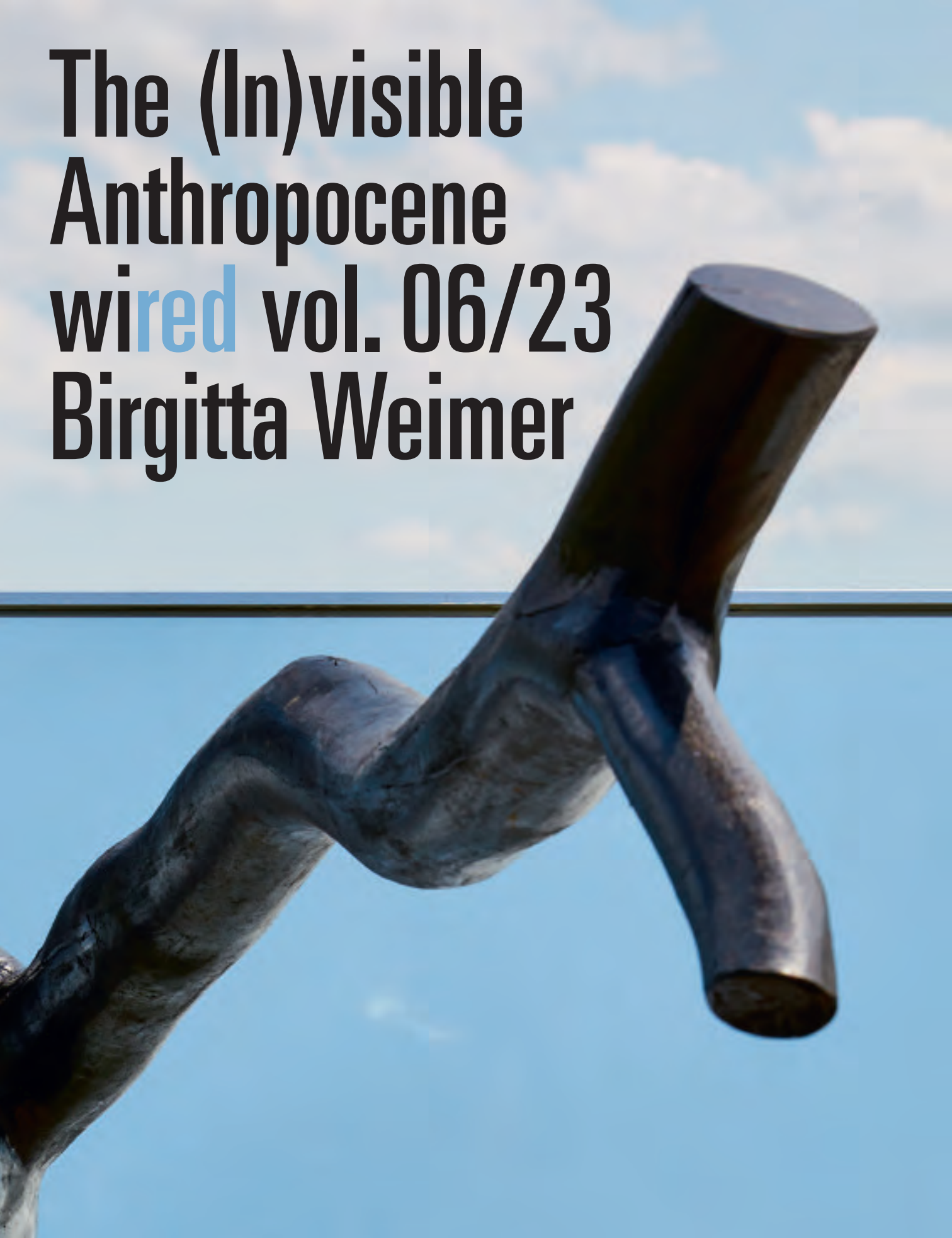
The (In)visible Anthropocene wired vol. 06/23 Birgitta Weimer



The (In)visible Anthropocene

Das Anthropozän ist präsent, immer und überall, ob wir es sehen oder nicht.
Kunst im Anthropozän sollte über die Darstellung von zerstörten Landschaften, schmelzenden Eisbergen oder dem Verschwinden bestimmter Arten hinausgehen. Sie muss die fundamentale Erschütterung des Dualismus von Subjekt und Objekt, Menschlichem und Nicht-Menschlichem, der Position des Betrachters und dem Raum des Dargestellten thematisieren; mit anderen Worten: nichts weniger als eine neue Art des In-der Welt-Seins. Oder sie kann – wie Timothy Morton es formuliert – das Unwahrnehmbare, Unheimliche einer Erfahrung von etwas ausdrücken, das er Hyperobjects nennt, etwas, das zu nah ist, um es objektivieren zu können, zu groß, um es abbilden zu können, zu komplex, um es erzählen zu können, etwas, das an uns klebt und was wir nicht loswerden können.

The Anthropocene is present, always and everywhere, whether we see it or not.
Art in the Anthropocene should go beyond the depiction of destroyed landscapes, melting icebergs or the disappearance of certain species. It must address the fundamental shaking of the dualism of subject and object, human and non-human, the position of the viewer and the space of the represented; in other words, nothing less than a new way of being-in-the-world. Or, as Timothy Morton puts it, it can express the imperceptible, the uncanny of an experience of something he calls hyperobjects, something too close to objectify, too large to image, too complex to narrate, something that sticks to us and that we cannot get rid of.

The (In)visible Anthropocene

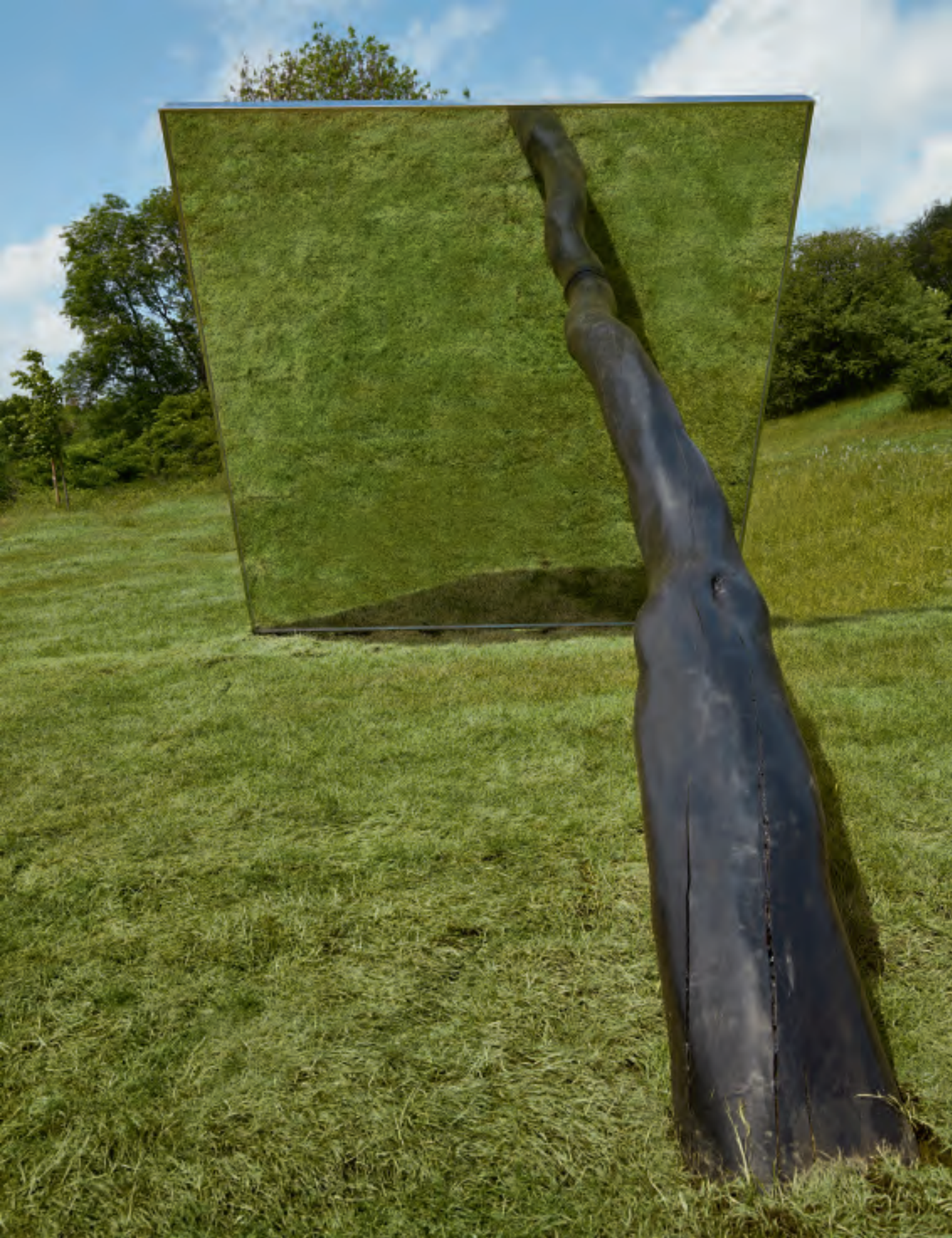
wired vol. 06/23

Birgitta Weimer

Reflecting Gaia 2019
Double sided mirrored wall,
240 x 240 x 12 cm,
dead tree, 6 m long

Reflecting Gaia schlägt eine neue Wahrnehmungsachse vor, die unsere unmittelbare Verbundenheit mit der Erde hervorhebt und gleichzeitig unsere Entfremdung durch das globalisierte Denken sichtbar macht.
Reflecting Gaia ist eine partizipatorische Skulptur. Durch ihre Bewegung und die wechselnden Reflexionen in den beiden Spiegeln werden die Betrachter selbst zu Akteuren.
In der griechischen Mythologie ist Gaia die personifizierte Erde und die Mutter aller Gottheiten.
Die Gaia-Hypothese wurde in den siebziger Jahren von dem Chemiker James Lovelock und der Mikrobiologin Lynn Margulis entwickelt. Sie definiert die Erde als ein lebendes Wesen, das Bedingungen schafft und aufrechterhält, die die Evolution komplexer Organismen ermöglichen.
Reflecting Gaia nimmt Bezug auf das terrestrische Manifest, 2018 von Bruno Latour, der als Wegbereiter des Diskurses um eine neue Verortung von menschlichen und nichtmenschlichen Lebewesen gilt und für eine Politik steht, die nicht nur den Produktionsprozess, sondern auch die ökologischen Bedingungen unserer Existenz einbezieht.

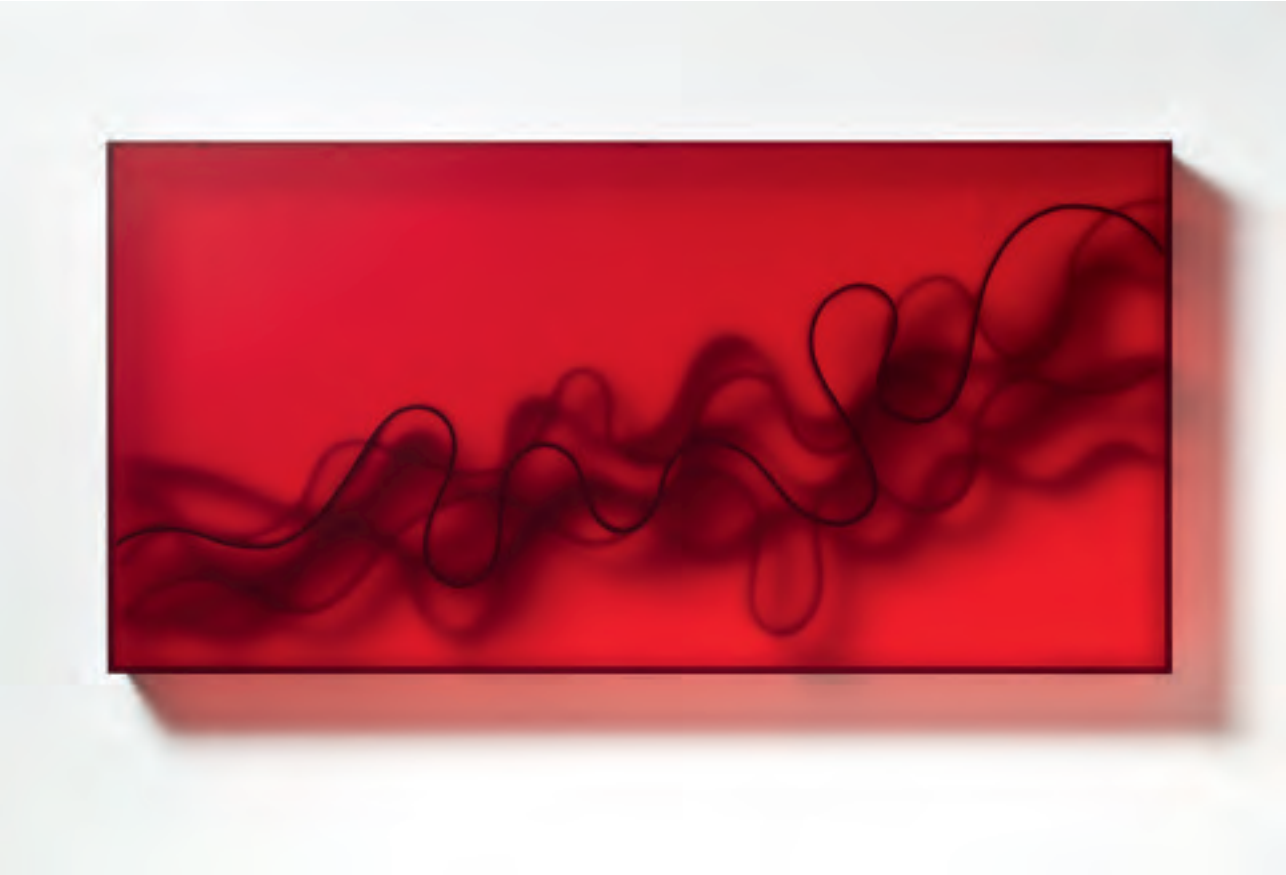
Reflecting Gaia *proposes a new axis of perception that emphasizes our immediate connection to the earth and at the same time visualizes our alienation through globalized thinking.*
Reflecting Gaia *is a participatory sculpture. Through their movement and the changing reflections in both sides of the mirrors the viewers become actors themselves.*
In Greek mythology Gaia is the personified earth and the mother of all deities.
The Gaia hypothesis was developed in the seventies by chemist James Lovelock and microbiologist Lynn Margulis. It defines the earth as a living being, creating and maintaining conditions that enable the evolution of complex organisms.
Reflecting Gaia *refers to the Terrestrial Manifesto (2018) by Bruno Latour, who is considered a pioneer of the discourse around a new location of humans and non-humans and stands for a politics that includes not only the production process but also the ecological conditions of our existence.*



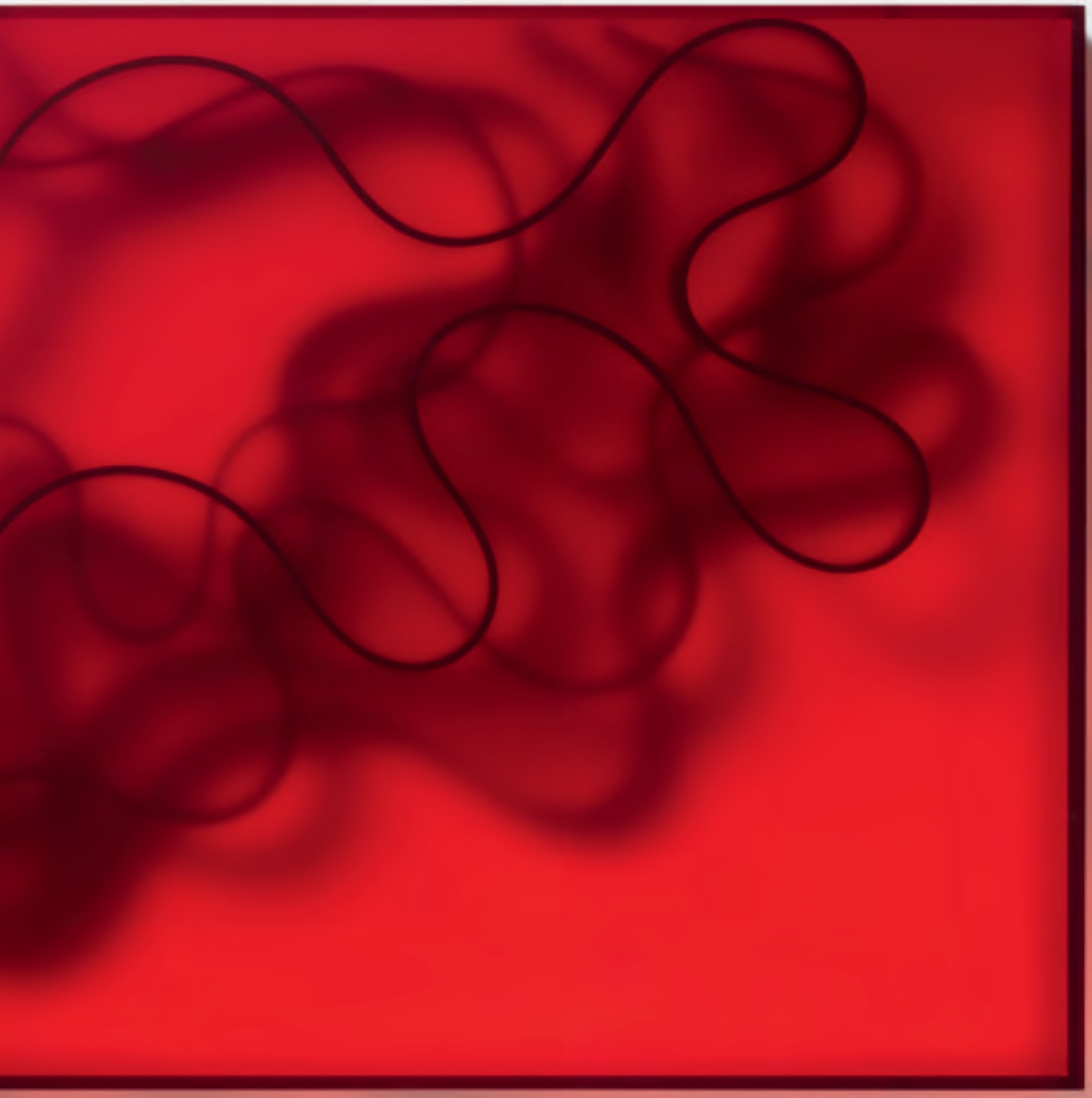
Hitze und Trockenheit als Folgen des Klimawandels haben die Borkenkäferpopulationen in den Nadelwäldern der nördlichen Hemisphäre in die Höhe schnellen lassen, sodass große Teile der Fichtenwälder zum Absterben gebracht wurden.
Die Borkenkäfer (lat. Scolytinae) sind im Volksmund als Buchdrucker bekannt, weil sie ihre Tunnel und Höhlen in der Rinde von Fichten hinterlassen, die an Schriftzeichen erinnern. Diesen Spuren bin ich im Herbst 2020 und 2021 gefolgt. Ich fotografierte die Rinden gefällter Fichten, bedeckte sie mit Transparentpapier und zeichnete die wichtigsten Spuren mit Tintenfedern nach.
Die Titel der Arbeiten sind jeweils mit den GPS-Daten der Zeichnungen der Borkenkäfer und von mir datiert. Die Serie ist ein Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen Menschen und Nichtmenschen.

Heat and drought as consequences of climate change have caused bark beetle populations in the coniferous forests of the northern hemisphere to skyrocket, causing large sections of spruce forests to die.
The bark beetles (lat. Scolytinae) are popularly known as letterpress beetles because they leave their tunnels and burrows in the bark of spruce trees that resemble writing characters. I followed these tracks in the fall of 2020 and 2021. I photographed the barks of felled spruce trees, covered them with tracing paper, and traced the most important tracks with ink pens.
The titles of the works are each dated with the GPS data of the drawings of the bark beetles and by me. The series is an example of collaboration between humans and non-humans.

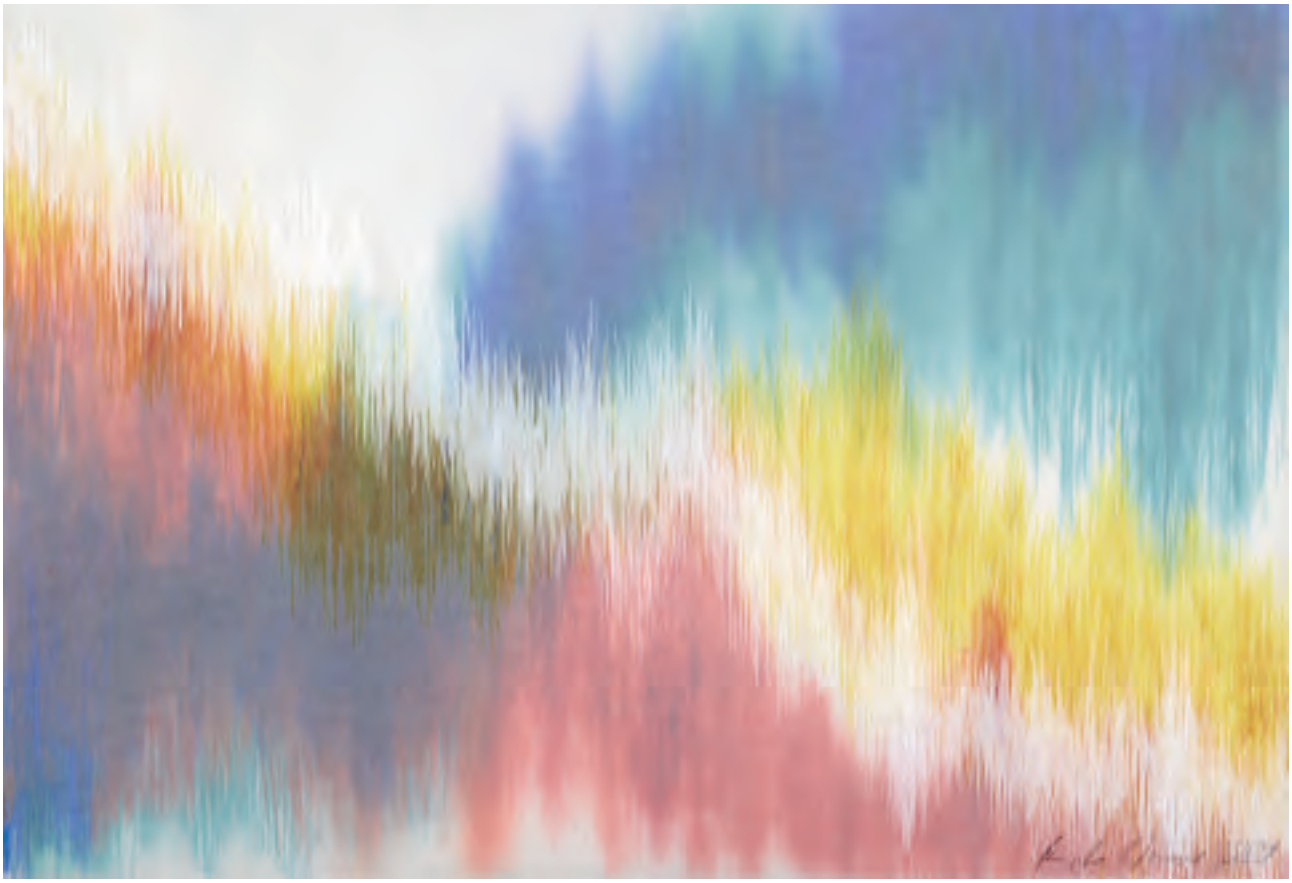
The Messages of the Bark Beetle 2020, 2021
Japanese ink on transparent paper on foto,
each 20 x 30 cm

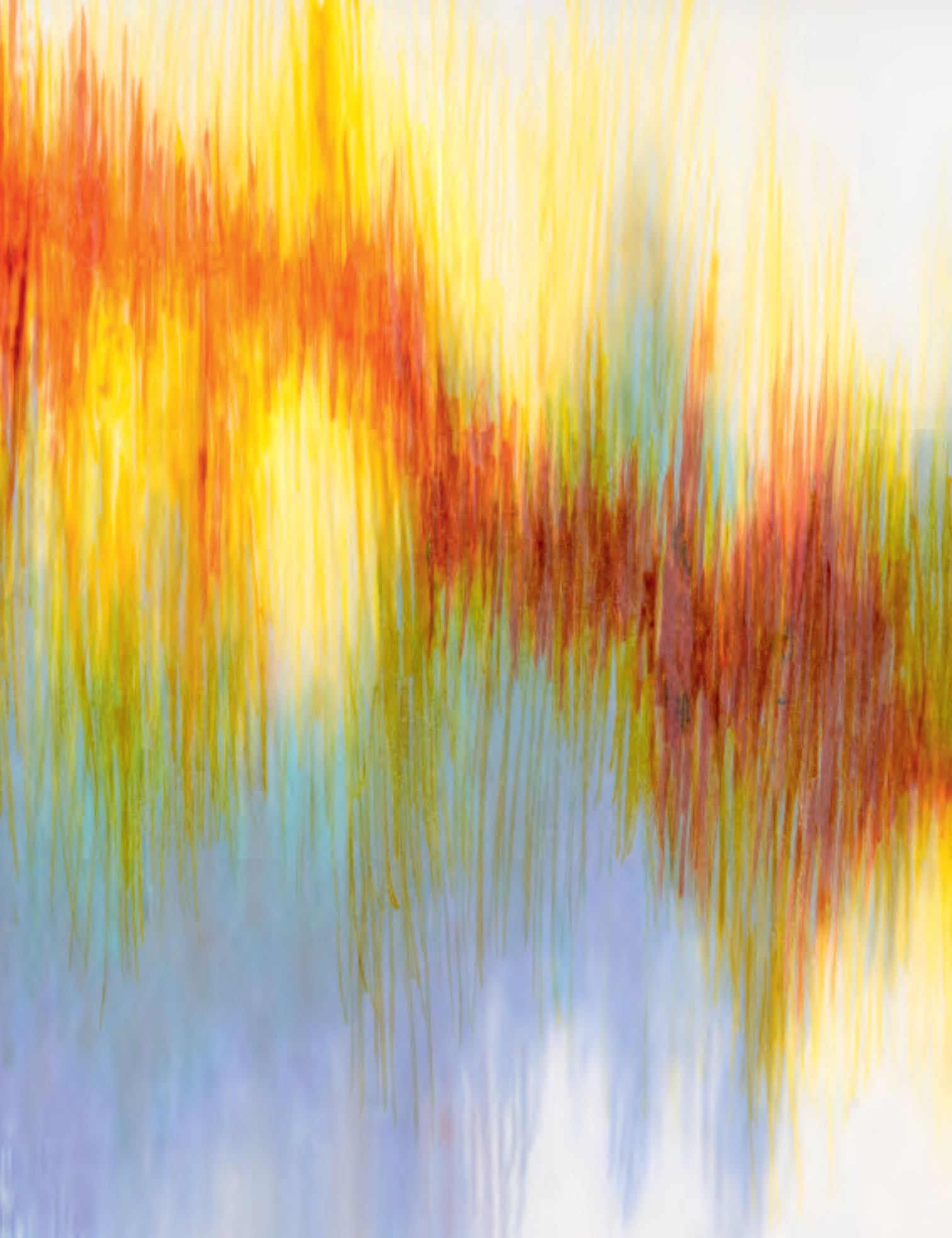


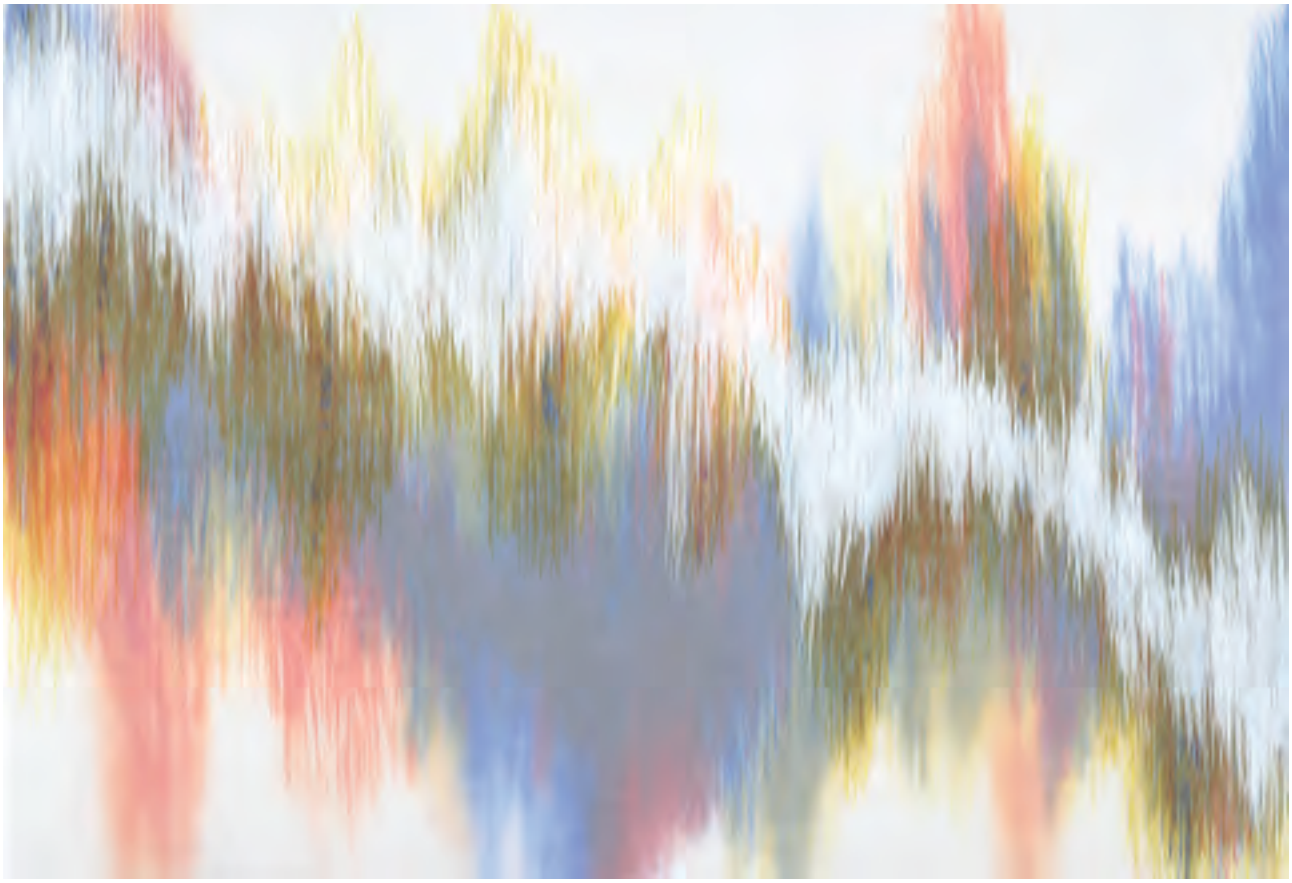
The Great Acceleration 1-3, 2019
perspex, EPDM,
120 x 60 x 12 cm each

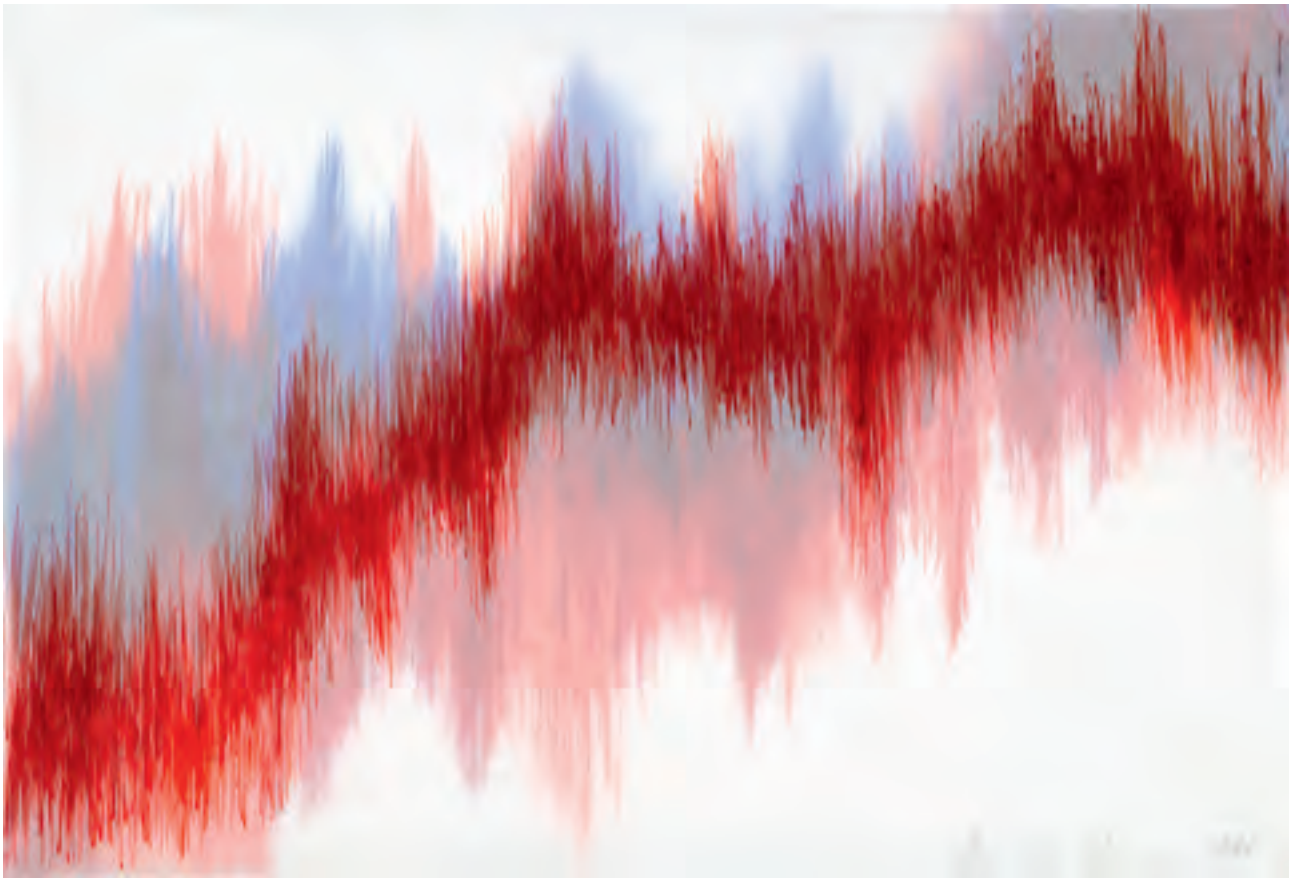


Emotional Seismology 2020
Shellac ink on diverse layers of tracing paper,
each 30 x 42 cm





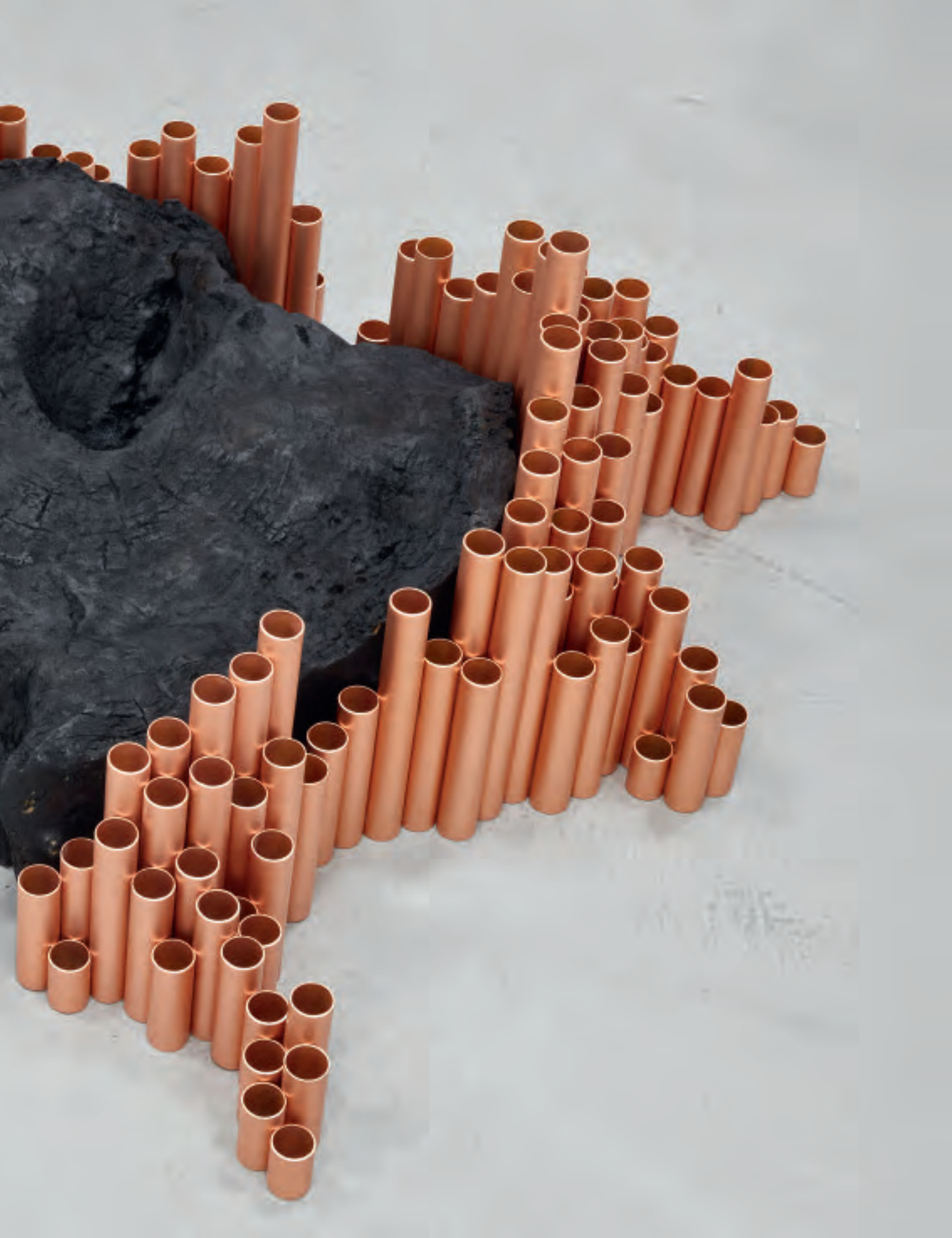




p. 28-35 **The Spread** 2020,

Sections of exponential growth (7 wall pieces),
copper tubes, EPDM, different sizes,

The End of the Carbon Age (3 floor pieces),
copper tubes, carbonized wood



Postdokumentarische Kunst: Die Botschaften des Borkenkäfers

„Kunst im Anthropozän“ ist zur griffigen Formel geworden für eine Kunst, die wissenschaftliche Fakten ästhetisch modelliert und ihre Themen aus Theorien des Zusammenwirkens schöpft. Zum prägenden Faktor der biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse avanciert, hat sich der Mensch in eine schier ausweglose ökologische Krise manövriert. Als intellektueller Hoffnungsträger einer solchen Welt erscheint die Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt in Verbindung mit Konzepten von „Mischung“, „Kooperation“, „Symbiose“ – Denkmodelle und Begriffe also, die die Basis der ökologisch orientierten Denkansätze von Donna Haraway, Timothy Morton, Bruno Latour, Lynn Margulis und einer Reihe anderer einflussreicher Theoretikerinnen und Theoretiker bilden. „Kunst im Anthropozän“ ist freilich mehr als ein vermarktbares Konzept im Karussell der Turns und Trends. Vielmehr handelt es sich um eine Kunst, die ihre eigenen Produktionsprinzipien und Verfasstheiten in grundlegend neuer Weise mit einbezieht. Es ist eine Kunst, die selbst als komplexe Mischung in ständigem Rückbezug auf Ästhetik, Wissenschaft, Technik und Ethik angetreten ist. Ihr Ziel ist die Überwindung des „tragischen Hiatus“ zwischen Mensch und Natur, der nach Hans Blumenberg mit der unausgesetzten Arbeit an der Versöhnung der Gegensätze verbunden ist. Beispielhaft für diese Revision der Kunst stehen die Arbeiten von Birgitta Weimer im Allgemeinen und ihr Werk *Reflecting Gaia* (2019) im Besonderen. Die „anthropozäne Skulptur“ inszeniert das Spiegelbild gerade nicht als ein über Jahrhunderte hinweg tradiertes Instrument der narzisstischen Selbstreflexion.

Im Mittelpunkt kritischer Diskurse zum desolaten Zustand der Erde steht häufig die Feststellung, der Mensch müsse nicht den Planeten retten, sondern eher sich vor sich selbst. Mit einer solchen Aussage hatte die Biologin Lynn Margulis bereits Ende der 1990er-Jahre provoziert, als sie die Anmaßung des Menschen, Verantwortung für die lebende Erde zu übernehmen, als „lächerlich“ beschrieb: „Es ist die Rhetorik der Machtlosen. Unser Planet sorgt für uns, nicht wir für ihn. Unser aufgeblasenes moralisches Gebot, eine widerspenstige Erde zu zähmen oder unseren kranken Planeten zu heilen, zeigt nur unsere maßlose Fähigkeit zur Selbsttäuschung.“[1] Weimers Wandobjekt *The Great Acceleration* (2019) bezieht sich konkret auf die als „Große Beschleunigung“ bekannt gewordenen Kurvendiagramme, die die rasant zunehmende planetare Belastung durch den Menschen aufzeigen. Hier Mensch, dort Natur: die Wissenschaft selbst ist Teil des Problems! Exponentielles Wachstum als Ausdruck eines kranken Planeten lässt sich linear darstellen, gewiss. Auch Weimers Schau-Bild rückt das Konstituens der Zeichnung, die Linie, in den Blick, schlängelnd, aufsteigend, jedoch in mehreren Schichten sich diffus zerlösend. Ihre Uneindeutigkeit stellt sich nicht als epistemologisches Hindernis dar. Im Gegenteil, als hybrides Element, das Schrift und Bild, Zeichen und Zeichnung, Faktum und Metapher, Linearität und Synchronizität gleichermaßen hervorbringt, wird die Linie selbst zum epistemologischen Gewinn. Und so geht sie auch in den Tuschezeichnungen des Corona-Tagebuchs *Emotional Seismology* (2020) weit über das Dokumentarische und Objektivierende hinaus. Exponentielles Wachstum, das als Prinzip leiblich in uns wohnt, etwa in sich rasant vermehrenden Krebszellen, Corona-Viren oder Bakterienstämmen, wird hier als nervös zuckendes Graphem nachvollziehbar und liefert gleichzeitig ein Bild der Kunst selbst – einer Kunst, die als Symptomanzeige der Gegenwart und als Seismograf der Zukunft angesichts der Ausdifferenzierung der Wissenschaften viel zu bieten hat, nämlich synthetische Bilder, die objektive Fakten mit einer ästhetischen, intellektuellen und emotionalen Dimension verbinden.

Wo, wenn nicht in der Kunst, kann die Schönheit von biologischen Mikrostrukturen und chemischen Stoffumwandlungen, kann die paradoxe Umkehrung von Struktur und Wandelbarkeit, von Dichte und Leere, von Notwendigkeit und Zufall dargestellt werden? Wie, wenn nicht durch die Kunst, können neue Denkstile, können ein anderes Sehen

und ein anderes Wissen als jenes der Objektbeherrschung eingeübt werden? Die Kunstgeschichte ist bevölkert von grenzüberschreitenden Tier-Pflanze-Mensch-Wesen und von Gebilden organisch-technischer Verbindungen. Eine postdokumentarische Ästhetik des Zusammenwirkens existierte lange, bevor der Begriff „Anthropozän“ Anfang der 2000er Jahre in die Welt kam.

Es sind vor allem die ikonografische Linien in der Nachfolge eines erweiterten Kunstbegriffs, in deren Formkonkordanzen und toposhafte Motivketten sich Birgitta Weimers *Mindscapes* (2022-23) einreihen lassen. In Kästen aus Acryl sind Röhren, Kugeln und Linsen aus Glas als emergente Gebilde auf Spiegeloberflächen montiert. Während man fest auf der Erde steht, wandert der Blick in tiefere Räume – in Gedankenräume, Schweberäume, Spiegelräume, Farbräume, Unendlichkeitsräume, Gefühlsräume. Hier entsteht eine spezifische Form des Wissens, eine Erkenntnis, die sich durch die Unvorhersehbarkeit, Spontaneität und Wandelbarkeit multipler Standpunkte einstellt. Mindscapes sind in diesem Sinne Bewusstseinsräume, die einbeziehen, was eine positivistische Wissenschaft der Gesetze, Diagramme und Formeln ausschließt: das betrachtende Subjekt in seiner gesamten Komplexität, das denkt, versteht, eine Sprache findet, Schlüsse zieht und urteilt – und das bei wachem Verstand gleichsam den Verstand verliert, weil die psychotisch gefärbte Gewissheit, diese Welt mit ihren Naturen für beherrschbar und verwaltbar zu halten, ins Unendliche, um nicht zu sagen: Bodenlose extrapoliert wird.

Stilmittel wie Spiegelung, Vervielfältigung und Serialität, Vergrößerung und Verkleinerung machen Relationen allerdings erst sichtbar. Mit ihnen lässt sich die Position des Menschen als Maß aller Dinge relativieren, lässt sich die ästhetische Erfahrung der Synthese durch die Einbeziehung des betrachtenden Subjekts in den Bildraum ermöglichen. Mit eben jenen Methoden reagiert die gegenwärtige „Kunst im Anthropozän“ auf die ökologische Kränkung, die dem Menschen derzeit widerfährt. Man ist eben nicht Herr im eigenen Haus, sondern nur ein Teil desselben. Mitmachen, einbeziehen, demokratisieren stehen dabei ganz im Dienste der Zertrümmerung althergebrachter Natur-Kultur-Dichotomien. Im „Jahrhundert des Menschen“ sind unscheinbare Moose zu Agenten von Naturenkulturen geworden und Berge, Wälder, Flüsse zu juristischen Subjekten, denen in Ländern wie Indien, Ecuador und der Schweiz verfassungsrechtliche Würde zugesprochen wird. Birgitta Weimer ist im Oberbergischen Land auf Spurensuche gegangen. Gefunden hat sie Zeichnungen, die die Natur gleichsam selbst hervorgebracht hat. Mit Tusche hat sie Fotos der Gänge und Behausungen von Borkenkäfern nachgezogen, die im Volksmund auch Buchdruckerkäfer heißen, weil sie auf den Rinden ihre kalligrafisch anmutenden Zeichen hinterlassen. *The Messages of the Bark Beetle* (2020/21) versteht Weimer als Kooperationsprojekt zwischen Kunst und Natur und versieht die Bilder nicht nur mit ihrer eigenen Signatur, sondern signiert sie auch mit den GPS-Daten der Fundorte. Auch hier ließen sich ikonografische Bezüge zu früheren Epochen herstellen, etwa zu den Naturselbstdrucken des 17. bis 19. Jahrhunderts. Die Botschaften des Borkenkäfers sind dieselben wie damals. Angesichts der ökologischen Krise jedoch müssen sie unter ganz anderen Vorzeichen entziffert werden. Wie erklärt man dem toten Hasen die Bilder? Kann Kunst ihre Rolle als Stellvertreterin, als Überbieterin der Natur, dieses Anderen unserer Selbst, überwinden? Ist Mischung zwischen Kunst und Natur in der Weise möglich, wie Pflanzliches durch den Atem in uns ist? Könnte eine solche Kunst uns nicht Behutsamkeit lehren und als Lebensmodell wirksam werden?

Judith Elisabeth Weiss

1 Lynn Margulis: Der symbiotische Planet
oder Wie die Evolution wirklich verlief, Frankfurt/Main 2021, S. 151-152.

Post-Documentary Art: The Messages of the Bark Beetle

"Art in the Anthropocene" has become a catch phrase for a type of art that aesthetically models scientific facts and draws its subjects from theories of interconnectedness. Having advanced to become a decisive factor in biological, geological and atmospheric processes, human beings have maneuvered themselves into a virtually hopeless ecological crisis. Appearing as an intellectual ray of hope for a world such as this is the act of eliminating the distinction between subject and object in conjunction with concepts of "intermixture," "cooperation," and "symbiosis" —ideas and schools of thought, that is, that form the basis for the ecologically-oriented approaches of Donna Haraway, Timothy Morton, Bruno Latour, Lynn Margulis and a number of other influential theorists. However, "art in the Anthropocene" is more than simply a marketable concept on the carousel of currents and trends. Rather, it refers to a type of art that incorporates its own dispositions and principles of production in a fundamentally new way. It is a school of art which, in fact, has arisen as a complex mixture that constantly refers back to aesthetics, science, technology and ethics. Its goal is to overcome the "tragic hiatus" between human beings and nature which, according to Hans Blumenberg, is connected to the continuous work on the reconciliation of opposites. Exemplifying this revision of art is the oeuvre of Birgitta Weimer as a whole, and her work Reflecting Gaia *(2019) in particular. In an explicit departure from centuries-old tradition, this "Anthropocene sculpture" presents the mirror image—but not as an instrument of narcissistic self-reflection.*

Frequently at the center of critical discourse on the desolate condition of the Earth is the conclusion that human beings don't need to rescue the planet; rather, they need to rescue themselves from themselves. Biologist Lynn Margulis made a similarly provocative statement as early as the late 1990s, when she described human beings' arrogance in taking responsibility for the living Earth as "laughable": "[It is] the rhetoric of the powerless. The planet takes care of us, not we of it. Our self-inflated moral imperative to guide a wayward Earth, or heal our sick planet, is evidence of our immense capacity for self-delusion."[1] Weimer's wall object The Great Acceleration *(2019) refers specifically to the eponymous curve diagrams that demonstrate the rapidly accelerating burden imposed upon our planet by the human race. People here, nature there: science itself is part of the problem! Certainly, exponential growth as an expression of a sick planet can be represented in linear form. Weimer's image, too, focuses on the primary constituent of drawing, the line—meandering, ascending, yet hazily dissolving in multiple layers. Its ambiguity does not present itself as an epistemological obstacle. On the contrary, as a hybrid element that emphasizes text and image, sign and drawing, fact and metaphor, linearity and synchronicity in equal measure, the line itself becomes an epistemological asset. In the same way, in the ink drawings in her COVID-19 diary* Emotional Seismology *(2020), Weimer goes far beyond what is documentary and objective. Exponential growth, which lives as a physical principle within us—for example, in rapidly multiplying cancer cells, coronaviruses or bacterial strains—is made visible here as nervously quivering graph, while simultaneously presenting an image of art itself— an art which, as a symptomatic display of the present and a seismograph of the future in light of the differentiation of the sciences, has a lot to offer us: namely, synthetic images that combine objective facts with an aesthetic, intellectual and emotional dimension.*

Where, if not in art, can the beauty of biological microstructures and chemical transformations, the paradoxical inversion of structure and mutability, of density and emptiness, of necessity and chance be depicted? How, if not through art, can we learn and practice new styles of thinking, a new way of seeing and a new form of knowledge other than the mastery of objects? The history of art is populated by boundary-breaking animal-plant-human beings and constructions of organic-technological compounds.

A post-documentary aesthetic of interconnectedness

existed long before the term "Anthropocene" was introduced to the world in the early 2000s.

It is above all the iconographic lines in succession to an expanded concept of art in whose consistency of form and topos-like sequences of motifs we can group Birgitta Weimer's Mindscapes *(2022–23). Inside acrylic boxes, tubes, balls and lenses made of glass are mounted on mirrored surfaces as emergent constructions. Even as we stand firmly on Earth, our gaze wanders into deeper spaces—into mental spaces, in-between spaces, mirrored spaces, spaces of color, infinite spaces, emotional spaces. A specific form of knowledge emerges here, a realization that comes about through the unpredictability, spontaneity and changeability of multiple perspectives. In this sense, Mindscapes are spaces of consciousness that take into account what a positivistic science of laws, diagrams and formulas excludes: the observing subject in all of its complexity, which thinks, understands, finds language, draws conclusions and makes judgments, and which—with wide-open eyes—loses its mind, so to speak, because it has extrapolated the psychotically tinged certainty with which it believes that this world and its natures are controllable and manageable for all eternity—if not to say, to bottomless depths.*

Stylistic elements such as reflection, duplication and seriality, expansion and reduction are primarily what make relationships visible. They put the position of the human being as the measure of all things into perspective and allow for the aesthetic experience of synthesis by incorporating the observing subject into the image space. These are precisely the methods with which present-day "art in the Anthropocene" reacts to the ecological mortification that human beings are currently experiencing. We are not, in fact, masters in our own home; we are only a part of it. In this context, participation, inclusion and democratization exist in service of smashing traditional dichotomies of nature and culture. In this "century of the human being," unprepossessing mosses have become agents of nature-cultures; and mountains, forests and rivers have become legal entities to which constitutional dignity has been awarded in countries such as India, Ecuador and Switzerland. Birgitta Weimer went looking for evidence in the Oberbergische Land region of Germany. She discovered drawings created, as it were, by nature itself. Using ink, she traced photographs of the passageways and dwellings built by bark beetles—also popularly called Buchdruckerkäfer (book printing beetles) because of the calligraphy-like marks they leave on the barks of trees. Weimer sees The Messages of the Bark Beetle *(2020/21) as a cooperative project between art and nature; she not only applies her own signature to the images, but she also "signs" them with GPS data from the locations where they were discovered. Here, too, parallels can be drawn to earlier periods—for example, to the nature self-printing of the seventeenth to nineteenth centuries. The bark beetles' messages are the same now as they were then. In light of the ecological crisis, we need to interpret them in very different ways. How to explain pictures to a dead hare? Can art overcome transcend its role as a proxy for or an outdoer of nature —this Other to ourselves? Is a mixture of art and nature possible in this way—like plant material becomes part of us through our breath? Couldn't art such as this teach us gentleness and caution and be effective as a model for life?*

Judith Elisabeth Weiss

1 Lynn Margulis, Symbiotic Planet: A New Look at Evolution (New York: Basic Books, 1998), p. 115.

„Die Vorstellung von der Schönheit der Realität ist eher ein Bestreben, eine Hoffnung. Sie ist das Versprechen, dass die unbegreifliche Hässlichkeit der Welt und das unfassbare Verhalten von Menschen gegenüber anderen Menschen, eben nicht alles ist. Ein Versprechen, dass das Leben mehr ist als ein endloses Abwägen von Elend und Vergnügen, bei dem man stets versucht, selbst auf der richtigen Seite zu stehen. Die Realität ist größer als das Gute oder das Schlechte an einem einzelnen Ort. Und die Machthaber haben nicht allein deshalb Recht, weil sie an der Macht sind. Wer an die Schönheit der Realität glaubt, der glaubt zugleich daran, dass wir die Wahrheit erkennen können, ganz egal, ob sie gerade unseren Interessen dient oder nicht.“ Amber Carpenter

"The idea of the beauty of reality is rather an aspiration, a hope. It is the promise that the incomprehensible ugliness of the world and the incomprehensible behavior of people towards other people, is just not everything. A promise that life is more than an endless weighing of misery and pleasure, in which one always tries to be on the right side oneself. Reality is bigger than the good or the bad in any single place. And those in power are not right merely because they are in power. Those who believe in the beauty of reality believe at the same time that we can know the truth, whether or not it serves our interests at the moment."
Amber Carpenter

p. 40-41
Mindscapes_Floating 2,3, 2023
perspex, mirror, glass lenses,
90 x 90 x 10 cm each

Mindscapes _Searching 2022 (detail)
Perspex, mirror, glass spheres, glass lenses

Mindscapes_Growing 1-3, 2022
perspex, mirror, glass spheres,
32 x 32 x 10 cm each

p.45 **Mindscapes_Floating 1**, 2023
perspex, mirror, glass spheres,
90 x 90 x 10 cm

Mindscapes_Searching 3, 2022
perspex, mirror, glass spheres,
glass lenses

p.47 **Mindscapes_Growing 4** (detail), 2022
perspex, mirror, glass spheres,
32 x 32 x 10 cm

Birgitta Weimer

Solo and Group Shows (since 2000)

2023 The (In)visible Anthropocene, Galerie Brigitte Maurer Frankfurt*(S)
2022 Messier Objects, Davis Klemm Gallery, Wiesbaden
2021 Hyperobjects, Galerie Judith Andreae, Bonn
2019 Reflecting Gaia, Sculpture Park Daun, Vulkaneifel
2018 Spooky Remote Effect, Galerie Brigitte Maurer Frankfurt (S)
Probability Clouds, Galerie Judith Andreae Bonn
With Red, Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart
2017 Forms of Being, Osthaus Museum Hagen*(S)
Stars. Cosmic Art from 1900 until today,
LENTOS Kunstmuseum Linz, Austria**
2015 Embodiment, Galerie Gerken Berlin (S)
Walking Dots, Galerie der Künstler, München
2014 Flow, Neue Galerie Landshut (with Claudia Desgranges)
Luminale, Galerie Brigitte Maurer Frankfurt (S)**
2013 Reflecting Space, Galerie Brigitte Maurer Frankfurt (S)*
2012 Survivors, LVR LandesMuseum Bonn*(S)
Illusion Natur, Galerie Judith Andreae, Bonn
Sculpture at Vorgebirgspark, Köln
Pulse at Rest, International Garden Show Hamburg**
2011 Visual Analogies and Inquiries,
Milwaukee Institute of Art, and Design (with Michiko Itatani)
Biomorph! arpmuseum Bahnhof Rolandseck Remagen**
2008 Focus: Sculpture II, Abstract Tendencies, Kunsthalle Mannheim
New Walls from Berlin, Sundaram Tagore Gallery New York
2009 Reconstructing Nature, Galeri Konstruktiv Tendens, Stockholm (S)
Reconstructing Nature, Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd*(S)
Spheres, Galerie der Stadt Tuttlingen*(S)
2007 Three Billion Years of Sex, artmark galerie Wien (S)
Works on paper and sculptures,
Georg-Meistermann-Museum Wittlich*(S)
Even if Love, Wilhelm-Hack-Museum und Kunstverein Luwigshafen
(with Yuko Shiarishi)
2006 Morphogenesis-Metagenesis,
Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz*(S)
Galeri Konstruktiv Tendens, Stockholm*(S)
2005 Change of Scene, Museum für konkrete Kunst Ingolstadt, Germany (S)
2004 Morphogenesis, Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart, Germany (S)
2003 Stadtlicht Lichtkunst, Lehmbruck Museum, Duisburg
Geometrisk Abstraktion XX1V, Galerie Konstruktiv Tendens Stockholm
2002 Birgitta Weimer, Flint Institute of Arts, Flint, Michigan (S)
The Third Nature, The Sybaris Gallery, Royal Oak, Michigan (S)
2001 The Third Nature, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz*(S)
The Third Nature, Kay Kimpton Contemporary Arts, San Francisco (S)
2001 Under the skin. Biological Transformation in Contemporary Art,
Lehmbruck Museum Duisburg**
2000 Pseudo Organisms, Fassbender Gallery, Chicago (S)
Functional and Non-functional Objects, Milwaukee Institute
of art and Design, Milwaukee, WI (S)

(S) Solo shows
* Publication exclusively about the work of Birgitta Weimer
** Publication in which the work of Birgitta Weimer is included

Works in Collections

Arithmeum, Bonn
arp museum Bahnhof Rolandseck Remagen
artothek Köln
Collection Daimler Chrysler, Haus Huth, Berlin
Dresdner Bank, Frankfurt
Flint Institute of the Arts, Flint MI
KFW Bank Berlin
LBBW Collection, Stuttgart
Lehmbruck Museum Duisburg
Madison Dearborn Collection Chicago
Museum für konkrete Kunst Ingolstadt
Museum im Kulturspeicher Würzburg
Museum Ritter, Waldenbuch
Museum Villa Zanders, Bergisch Gladbach
Osthaus Museum Hagen
State Collection of the German Art since 1945, Berlin

Commissions

2019 Reflecting Gaia, Krohne Collection Duisburg
2014 Stella Nova, Rathaus Galerie Hagen
2014 Globules, Klinikum Essen
Globules, Stadt Frankenberg/Eder
2010 Gobules, Parc Les Tourelles, Sainte Maxime, France
Capsules, Berufsbildende Schule Ahrweiler
2001 Transfusion III, Städtisches Klinikum Duisburg
1995 Axiome, Rheinisches Autobahnamt Krefeld
1991 The Walk, Bremerhaven
1990 Place of the Children, Kunstverein Springhornhof Neuenkirchen
1987 Place of the four Winds, Bremen
1984 Four-Doors-House, Amsinckpark Hamburg

Grants and Residencies

2023 Pollock Krasner Foundation Grant, NY
2022 Neustart Plus Grant Kunstfonds Foundation Germany
2000 Residency at John Michael Kohler Art Center, Sheboygan, WI
1996 Artist-in-Residence, Loughborough University, GB
1992 Friedrich-Vordemberge Grant of the city of Cologne
1987 Post-Graduate Grant German Academic Exchange Service
(DAAD) for Gambia, West Africa

Impressum

Text: Judith Elisabeth Weiss, Berlin
Übersetzung: Mary Louise Dobrian, Köln
Fotografie: Oliver Schuh, Köln
Gestaltung: Steffen Missmahl, Köln
Herstellung: Druckerei Kettler, Bönen/Westf.
Auflage: 500 Exemplare

This publication was supported by a NEUSTART Plus Grant
of the Kunstfonds Foundation/ NEUSTART KULTUR BKM
and the Pollock Krasner Foundation Grant NY