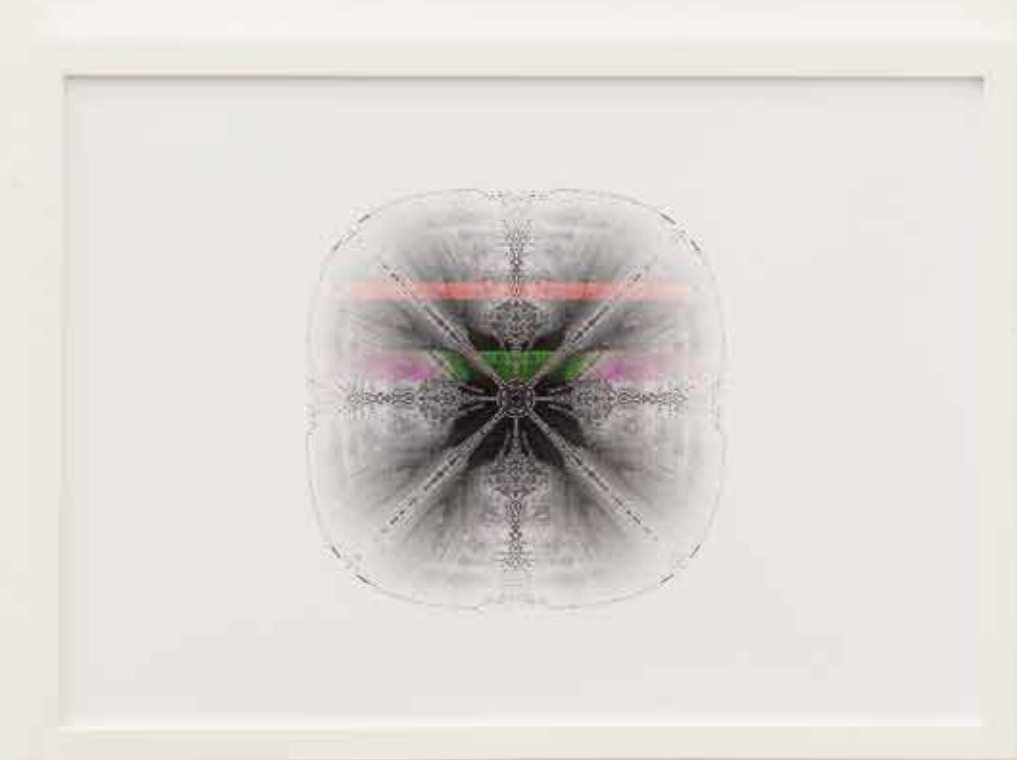
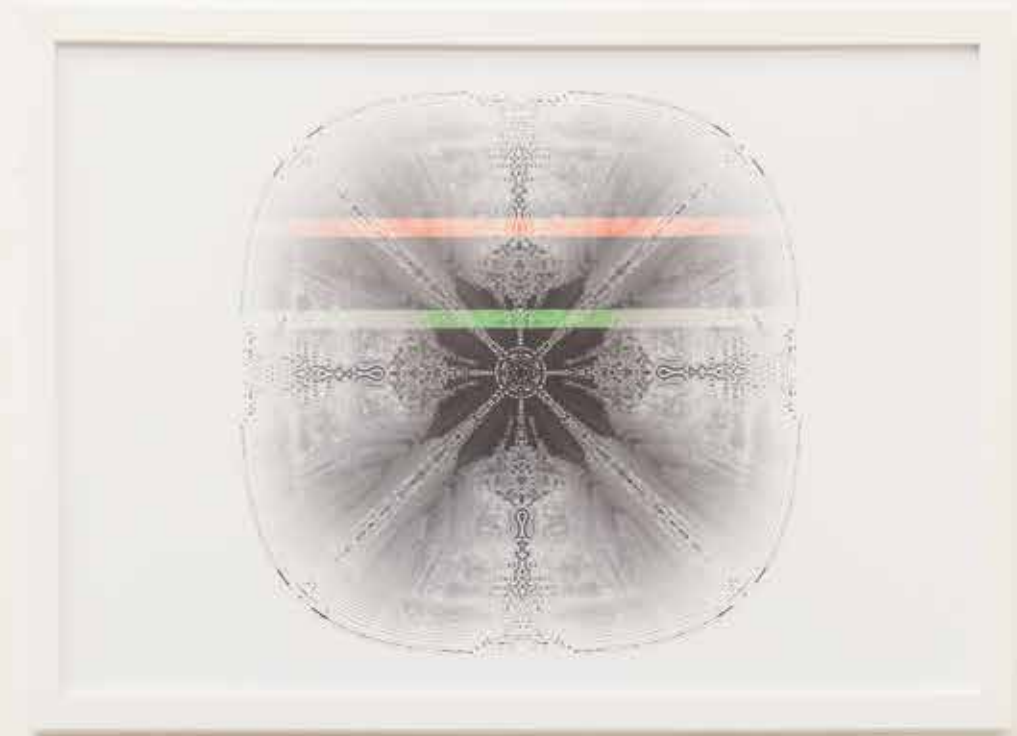
Does sharpening an image work to relieve the workload of the brains ability to process sight?

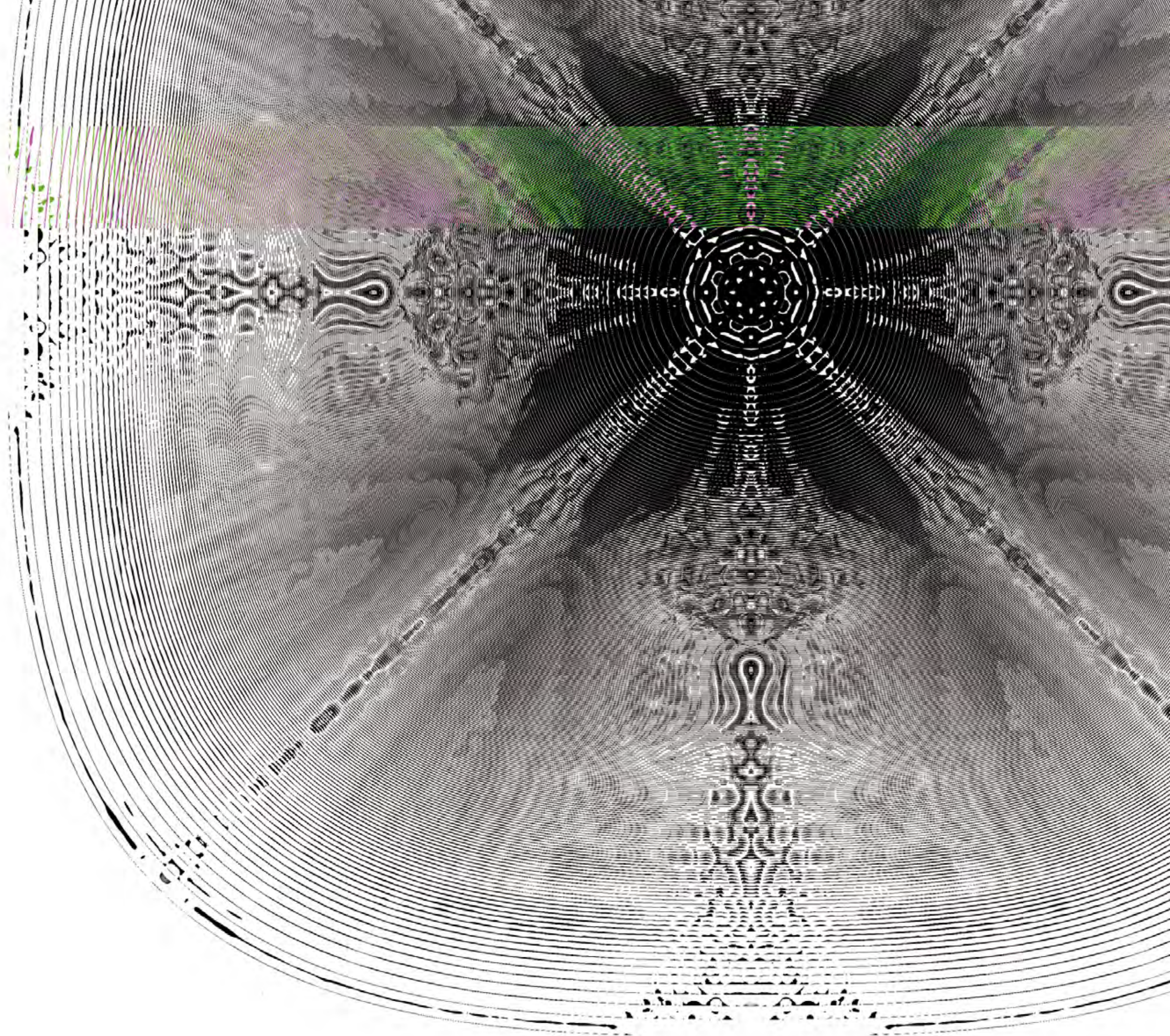
FLOU originated from a series of experiments examining the technical and economic principles of visual perception. The series comes out of a fascination for the use of image processing algorithms and the capability of human perception to recognize objects, faces and shapes, despite haziness.

In the series FLOU, a diffused grey surface was formed by blurring a black square. In the next step, it was processed several times with a sharpening algorithm that searched for sharpenable contrasts in the „image“.

Through the absence of discrete elements in the image, it is the algorithm itself that appears as strange crystalline structures.

The colored lines are disruptions caused by accidental errors in the file, copyable yet non-reproduceable artefacts.





UVA VERSION 2 | 2016 | Installation | 120 x 87 x 50 cm

UVA Version 2 besteht aus 6 UVA Röhren, die auf einer Holztafel angebracht sind und einem fotografischen Print dieses Setup zeigt, das ihm direkt gegenüber hängt.

Das Licht der aus einem Solarium stammenden UV Röhren beschleunigt den Alterungsprozesse der beschienenen Objekte.

UVA VERSION 2 | 2016 | Installation | 120 x 87 x 50 cm

UVA Version 2 consists of 6 UVA light tubes mounted on a wooden panel, with a printed photograph of this arrangement hanging directly in front of it.

The light of the UVA tubes, typically used in solariums, accelerates the aging process of the illuminated objects.





FESTUNG EUROPA | 2014 – 2015 | Fotoserie | 30 x 45 cm

FESTUNG EUROPA ist eine Fotoserie, die 2014/15 an verschiedenen Mittelmeerstränden in Südfrankreich und Italien entstand. Meist scheinen es die Väter zu sein, die ihre Kinder im Bau dieser fragilen Verteidigungsarchitekturen unterrichten. In ihnen verbergen und vereinen sich archaische Bilder mittelalterlichen Lebens und die ambivalente Bedeutung des Mittelmeeres als Urlaubsort und Grenze Europas.

FESTUNG EUROPA | 2014 – 2015 | series | 30 x 45 cm

FESTUNG EUROPA (Fortress Europe) is a series of photographs that started in 2014 on the Mediterranean Sea in the south of France and Italy.

It appears to be mostly fathers who advise their children in the construction of these fragile defence architectures; archaic reliefs of medieval power structures at the beaches of the Mediterranean Sea – a place of recreation, leisure time and a European border zone.





| | | | |
|---|-----------|---|-----------|
| A | • — | U | • • — |
| B | • • • • | V | • • • — |
| C | • — • — | W | • • — — |
| D | • — • • | X | • — • • — |
| E | • | Y | • — • — — |
| F | • • — • | Z | • — — • • |
| G | • — — • | | |
| H | • • • • | | |
| I | • • | | |
| J | • — — — | | |
| K | • • — — | | |
| L | • • • • | | |
| M | • — — | | |
| N | • — • | | |
| O | • — — — | | |
| P | • • — — • | | |
| Q | • — — • — | | |
| R | • • — • | | |
| S | • • • • | | |
| T | • — | | |
| | | 1 | • — — — — |
| | | 2 | • • — — — |
| | | 3 | • • • — — |
| | | 4 | • • • • — |
| | | 5 | • • • • • |
| | | 6 | • • • • • |
| | | 7 | • — — • • |
| | | 8 | • — — • • |
| | | 9 | • — — • • |
| | | 0 | • — — — — |

INTERNATIONAL MORSE CODE

1. The length of a dot is one unit.
2. A dash is three units.
3. The space between parts of the same letter is one unit.
4. The space between letters is three units.
5. The space between words is seven units.





OBERFLÄCHENBEHANDLUNG

2013 – 2015 | Fine Art Prints | 30 x 40 cm

Die Serie OBERFLÄCHENBEHANDLUNG ist Produkt einer Auseinandersetzung mit mimetischen und zeitlichen Umformungen im Stadtraum.

Die Metamorphose der Renovierung versteckt sich unter den temporären Spannfassaden, bedruckt mit den idealisierten Darstellungen der Gebäude. Sie sind, wie sie nie waren und nie sein werden.

OBERFLÄCHENBEHANDLUNG (SURFACE-TREATMENT)

2013 – 2015 | Fine Art Prints | 30 x 40 cm

The series OBERFLÄCHENBEHANDLUNG (surface-treatment) is part of an examination of mimetic temporal transformations in cityscapes.

The metamorphosis of a renovation is veiled by temporarily printed façades, an idealised and „un-temporal“ depiction of the building behind. They are like how they never were, and never will be.



ALTER EGO Version II | 2013 | Installation | Größe variabel

Die Arbeit ALTER EGO entstand aus einem experimentellen Aufbau, der die mentalen und mimischen Zusammenhänge zwischen zwei Dialogpartnern sichtbar macht. Es handelt sich um eine partizipative Installation, die mit Hilfe eines halbdurchlässigen Spiegels und stroboskopischen Lichtern eine mentale Metamorphose des eigenen Spiegelbildes mit einer gegenüberstehenden Person erzeugt. Hierdurch entsteht eine Störung der Selbstverortung und ein Gefühl von Selbstverlust.

Seit 2010 ist die Arbeit Grundlage mehrerer interdisziplinärer Kooperationen zur Erforschung des Körper und Selbstwahrnehmung. Sie wird dabei u.a. von Dr. Bérangère Thirioux und Prof. Alain Berthoz vom Labor für Wahrnehmungsphysiologie am Collège de France in Paris verwendet.

Die Apparatur findet eine konkrete Anwendung innerhalb der wahrnehmungsphysiologischen Grundlagenforschung der Selbstwahrnehmung und den komplexen Mechanismen der Ein- und Mitgefühl sowie deren Störungen, wie z.B. Schizophrenie und Autismus.

ALTER EGO Version II | 2013 | Installation | size variable

ALTER EGO was developed in an experimental setting, questioning and aiming to visualize the mental and mimetic inter-relationship between two dialogue partners. It is a participatory work that uses stroboscopic light and a semi transparent mirror in order to create a metamorphosis between ones own mirror image and the image of an opposing person. It creates a mental conflict of self-localisation and a feeling of self-loss.

In cooperation with Prof. Alain Berthoz of the Collège de France in Paris, in 2010, ALTER EGO formed the foundation for interdisciplinary cooperations in neurophysiological research into the construction of the Self.

The installation provided an important function in the basic research areas of self-other perception, and mechanisms of sympathy and empathy research and their disorders e.g. schizophrenia, autism or Alzheimer's disease.

Links:

<http://moritzwehrmann.com/gallery/alter-ego/>

<http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2016.01283/full>

ABOUT ALTER EGO (VERSION I) BY PROF. ANDREAS ZIEMANN

(Note: Prof. Andreas Ziemann's text deals with an earlier version of the work, in which the participants sat opposite one another at a table.)

Each participant initially looks at his or her counterpart through the sheet of glass in the middle as though through a window, and each is intuitively prepared for a bodily coordination and congruency with the Other. However, immediately after one of them knocks on the tabletop, the interplay of the lights begins, and they shine on the sheet of glass in such a way that it either becomes transparent or functions as a mirror. In this way, we see our own self as well as that of the Other – and this is the case on both sides. Our faces merge, we tilt our heads, make faces, raise and lower our hands. We always see ourselves and also see ourselves in the Other. The synthesis of the achievement of consciousness collapses: when we attempt to form the Other into a unity, our own reflection disturbs us, and when we remember our image and potentially wish to control it, the image of the Other breaks through. My image becomes and is that of the Other. To cite Arthur Rimbaud (1871): 'Je est un autre'.

Normally the object of a mirror is entirely in the present, its referent cannot be absent. The mirror image is causally generated by the object of perception, which is itself a perceiving subject, as Umberto Eco has convincingly explained in his 1985 text 'Mirrors'. A unique special case – our own real (human) body – is reflected for our sensory organs, and this results in an identification between the Ego and its Imago (or, alternatively, its Imagines) and ultimately also between the inner world and the outer world surrounding it. At least since Lacan's discussion of the mirror stage (1949), it has been known that this form of 'jubilant' self-perception is first progressively learned. Initially the image is confused with reality and is attributed the status of an Other which is not yet one's own. Not only the experience of a self-image but also the experience that this is the way in which we appear to and are perceptible to others, emerges only when we have formed our divided limbs into a unity, and know that it is we ourselves who are to be seen there and who control and manipulate ourselves. In rare cases and in the midst of special places – notably at funfairs and their 'halls of mirrors' – we sometimes permit ourselves to be deceived by distorting mirrors, (narcissistically) amusing ourselves with our deformations. However, we never doubt that it is nonetheless our physiognomy, our gesture and our expression. The distorted image becomes an aesthetic threshold phenomenon: on the one hand it is genuinely indexical, because it shows us, and on the other hand it stimulates our faculty of perceptual and rational judgement to engage in interpretation, because it

presents us (to ourselves) in an unknown and unaccustomed manner.

Moritz Wehrmann's installation ALTER EGO also produces an aesthetic threshold phenomenon of this kind. The Other deforms us, just as we always also know and see and experience how we deform the Other. One initial affective reaction to this interaction is pleasure; another is anxiety and flight. A second cognitive (or also 'epistemic') reaction consists in the process of assessing the product of our perception and in the (reflexive) consideration of our own identity and our right to have control over our own (mirror) image. Here we are dealing with a counter-intuitive and counter-factual social exercise in (and exercising of) what and how I am, how I also can be seen and, thus, could be. This is reflexively intensified by the fact that I know all of this not only with regard to myself but also the Other; I likewise know that the Other also knows this with regard to both of us. This is also why so much importance is (intuitively) placed on coordinating our behaviour and why we work with intentions to synchronise. A thoroughly reflexive attitude and coordination as well as assimilation on account of sympathy is not to be underestimated either. Those who see themselves in and with the Other, feel something and themselves with the Other. And those who see and experience in this way inevitably ask themselves whether it is suitable and whether they suit their counterpart.

As long as this play of light and mirrors lasts, the path followed by both (immersed or cognitively distanced) participants over time shows that Alter and Ego are simultaneously merged in every Ego, and that they feel invited to see themselves from the perspective of the Other, and to ask themselves how the Other presumably sees him or herself in me and my countenance. Considered precisely, what manifests itself here is a portrait and mirror experience that – unlike the accustomed static and diagnostic experience – is 'moving' in both senses of the word. The dynamic row of lights creates a moving-image experience of a kind that is otherwise familiar only from cinema and television; this moving image furthermore moves us to excitement and excites movement in interacting with the Other. Our self-perception and others' perception of ourselves are synthesised in a strange way. However, by their nature (my) look and the (Other's) gaze remain insurmountably divided. Fundamentally, though, the questions remain open: in which image does my self present itself, and which image or which expression controls whom? Is there perhaps a third someone or something? There certainly is a 'tertius datur': the viewer and observer of this experimental illumination and mirror-expression event.



ABOUT ALTER EGO
BY DR. BÉRANGÈRE THIRIOUX
– COLLÈGE DE FRANCE, PARIS

Since July 2010, Moritz Wehrmann and I have been collaborating in a research project merging both artistic and neuroscientific approaches and methodologies. In this project, taking place at the Laboratoire de Physiologie de la Perception et de l'Action (Collège de France, Paris), we aim to better understand the mechanisms of embodiment and self-location in self-other interaction. Embodied self-location is the normal experience that the self is located within one's bodily borders at a specific position in space. Described as the basic process enabling self-other distinction, it plays, thus, a crucial role in self-other interaction. This spatial unity between the self and the body may break down in very specific pathological conditions, such as schizophrenia. Schizophrenic patients often report to be unable to distinguish themselves from the others, a striking experience associated with false attribution of actions and/or thoughts, impairing self-other interactions. In a first behavioural study, we tested embodiment and self-attribution disorders in healthy subjects in developing artificial conditions of schizophrenic experience. For that, using ALTER EGO, designed by Moritz Wehrmann and adapting the experimental paradigm that I have developed in different previous studies, we induced visual overlap and confusion between the faces of two facing and interacting individuals (in the aggregate, we tested 15 pairs of individuals). We demonstrated that individuals, after experiencing this visual self-other confusion for a duration of around 15 minutes were impaired to perform embodied self-location and self-attribution judgments in normal conditions (i.e. without artificial confusion). Our data revealed that embodiment disorders are associated with self-other distinction disorders. These data led to the writing and publication of a scientific paper*, reporting these results.

* <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2016.01283/full>





LES FLEURS DU MAL | 2012 | C-Prints | 60 x 90 cm

LES FLEURS DU MAL ist eine Fotoserie, die verrottete Kunstblumen zeigt. Die künstlichen Blumen, mimetische Abbilder von natürlichen Blumen, stellen meist den Moment der vollen Blüte und Lebendigkeit dar. Dieser kurze Lebensabschnitt einer Pflanze ist in den Kunstblumen durch petro-chemische Prozesse industrieller Produktion zu einem scheinbar ewigen Jetzt erstarrt.

Die vom Sonnenlicht ausgebleichten und spröde gewordenen Erinnerungstücke auf den Gräbern des Pariser Friedhof Père Lachaise scheinen sich im Lauf der Zeit in ihrem Auflösungsprozess an ihre natürlichen Vorbilder anzugleichen.

Die fotografischen Bilder und die Kunstblumen stehen in einem Wechselverhältnis, was ihre strukturellen Merkmale von Zeitlichkeit und Materialität betrifft.

LES FLEURS DU MAL | 2012 | C-Prints | series out of 6 | 60 x 90 cm

LES FLEURS DU MAL is a series of photographs showing rotten plastic flowers. The artificial flowers, mimetic copies of real and invented flowers, often depict the moment of full blossom. This short stage in the lifecycle of a plant is seemingly frozen in an everlasting Now by petro-chemical industries.

By the bleaching light of the sun, these brittle souvenirs on the graves of the parisian graveyard Père Lachaise appear to be revitalised in their decay. They are slowly passing through time and decomposition like natural models.

The photographic images and the depicted objects are bound in a reciprocal relationship in terms of their temporal and material structures.

ÜBER LES FLEURS DU MAL VON DR. TINA SIMON

*Im Tempel der Natur, in Säulengängen,
Durch die oft Worte hallen, fremd, verwirrt,
Der Mensch durch einen Wald von Zeichen irrt,
Die mit vertrauten Blicken ihn bedrängen.*

(aus: Charles Baudelaire *Les Fleurs du Mal*,
Kapitel 5: Zusammenklang)

Moritz Wehrmanns Fotografien der Serie »Fleurs du Mal« übertragen das gleichnamige dichterische Werk ins Visuelle. Charles Baudelaire, Meister der Ästhetik des Hässlichen, beschrieb das entfremdete Dasein in der Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner Poesie als Überdruß und Aversion. Die Schwermut der ausgehenden Romantik verbindet sich mit der empfundenen Verderbnis der Menschen im aufkommenden Fatalismus der Industrialisierung. Die Dichtung zwischen »Idéal und Spleen«, den Mächten der Dunkelheit und des guten Schönen, wird zur Formel eines umfassenden Weltbezugs. Wehrmann kann diese zwiespältige Erfahrung kontemporär sinnstiftend vergegenwärtigen und er kann sie atmosphärisch verdichten, ohne zu abstrahieren oder zu illustrieren.

Nach Art der Stilleben alter holländischer Meister arrangiert er auf seinen Fotografien sterbende Blumen – weihevoll zwischen vergehender Schönheit und tödlicher Starre. Das hoch komplexe Unternehmen der Bewahrung von Erhabenheit, für die jede Epoche in Musik, Kunst und Literatur ihre eigene Sprache zu finden versuchte, ist in zeitlicher Distanz anfällig für falsches Pathos und Missverstehen. Wehrmanns Arbeiten finden eine Bildsprache, der es gelingt, diese subtile Weihe gleichzeitig zu entblößen und auf das spezifische Generieren von Wirkung zu befragen. Mit den Möglichkeiten der Fotografie neu und anschaulich gedacht, gewinnt das Thema außerdem eine mediale Dimension.

Blumenarrangements. Prächtige, jedoch höchst flüchtige Gebilde, geschaffen und gewidmet dem einen Moment, den sie feierlich erhöhen sollen, tragen inhärent die Bedingung der raschen Vergänglichkeit. Der Moment der Blüte, die Klimax zwischen Werden und Vergehen, die Aura der sinnlichen Vollkommenheit, setzt nicht zuletzt mühsame Arbeit voraus. Gelingen und Glück vereinen sich in der Euphorie des vollendeten Ideals. Wehrmann unternimmt ein Gedankenexperiment und verwendet für seine Werke Kunstblumen – zugleich Imitation wie Antonym der natürlichen Blüte. Einerseits versprechen diese Gebilde aus Kunststoff, die in der äußeren Ästhetik ihren natürlichen Vorbildern nicht nachstehen, Beständigkeit und lange Verfügbarkeit. Andererseits präsentiert er sie erkennbar abgenutzt von der andauernden Verpflichtung, den einen Augenblick der Würde zeitlich auszudehnen, schließlich auszudünnen, bis der Bezug dazu entfernt und obsolet ist

und die Strahlkraft der Aura des Moments verblasst.

Diese Melancholie ist der des Dichters Baudelaire verwandt, der sie – überdrüssig des Ansingens natürlicher Schönheit – in seiner Poesie bis zum Weltschmerz vertieft und dafür vulgäre wie morbide Bilder findet. Die Anti-Natur der künstlich erzeugten Dinge wie des urban entfremdeten Daseins reißt Baudelaire hin und her. Und Wehrmann kann die frühe poetische Faszination des Verderbens auf den leblosen, abgenutzten Kunststoff der synthetischen Pflanzen übertragen; sie sind schön – und sie sind schaurig falsch.

In den zitierten alten, holländischen Blumenstillleben hingegen verblasst die traditionelle Anspielung auf sittliche, moralische oder gar intellektuell zeitgemäße Botschaften und Hintergründe, dafür leuchten die kunstvoll inszenierten Gegenstände prächtig. Sie hatten zunehmend rein dekorativen Selbstzweck zu erfüllen und der schöne Schein begann den Bezug zum Sein aufzugeben. Das Prunkstillleben schließlich diente der perfekten Täuschung der Wahrnehmung – ausschließlich dem äußeren Eindruck der Mimesis verpflichtet.

Wehrmann gräbt mit seinen Arbeiten genau an der Schnittstelle dieser beiden verschiedenen Gestaltungswillen nach ihrer Verbindung. Die immanenten Zitate aus Malerei und Dichtung sind kein Selbstzweck sondern sinnstiftend bei der Frage nach der bildkünstlerischen Darstellbarkeit des Erhabenen. Kann es beständig und fühlbar gemacht werden oder entwickelt sich das Abbild zurück, wird ein Ding ohne Bezug? Ohne eine Antwort geben zu wollen stellt sich das Medium Fotografie selbst zur Disposition. Lange hat sie für sich in Anspruch genommen, die Flüchtigkeit erhabener Augenblicke zu konservieren, doch es scheint inzwischen fragwürdig, ob das tatsächlich dem Medium implizit ist oder eher geübte Kulturtechnik des Anschauens.

Die Idee, das Singuläre eines Moments zu bewahren und über Zeit- und Raumgrenzen hinweg verfügbar zu halten, kennt historisch die verschiedensten Ausdrucksformen. Sie reflektiert die konkrete Zeit und die der Kunst jeweils zugestandene Aufgabe, die großen, als bedeutend empfundenen Phänomene zwischen Leben und Tod mitzuteilen und ihnen über die Gegenwart hinaus Geltung zu verleihen.

Die holländischen Stilleben, Baudelaire's Dichtung und Wehrmanns Fotografien vermögen nicht mehr aber auch nicht weniger als dafür zeitgemäße Ambitionen zu offenbaren wie individuelle Formulierungen vorzuschlagen. Wehrmann liegt dabei jede erklärende Position fern, ihm liegt das Experiment, das kluge, verblüffend vielseitige Gedankenspiel, dessen Ausgangs- und Endpunkt die ästhetisch hoch anspruchsvollen künstlerischen Fotografien sind.

ON LES FLEURS DU MAL BY DR. TINA SIMON

*Nature is a temple where living pillars
Let sometimes emerge confused words;
Man crosses it through forests of symbols
Which watch him with intimate eyes.*

(Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*,
trans. by Geoffrey Wagner, 1974: 'Correspondences')

Moritz Wehrmann's photographs from the series *Les Fleurs du Mal* translate the poetic work of that name into the visual realm. The poetry of Charles Baudelaire, master of the aesthetic of the ugly, describes the alienated existence of the mid-nineteenth century in terms of weariness and aversion. The melancholy of Romanticism's final years is combined with his sense of humanity's corruption in the emerging fatalism of industrialisation. Poetry between 'idéal' and 'spleen', the forces of darkness and those of the good and beautiful, becomes the formula for a comprehensive relation to the world. Wehrmann is able to transfer this ambivalent experience into the present in a contemporarily meaningful way, and he is able to atmospherically concentrate it without engaging in abstraction or illustration.

In his photographs, he arranges dying flowers in the manner of the still lifes of Dutch old masters: solemn, between passing beauty and the motionlessness of death. Every epoch in music, art and literature has tried to find its own idiom for this highly complex project of preserving the sublime, and in a distant time it becomes susceptible to false pathos and misunderstanding. Wehrmann's works find a visual idiom that succeeds in simultaneously exposing this subtle sanctification and questioning its specific way of generating an effect. Vividly reconceived by way of photography's possibilities, this theme additionally takes on a medial dimension.

Floral arrangements – splendid, but extremely ephemeral formations created and dedicated to the single moment that they are meant to solemnly exalt – inherently imply the condition of their fleeting transitoriness. The moment of their flowering, the climax between becoming and decline, the aura of sensual completion require arduous work, after all. Success and happiness are united in the euphoria of the complete ideal. Wehrmann undertakes a thought experiment and uses artificial flowers – simultaneously imitation and antonym of natural blossoms – for his works.

In terms of outward aesthetics, these plastic formations are in no way inferior to their natural models, and they promise resilience and a lasting presence. On the other hand, Wehrmann presents them visibly worn down by their ongoing duty to temporally extend a moment of dignity, and ultimately to dilute it. Finally, it lasts until the artificial flower's connection with it is removed and becomes obsolete, and the allure of the aura of the moment fades

away.

This melancholy is related to that of the poet Baudelaire, who – tired of singing the praises of natural beauty – pursued it to the depths of a Weltschmerz, or world-weariness, for which he found vulgar and morbid images. Baudelaire had torn feelings about the anti-nature of artificially produced things and the alienation of urban life, and Wehrmann is able to transfer the early poetic fascination of corruption to the lifeless and worn-out plastic of the synthetic plants: they are beautiful – and they are uncannily false.

In the historical Dutch floral still lifes, on the other hand, the traditional allusion to normative, moral or even contemporarily intellectually relevant messages and contexts has faded; in its place, the expertly staged objects shine magnificently. They were increasingly meant to fulfil a purely decorative autonomous function and beautiful appearances began to give up their connection to reality. The magnificent still life finally served the perfect deception of our perception – its exclusive duty was to the outward impression of mimesis.

In his works Wehrmann digs down precisely at the interface between these two different wills to give form, in order to find their connection. The immanent quotations from the fields of painting and poetry are not there for their own sake, instead, they are meaningful with regard to the question of the sublime's representability in visual art. Can it be rendered stable and tangible or does the image regress, become a thing without a referent? Without any desire to provide an answer, the medium of photography places itself at our disposal. It long claimed to conserve the ephemerality of sublime moments; however, it now seems questionable whether this is actually implicit in the medium or whether it is instead a learned cultural technique of viewing.

The idea of preserving the singularity of a moment and maintaining our access to it beyond the limits of time and space has historically found expression in highly diverse forms. These reflect the concrete period and the given task assigned to art to communicate – between life and death – those great phenomena considered important and to invest them with a power reaching beyond the present.

In this regard the Dutch still life, Baudelaire's poetry and Wehrmann's photographs can do no more, but also do no less, than reveal ambitions relevant for their periods and suggest individual formulations. At the same time, any kind of expository position is foreign to Wehrmann: what interests him is the experiment, the clever and astoundingly multifaceted play of ideas, which finds its beginning and end in aesthetically extremely sophisticated photographs.

CURRICULUM VITAE

| | |
|-------------|---|
| 2016 | Stipendium im Exzellenzcluster Bild Wissen Gestaltung Humboldt Universität Berlin |
| 2015 | Lehrauftrag im Fach Medienkunst an der Bauhaus-Universität Weimar |
| 2013 – 2016 | Research Assistent am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie / IKKM Weimar |
| 2010 – 2016 | Transdisziplinäre Kooperation mit Prof. Alain Berthoz Collège de France, Paris |
| 2012 | Master Medienkunst Bauhaus-Universität Weimar, mit Auszeichnung |
| 2009 | Abschluss Studium Medienkunst/Mediengestaltung (BFA), Bauhaus-Universität Weimar, mit Auszeichnung |
| 2008 | Media-Art and Design, College of Fine Arts, Sydney, Australien |
| 2005 | Studium Medienkultur (BFA), Bauhaus-Universität Weimar |
| 2005 | Ausbildung zum IT-System-Elektroniker |
| 1980 | Geboren |

AUSSTELLUNGEN

| | |
|------|--|
| 2016 | <i>temporal matters</i> , Soloausstellung, Galerie Eigenheim, Berlin <i>Illusions</i> , Kunstkraftwerk Leipzig <i>Spotlight</i> , Galerie Eigenheim, Weimar <i>Grounding</i> , Galerie Eigenheim, Weimar <i>+ultra</i> , Martin Gropius Bau, Berlin |
| 2015 | <i>The Opening</i> , Galerie Eigenheim, Berlin <i>Das Glücksprinzip</i> , Kunstfest Weimar Sonderausstellung, Berlin ArtWeek, Galerie Eigenheim Berlin |
| 2014 | <i>Focus Bauhaus 2.14</i> , Kunstquartier Bethanien, Berlin Longbridge Light Festival, Birmingham, UK <i>Video Bonbon</i> , Kunsthalle Erfurt <i>Masters Revisted</i> , REITER GALERIE (ehem. maerzgalerie), Alte Baumwollspinnerei, Leipzig <i>Parklandschaften</i> , Kunstfest Weimar <i>Transportrait</i> , REITER GALERIE (ehem. maerzgalerie), Alte Baumwollspinnerei, Leipzig <i>Mediale Tendenzen</i> , Galerie Eigenheim, Weimar <i>Ehrfurcht vor den Dingen</i> , Galerie Jarmuschek, Berlin <i>Open House</i> – Präsentation der Karl-Schmitt-Rottluff Finaslisten, Uferhallenstudios Berlin |
| 2013 | <i>Bauhaus Essentials</i> , marke.6, Neues Museum Weimar <i>Le Jardin Souterrain</i> , Metro St Germain-des-Prés, Paris <i>96 Proposals</i> , Marburger Kunstverein |
| 2012 | <i>Bauhaus Essentials</i> , marke.6, Neues Museum Weimar Robert Wilson: <i>Via Crucis</i> , Kunstfest Weimar, Viehauktionshalle Weimar <i>Melancholie</i> , marke.6, Neues Museum Weimar |
| 2011 | <i>MM3 Spacelab</i> , Stiftung Bauhaus Dessau <i>MM3 Spacelab</i> , Praque Quadrennial of Performance Design and Space, Veltrzní Palace, Prag Weltsalon, München TLM, Erfurt Haus Dacherröden |
| 2010 | <i>Bauhaus Essentials</i> , Neues Museum Weimar <i>Vergiss Weimar!</i> , Nietzsche Gedächtnishalle Weimar <i>Handlung und Tat</i> , Schnittraum, HBK Braunschweig Lab.30, Kulturhaus Augsburg |
| 2009 | <i>hört. hört. - seht. seht!</i> , Benneckenstein/Neues Museum Weimar <i>Crash! Boom! Bau!</i> – Festival für neue Szenographie, Theaterhaus Jena <i>Elektrische Freunde</i> , Goethe Institut, Rom |

STIPENDIEN, PREISE UND PROJEKTE

| | |
|------|--|
| 2016 | Stipendium des Exzellenzcluster Bild Wissen Gestaltung der HU–Berlin |
| 2016 | Gast im Neurohumanities Virtual Salon Institute for Arts and Humanities, Pennsylvania State University, USA |
| 2014 | Finalist des Karl-Schmitt Rottluff Stipendiums |
| 2013 | Bauhaus-Essentials Preis der Summaery 2013 für <i>Alter Ego</i> |
| 2013 | Nominierung für den ars viva-Preis 13/14 |
| 2012 | Bauhaus-Essentials Preis für <i>Les Fleurs du Mal</i> |
| 2012 | Research Assistent von Gastkünstler Robert Wilson, Bauhaus-Universität Weimar |
| 2011 | Residency im Watermill-Center, Long Island, New York |
| 2011 | Workshop <i>Public Strategies, Research Projects between art science & technology</i> , BU-Weimar / UCSD San Diego |
| 2010 | Bauhaus-Essentials Preis für <i>review</i> |
| 2010 | ISEA 2010 Conference, Dortmund, Talk: <i>Grounded Virtuality</i> |
| 2009 | Zukunftspreis Kommunikation, Frankfurt für <i>Echo</i> |
| 2009 | Research Assistent von Prof. Julian Rosefeldt, Bauhaus-Universität Weimar |
| 2009 | Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes |
| 2008 | Performer für Nedko Solakov und Kamera Assistent für Pierre Huyghe, Biennale of Sydney, Australien |

CURRICULUM VITAE

| | |
|-------------|---|
| 2016 | Scholarship, Cluster of Excellence, Image Knowledge Gestaltung - Humboldt University Berlin |
| 2015 | Lecturer for Media Art & Design at the Bauhaus–University Weimar |
| 2013 – 2016 | Research assistant at the Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie / IKKM, Weimar |
| 2010 – 2016 | Transdisciplinary cooperation with Prof. Alain Berthoz, Collège de France, Paris |
| 2012 | MFA in media art & design studies (MFA), Bauhaus-University Weimar, graduated with high distinction |
| 2011 | Artist in residence at the <i>Laboratoire de Physiologie de la Perception et de l'Action</i> (LPPA) at the Collège de France, Paris |
| 2006 – 2009 | BFA media art & design studies (BFA), Bauhaus-University Weimar, graduated with high distinction |
| 2008 | Media art & design (BFA), College of Fine Arts, Sydney, Australia |
| 2005 | Media culture / media theory (BFA), Bauhaus-University Weimar |
| 2005 | Training as IT-system-technician |
| 1980 | Born |

EXHIBITIONS

| | |
|------|---|
| 2016 | <i>+ultra</i> , Martin Gropius Bau, Berlin <i>temporal matters</i> , solo exhibition, Galerie Eigenheim, Berlin <i>Illusions</i> , Kunstkraftwerk Leipzig <i>Spotlight</i> , Galerie Eigenheim, Weimar <i>Grounding</i> , Galerie Eigenheim, Weimar |
| 2015 | <i>Das Glücksprinzip</i> , Kunstfest Weimar <i>The Opening</i> , Galerie Eigenheim, Berlin Sonderausstellung, Art Week Berlin, Galerie Eigenheim, Berlin <i>Art(gerecht) am See</i> , Haus Tornow |
| 2014 | <i>Focus Bauhaus 2.14</i> , Kunstquartier Bethanien, Berlin Longbridge Light Festival, Birmingham, UK <i>Video Bonbon</i> , Kunsthalle Erfurt <i>Masters Revisted</i> , REITER GALERIE (form. maerzgalerie), Alte Baumwollspinnerei, Leipzig |

- Parklandschaften*, Kunstfest Weimar
Transportrait, REITER GALERIE (form. maerzgalerie), Alte Baumwollspinnerei, Leipzig
Mediale Tendenzen, Galerie Eigenheim, Weimar
Ehrfurcht vor den Dingen, Galerie Jarmuschek, Berlin
Open House, Presentation of the Karl-Schmitt-Rottluff Scholarship Finalists, Uferhallenstudios Berlin
- 2013 *Bauhaus Essentials*, marke.6, Neues Museum Weimar
Le Jardin Souterrain, Metro St Germain-des-Prés, Paris
96 Proposals, Marburger Kunstverein
- 201 *Bauhaus Essentials*, marke.6, Neues Museum Weimar
Robert Wilson: *Via Crucis*, Kunstfest Weimar
Melancholie, marke.6, Neues Museum Weimar
- 2011 *mm3 - spacelab*, Praque Quadrennial of Performance Design and Space, Veltrzni Palace, Prague
mm3 - spacelab, Stiftung Bauhaus Dessau
25 Jahre TLM Erfurt Haus Dacherröden
- 2010 *Bauhaus Essentials*, marke.6, Neues Museum Weimar
Vergiss Weimar!, Nietzsche Gedächtnishalle Weimar
Handlung und Tat, Schnittraum, HBK Braunschweig
Lab.30, Kulturhaus Augsburg
- 2009 *Electric Friends*, Goethe Institut Rome
hört. hört. - seht. seht!, Benneckenstein/Neues Museum Weimar
Crash! Boom! Bau! – Festival für neue Szenographie, Theaterhaus Jena

AWARDS, SCHOLARSHIPS, PROJECTS

- 2016 Scholarship at Cluster of Excellence: *Image Knowledge Gestaltung* at Humboldt University Berlin
- 2016 Neurohumanities Virtual Salon at the Institute for Arts and Humanities, Pennsylvania State University, USA
- 2014 Finalist for the Karl-Schmidt Rottluff scholarship for emerging artists
- 2013 Bauhaus-Essentials Award of the Bauhaus Summaery 2013 for *Alter Ego*
- 2012 Bauhaus-Essentials Award of the Bauhaus Summaery 2012 for *Les fleurs du mal*
- 2012 Assistant of guest artist Robert Wilson at the Bauhaus-University Weimar
- 2011 Residency at the Watermill-Center, Long Island/New York
- 2011 Workshop *Public Strategies, Research Projects between art, science & technology*, BU-Weimar / UCSD San Diego
- 2010 Bauhaus-Essentials Award of the Bauhaus Summaery 2010 for review
- 2010 ISEA 2010 Conference, Dortmund, Talk: *Grounded Virtuality*
- 2009 Future Communication Award, Frankfurt for *Echo*
- 2009 Assistant of guest professor Julian Rosefeldt at the Bauhaus-University Weimar
- 2009 Scholarship of the Studienstiftung des deutschen Volkes
- 2008 Exhibition-officer and performer for Pierre Huyghe and Nedko Solakov at the Biennale of Sydney, Australia



IMPRESSUM

temporal matters

Moritz Wehrmann

Künstlerbuch #4

1. Auflage 50 St.

ISSN 1864–9883

HERAUSGEBER

Galerie Eigenheim Weimar|Berlin

Galerie Eigenheim e.K. | Liniestraße 130, 10115 Berlin

Bianka Voigt, kaufmännische Leitung |

Konstantin Bayer, künstlerische Leitung

Journal of Culture | Julia Scorna, JoC Leitung | Julia Scorna, JoC

Galerie Eigenheim Weimar|Berlin

GESTALTUNG

Pascale Dassibat | Hauke Niether | Moritz Wehrmann

AUTOREN

Mladen Gladic | Dr. Tina Sommer | Dr. Bérangère Thiroux |

Prof. Andreas Ziemann

ÜBERSETZUNG

Michael Wetzel (Sekundärtexte) | Moritz Wehrmann

ABBILDUNGEN

Moritz Wehrmann

KONTAKT

www.galerie-eigenheim.de | team@galerie-eigenheim.de

Alle hier veröffentlichten Bilder bleiben ein Abbild des Originals. Alle hier veröffentlichten Bilder und Texte sind geistiges Eigentum ihrer Urheber und durch nationale und internationale Gesetze geschützt.

All texts and artworks published herein are the intellectual property of their authors and are protected by German, European and international treaties.

© Galerie Eigenheim, 2016