









Lois Weinberger

Basics



26
Stella Rollig
Vorwort / Foreword

30
Severin Dünser
Wesentliches / Basics

40
Pierre Bal-Blanc
Tombeau Weinberger

52
Catherine David
Lois Weinberger
(1947–2020)

56
Hans Ulrich Obrist
Lois Weinberger

64
Philippe Van Cauteren
Brief: an / Letter to
Lois Weinberger (3)

77
Werke / Works

Anhang / Appendices

209
Lois Weinberger
Auswahl aus der Biblio-
thek / Selection from
the Library

213
Biografie und Biblio-
grafie / Biography and
Bibliography

222
Autorinnen und Autoren /
Authors

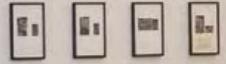
223
Bildnachweis / Image
Credits

224
Impressum / Colophon





Informational text or label on the wall.























Two columns of text, possibly a list or a short story, mounted on the wall. The text is too small to read clearly.







Informational text panels on the wall, consisting of several small, white cards with text, arranged in a cluster.









Severin Dünser

Wesentliches

Basics

Er trägt einen Muschelschmuck unter der Nase, als würde er einer indigenen Gemeinschaft angehören (fig. 1). Der Mann auf dem Cover dieses Katalogs trägt außerdem Brille und Hemd, der Blick ist gesenkt und ernst. Das Gesicht gehört Lois Weinberger, er hat es grün gefärbt. Wieso zeigt er sich uns so? Will er uns mit einem Stereotyp des „zivilisierten Wilden“ provozieren? Oder verkörpert er einen Gregor Samsa, der sich eines Morgens „in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt“ fand?



Fig. 1 *Green Man*, 2004 → S./p. 189

Franz Kafkas Figur zerbricht am Gegensatz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung. Sie fühlt sich als Mensch, wird aber behandelt wie ein Tier. Sie scheint das „Andere“ zu sein, während in ihr doch das „Eigene“ verborgen liegt. Gregor Samsa ist als vermeintlich instinktgetriebener Käfer die Personifikation der Natur im Kontrast zum rationalen Menschen und seiner Kultur.

Als ebenso triebgesteuert wird Aristaeus in Vergils *Georgica*² gebrandmarkt, der Eurydike, die Frau des Orpheus, vergewaltigen will. Auf der Flucht vor ihm wird sie von einer Schlange gebissen und stirbt. Als Reaktion darauf töten ihre Schwestern Aristaeus' Bienen. Daraufhin will Aristaeus das Wohlwollen der Götter wiedererlangen und opfert am Grab der Eurydike vier Stiere und vier Kuhkälber. Neun Tage später entsteigen den Tierkadavern Bienen.

In der Gestalt eines Tieres manifestiert Kafka den Nonkonformismus seiner Figur, die nicht den Erwartungen entspricht, die die Gesellschaft an sie stellt. Sein Charakter zieht sich schließlich so weit von der Gesellschaft und ihren Verhaltensweisen zurück, dass er stirbt. Ein tröstlicheres Ende gibt es aber für Vergils Aristaeus. Er reflektiert seine Tat und demonstriert seine Rückkehr zu zivilisiertem Verhalten in Form einer Opfergabe. Die verwandelt sich in Bienen, die Aristaeus in Folge seines Handelns zuvor verloren hat.

In beiden Geschichten prallen Natur und Kultur aufeinander, werden klare Grenzen gezogen und überschritten. Das sind Parallelen zum Œuvre von Lois Weinberger, allerdings streifen sie nur den thematischen Kern seines Selbstporträts. Anders als in den beiden Erzählungen geht es dabei nicht um Moral, sondern um Relationen. Aber mit Vergils Bienen hat es dennoch mehr zu tun als mit Kafkas Käfer. Denn in der Antike war es eine gängige Vorstellung, dass Bienenvölker aus Rinderkadavern entstehen. Dieses Werden aus Vergehen kommt dem nahe, was Weinberger in der Fotografie personifiziert. Er stellt nämlich kein Käferwesen dar, keinen „zivilisierten Wilden“ und schon gar kein grünes Männchen, sondern den „Grünen Mann“.

The man on the catalogue cover wears a piece of seashell jewelry under his nose as though he were a member of an Indigenous community (fig. 1). He also wears glasses and a shirt; his gaze is downcast and serious. The face belongs to Lois Weinberger, and he has painted it green. Why does he present himself in this manner? Is he trying to provoke us with a stereotype of the Civilized Savage? Or does he wish to embody a Gregor Samsa, who one morning “found he had turned into a large verminous insect”?

Franz Kafka's character is crushed by the contradiction between self-perception and how others see him. He feels human yet is treated like a beast. He appears to be the “other” even though a self akin to those around him is hidden within him. As an ostensibly instinct-driven bug, Gregor Samsa is the personification of nature in contrast with rational humankind and its culture.

The same stigma—that he is at the mercy of his urges—is attached to Aristaeus in Virgil's *Georgics*.² He tries to rape Eurydice, the wife of Orpheus; fleeing him, she is bitten by a serpent and dies. Her sisters avenge her by killing Aristaeus's bees. Seeking to regain the favor of the gods, Aristaeus sacrifices four bulls and four heifers at Eurydice's tomb. Nine days later, bees swarm forth from the cadavers.

Kafka used the animal form to manifest his character's nonconformism, his failure to comply with his community's expectations. Gregor Samsa withdraws from society and its conventions of behavior, so much so that he eventually perishes. The story of Virgil's Aristaeus, by contrast, comes to a more comforting end. He reflects on his misdeed and demonstrates his return to civilized behavior with a sacrificial offering, which is transformed in turn into the bees that Aristaeus had previously lost due to his actions.

Nature and culture collide in both stories; clear boundaries are drawn and transgressed. There are parallels here with Weinberger's oeuvre, albeit ones that no more than touch on the thematic core of his self-portrait. Unlike the two narratives, the latter is not about morality but about relations. Still, it has more to do with Virgil's bees than with Kafka's bug: the notion that bee colonies originate from the cadavers of cattle was widespread in antiquity. Such nascent of new life out of the passing of the old bears a resemblance to what Weinberger embodies in the photograph. For he is impersonating neither an insectoid nor a Civilized Savage—and certainly not a “little green man”—but the Green Man.

Der „Grüne Mann“³ ist eine Figur, die in der christlichen Sakralarchitektur immer wieder auftaucht. Im Motiv des Gesichts, aus dem Blätter sprießen, werden Mensch und Pflanze zu einem Mischwesen vereint (fig. 2). Der Ursprung der Figur wird in vorchristlicher Zeit vermutet. Als Ausdruck polytheistischer Religionen könnte der „Grüne Mann“ auf persische, keltische und römische Symbolik zurückzuführen sein. In römischen Tempeln wurde Blattwerk mit Menschen als dekoratives Element eingesetzt, was möglicherweise in der Folge in christlichen Kirchen übernommen wurde, um eine legitime Nachfolge zu verdeutlichen. Als kulturelle Appropriation könnten aber auch bestehende lokale Glaubensvorstellungen in die christliche Ikonografie integriert worden sein. Und so lässt der Archetyp auch mehrere Deutungsmöglichkeiten zu. Sie reichen von der Anlehnung an pagane Vorstellungen eines Waldgottes, der für eine Symbiose zwischen Mensch und Natur steht und Wachstum und Prosperität symbolisiert, hin zum Waldgeist, der im Gegensatz zum Licht der christlichen Offenbarung die dunkle, ungebändigte und gefährliche Natur verkörpert, bis zum Kopf, der von Pflanzen überwuchert wird und als Memento mori die Vergänglichkeit allen Seins in Erinnerung ruft.⁴



Fig. 2 Blattmaske am Sockel des *Bamberger Reiters*, um 1230, Bamberger Dom / Foliate head on the corbel of *The Bamberg Horseman*, c. 1230, cathedral of Bamberg

So wie der Kopf des „Grünen Mannes“ als Pars pro Toto für den Menschen steht, laufen in Lois Weinbergers Selbstporträt die wesentlichen Themenkomplexe seines künstlerischen Œuvres zusammen. Es geht um existenzielle Fragen des Verhältnisses zwischen Subjekt und Welt: Was konstituiert mein Sein? Wie ermächtigen und beschränken mich kulturelle Prägung, persönliche und familiäre Geschichte und geografische Umstände? Was bedeuten die Rationalisierung und die damit einhergehende Entfremdung von der Natur? Sind Natur und Kultur überhaupt ein Gegensatzpaar, ist die Kultur nicht Teil der Natur? Und kann ich mein Sein überhaupt außerhalb der Natur denken?

Weinbergers Antworten sind eine Synthese verschiedenster Einflüsse aus Philosophie (Roland Barthes, Gregory Bateson, Emil M. Cioran, Gilles Deleuze und Félix Guattari, Martin Heidegger), Soziologie und Cultural Studies (Stuart Hall), Ethnologie (Hans Peter Duerr, Hubert Fichte, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss, Aby Warburg), Kunst- und Kulturgeschichte (Kathleen Basford), Biologie (Rupert Riedl, Erwin Schrödinger, Edward O. Wilson) und Literatur (Jean Genet, Peter Handke, Pier Paolo Pasolini, Laurence Sterne, Henry David Thoreau, Vergil). Wie man an seinen Buchempfehlungen sehen kann (siehe S. 209), interessiert er sich meist für disziplinenübergreifende Werke mit poststrukturalistischer Tendenz und ganzheitlichen Ansätzen (die er auch im östlichen Denken findet).

The Green Man is a recurring figure in Christian ecclesiastical architecture.³ The motif of the face from which leaves sprout melds human and plant in a hybrid creature (fig. 2). Scholars locate its likely provenance in the pre-Christian area. As an expression of polytheistic religious beliefs, the Green Man might have ancestors in Persian, Celtic, and Roman symbolism. Leafage with human figures appeared as a decorative element in Roman temples; Christian churches may subsequently have adopted it to visualize their claim to legitimate succession. Alternatively, such cultural appropriation may have integrated existing local beliefs into Christian iconography. Hence the archetype's amenability to a range of interpretations: from an echo of the pagan imaginary of a forest deity, a representation of a symbiotic relationship between humans and nature and symbol of growth and prosperity; to the sylvan sprite, an embodiment of dark, untamed, and dangerous nature and antagonist of the light of Christian revelation; to the head overgrown with vegetation, a memento mori reminding the beholder of the impermanence of all existence.⁴

Just as the head of the Green Man stands pars pro toto for the human being, Lois Weinberger's self-portrait encapsulates the major thematic complexes of his oeuvre. The latter probes existential questions concerning the relationship between subject and world: What constitutes my being? How do formative cultural influences, my own history and that of my family, and geographical circumstances both empower and constrain me? What are the implications of rationalization and the consequent alienation from nature? Are nature and culture actually opposites? Is culture not part of nature? Can I even conceive of my being outside of nature?

Weinberger's answers reflect his eclectic readings, synthesizing ideas from philosophy (Roland Barthes, Gregory Bateson, Emil M. Cioran, Gilles Deleuze and Félix Guattari, and Martin Heidegger), sociology and cultural studies (Stuart Hall), ethnology (Hans Peter Duerr, Hubert Fichte, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss, and Aby Warburg), art and cultural history (Kathleen Basford), biology (Rupert Riedl, Erwin Schrödinger, and Edward O. Wilson), and literature (Jean Genet, Peter Handke, Pier Paolo Pasolini, Laurence Sterne, Henry David Thoreau, and Vergil). As his book recommendations illustrate (see p. 209), he is usually most interested in works of a Post-Structuralist bent that cross disciplinary boundaries in pursuit of holistic approaches (which he also finds in Eastern thinking). He developed a personal ecological philosophy, "an ethico-political articulation [...] between the three ecological registers (the environment, social relations and human subjectivity)," as

Er entwickelt eine individuelle ökologische Philosophie, „eine ethisch-politische Verbindung zwischen den drei Bereichen von Umwelt, sozialen Beziehungen und menschlicher Subjektivität“, wie es Guattari für seine eigene Ökosophie zusammenfasst.⁵

Und wie Guattari und Deleuze ist Weinberger „des Baumes müde“⁶. Den Baum als Modell für hierarchisch und dichotomisch strukturierte Wissenssysteme wollen Deleuze und Guattari durch das Rhizom ersetzen. Dieses übt im Gegensatz zur starren Gliederung des Baums keine ordnende Deutungshoheit aus, sondern ist eine komplexe Struktur aus Querverbindungen, die keine Abhängigkeiten kennt, sondern nur Beziehungen. Es soll nicht um Kategorien und Zustände gehen, sondern um Vektoren in einer Performanz der Information. Und so gestaltet auch Weinberger sein Œuvre nicht wie einen Bildungsroman, in dem sich das eine aus dem anderen ableitet, sondern als heterogenes Gewächs, in dem ein komplexes Miteinander von verschiedenen gleichberechtigten Narrativen immer wieder neue Verbindungen herstellen kann.

Weinbergers Ausstellung ist Ausdruck dieser anarchischen Interrelationalität. Sie ist die letzte Schau, für die er selbst noch eine Auswahl von Werken zusammengestellt hat. Und sie ist keine Retrospektive, die sein Œuvre in Schaffensphasen unterteilt oder als Entwicklung begreifbar machen will. *Basics* versammelt zwar Werke aus den Jahren von den 1970ern bis 2020, fokussiert aber auf die Wechselwirkungen innerhalb dieses künstlerischen Ökosystems. Welche Fließbewegungen lassen sich also in den mäandernenden Kreisläufen der Ausstellung nachvollziehen?

Die „Basics“, die den meisten Werken zugrunde liegen, vermitteln Weinbergers Verständnis von Natur. Vor dem Hintergrund des zunehmend als problematisch diskutierten Umgangs der Menschen mit der Natur und seiner Symptome wie Umweltverschmutzung und Klimawandel scheint es eine existenzielle Notwendigkeit zu geben, das Verhältnis kritisch zu hinterfragen. Den praktischen Lösungsvorschlägen für das Restaurieren der Umwelt, die eine Idealvorstellung von einer reinen, unberührten Natur implizieren, schließt sich Weinberger dabei nicht an. Er begreift die Wurzeln des Problems als viel tiefer liegende Fragen des menschlichen Selbstverständnisses. Kultur und Natur sieht er nicht als Gegensatzpaar, den Menschen nicht über oder neben der Natur stehend, sondern als Teil von ihr. Es geht ihm nicht um eine versöhnliche Rückkehr zur Natur, vielmehr um einen Paradigmenwechsel, in dem das anthropozentrisch geprägte Verständnis der Beziehung und die damit verbundenen Projektionen auf die „Umwelt“ ersetzt werden durch



Fig. 3 *Skulptur La Gomera* [*Sculpture La Gomera*], 2020, Farbfotografie, Größe variabel/color photograph, dimensions variable

Guattari sums up his own project of an ecology.⁵

Weinberger, too, was “tired of trees,” just like Deleuze and Guattari, who propose to discard the tree as the model for systems of knowledge structured by hierarchies and dichotomies in favor of the rhizome.⁶ In contradistinction to the rigid organization of the tree, the rhizome does not exert a regulative authority over interpretations, instead representing a complex ensemble of cross-connections that knows no dependencies but only interrelations. The goal is to shift the focus of interest from categories and states of affairs to vectors in a performance of information. In the same spirit, Weinberger, instead of modeling his oeuvre on the bildungsroman, in which one follows thing from another, grew it as a heterogeneous organism in which a complex co-existence of diverse equipollent narratives can continually engender novel interconnections.

Weinberger’s exhibition lends expression to this anarchic interrelationality. It is the last presentation for which he personally compiled a selection of works; it is not a retrospective that divides his oeuvre into creative periods or tries to spell out its evolutionary logic. Although *Basics* gathers works made between the 1970s and 2020, it puts the focus on reciprocities within this artistic ecosystem. Which currents, then, can we trace in the exhibition’s meandering circular flows?

The “basics” on which most of the works build convey Weinberger’s understanding of nature. Mankind’s use of nature and its symptoms, like environmental pollution and climate change, are increasingly discussed as problematic, suggesting an existential need to subject this relationship to critical scrutiny. Weinberger does not subscribe to those proposals for practical solutions that seek to restore the natural environment, implying an ideal vision of a pure and pristine nature. To his mind, the problem is rooted in much more profound questions concerning humankind’s self-conception. Culture and nature, he believes, are not opposites; man is neither nature’s ruler nor its steward but part of it. Rather than seeking a reconciliation with and return to nature, he aims at a paradigm shift in which the anthropocentric model of this relationship and the projections onto the “environment” bound up with it are supplanted by a holistic perspective, one in which humans come into view as one phenomenon among others of equal value and nature’s autonomy from our projections is recognized.⁷ *Skulptur La Gomera* [*Sculpture La Gomera*; fig. 3], for instance, a shrub with shoe soles hanging on its branch-

eine gesamtheitliche Perspektive, in der der Mensch gleichberechtigt wie andere Phänomene wahrgenommen wird und in der der Natur dadurch Autonomie gegenüber unseren Projektionen zugesprochen wird.⁷ *Skulptur La Gomera* (fig. 3) etwa, ein Strauch, auf dem Schuhsohlen hängen, könnte man im Sinne des Surrealismus interpretieren. Aber es ist eigentlich eine realistische Darstellung, in der menschliche Erzeugnisse ganz selbstverständlich – als wären sie Blätter oder Früchte – von einer Pflanze getragen werden. Das trifft ebenso auf *Baumskulptur* (siehe S. 147) zu, die allerdings einen Kübel trägt, als wäre er ein Lampenschirm. Auch *Roter Faden* (fig. 4) ist eine Veranschaulichung einer alles umfassenden Natur. Das Kulturprodukt wird



Fig. 4 *Roter Faden* [Red Thread], Mitte 1970er-Jahre / mid-1970s → S./p. 81

von Vögeln zum Bau eines Nests verwendet, das schließlich von einem Baum umwachsen wird. In *Invasion* (siehe S. 94) wird der Raum der Kultur – der Ausstellungsraum – von Pilzen durchdrungen, während in *Raum* (fig. 5) eine Pflanze in einer improvisierten Architektur isoliert wird – oder der Künstler sich und die Pflanze „in den White Cube hineingeträumt“ hat, wie Franziska Weinberger es formuliert.⁸ Die Gräser, die in *Zopf* (siehe S. 92) wie Haare zusammengeflochten wurden, sind ebenso als übergriffige Geste lesbar wie die Aquarelle aus der Serie der *Wildniskonstruktionen* (siehe S. 78), die das Konzept der „Wildnis“ als menschliches Konstrukt und (ab-)wertende Kategorisierung offenlegen.⁹



Fig. 5 *Raum* [Space], 1978–79 → S./p. 96

Die Müllhalde, die Weinberger in *Hiriyu Dump* (siehe S. 82) in einen Freizeitpark verwandeln will, soll die verdrängten Reste unserer Konsumräume wie in einer Ausgrabungsstätte, die gleichsam eine Kulturlandschaft darstellt, erfahrbar machen. Die Kultur als Natur – darin liegt auch das Wesen des Gartens. Die Geschichte des Gartens beginnt mit der Sesshaftwerdung des Menschen. Diese war eine der Voraussetzungen für den Anbau von Pflanzen, und mit ihr entwickelte sich das Konzept des Besitzes ebenso wie die Kultivierung von Grünflächen, die der Idee der Ordnung von Natur zugrunde liegt. Das Ordnen wandelte sich schließlich zu einem Unterordnen, und die ersten großen Zivilisationen schufen dafür geeignete Behelfsstrukturen wie Zäune und Mauern, innerhalb derer sie Gärten anlegten.¹⁰ Die Gärten waren Ausdruck von Fruchtbarkeit und Wohlstand. Sie dienten nicht nur zur Naherholung, sondern waren als Abbild eines Reichs auch Symbol für die Herrschaft über alle Dinge innerhalb der eigenen Grenzen. Der Metaphorik des Gartens entgegen Weinberger mit *Gebiet I* (siehe S. 105): Im urbanen Raum sammelt er Wildpflanzen, die er auf einer angemieteten Freifläche vermehrt, um sie dann an Brachstellen anzusiedeln, denen er andere Pflanzen entnimmt, die er wiederum in der Stadt aussetzt. Mit dieser „Ruderalgesellschaft“ beschleunigt er Wan-

es, might be interpreted as Surrealist. But it is actually a realistic representation, one in which human products are self-evidently borne by a plant as though they were leaves or fruit. The same applies to *Baumskulptur* (*Tree Sculpture*; see p. 147), though this one wears a bucket like a lampshade. *Roter Faden* (*Red Thread*; fig. 4), too, is a visualization of an all-embracing nature. Birds use the product of culture to build a nest that the tree eventually grows around. In *Invasion* (see p. 94), fungi pervade the space of culture that is the exhibition room; in *Raum* (*Space*; fig. 5), meanwhile, a plant is isolated in an improvised architecture—or, as Franziska Weinberger puts it, the artist “dreamed” himself and the plant “into the white cube.”⁸ The grasses plaited together like strands of hair in *Zopf* (*Plait*; see p. 92) read as a transgressive gesture, as do the watercolors in the series of *Wildniskonstruktionen* (*Wilderness Constructions*; see p. 78), which expose the idea of the “wilderness” as a human construct and (de)valuing categorization.⁹

By transforming a landfill into a leisure park, Weinberger’s *Hiriyu Dump* (see p. 82) aims to let the visitor experience the repressed remains of our consumerist dreams as though in an excavation site that presents itself to the eye as a kind of cultural landscape. Culture as nature—that is also the essence of the garden, whose history is as old as human sedentism. The latter was one prerequisite for horticulture and agriculture and gave rise to the concept of property as well as the cultivation of green spaces, which underlies the idea of ordering nature. Order eventually turned into subordination, and the first great civilizations devised suitable ancillary structures such as fences and walls within which they laid out gardens.¹⁰ Gardens were an expression of fertility and prosperity. They were not only retreats from city life but, as representations of empire, also symbolized the ruler’s sovereignty over everything within its bounds. Weinberger counters the metaphoric connotations of the garden with *Gebiet I* (*Area I*; see p. 105): he collected wild plants growing in urban environments and propagates them on an unused piece of land he has leased for the purpose to resettle them on brownfields, from which he extracts other plants that he releases into the city in turn. By cultivating this “ruderal society,” he accelerates migration flows and negates habitat boundaries arbitrarily imposed on nature. Such efforts to remedy marginalization carry distinct political overtones, as his *Portable Gardens* (fig. 6) underscore, PVC bags he filled with soil and set up as refuges for seeds scattered by the wind and animals. Not coincidentally, immigrants often use just such bags to carry all their worldly belongings with them.¹¹ For his *Wild Cube* (fig. 7), by contrast, he draws

derbewegungen und negiert der Umwelt gegenüber willkürlich gezogene Grenzen für Lebensräume. Wenn er der Marginalisierung entgegenwirkt, hat das durchaus eine politische Konnotation, die er mit seinen *Portable Gardens* (fig. 6) unterstreicht. Diese bestehen aus PVC-Taschen, die mit Erde gefüllt und aufgestellt werden, um von Wind und Tieren verstreuten Samen eine Heimat zu bieten. Die Behältnisse sind nicht zufällig gewählt, sie stellen einen Konnex zu Immigrantinnen und Immigranten her, die in diesen Kunststofftaschen oft ihr gesamtes Hab und Gut mit sich tragen.¹¹ Für seinen *Wild Cube* (fig. 7) zieht er dagegen selbst Grenzen. Dieser ist das Gegenteil des White Cube und ein buchstäblicher *hortus conclusus*¹². Nur sperrt er nicht die Natur in einen Käfig, sondern den Menschen davon aus. Er ist ein Asyl für Flora und Fauna und führt die ungebändigte Kraft der Natur vor Augen.

Mit *Laubreise* (fig. 8) wird der Blick dagegen auf Prozesse gelenkt. *Laubreise* ist in Zusammenarbeit mit Franziska Weinberger entstanden, die ab 1999 als Mitautorin an einzelnen Projekten im öffentlichen Raum beteiligt ist.¹³ Und das Zusammenwirken ist dieser Installation inhärent: Laub, Grünschnitt und Algen sind darin zu einem Quader aufgetürmt, der von Bodenorganismen langsam zersetzt wird. Die alchemistisch anmutende Umwandlung von „Abfall“ in nährstoffreichen Humus bringt dabei auf kleinem Raum eine Atmosphäre des Abjekten mit sich. Die sinnliche Erfahrbarkeit der Metamorphose verdeutlicht die transitorische Qualität allen Seins – die Kreisläufe aus Werden und Vergehen, denen auch wir unterliegen.

Eine Durchgangssituation beschreiben auch die Werke aus der Serie der *Wege* (fig. 9). *Wege* sind gleichsam das Trennende zwischen Gebieten wie auch verbindendes Element. Wenn Martin Heidegger der Gesamtausgabe seiner Schriften das Motto „Wege – nicht Werke“ voranstellt, das Denken mit dem Beschreiten von Pfaden gleichsetzt und damit mit dem Selbsterkennen innerhalb der Welt,¹⁴ dann verweist er auf ein Geflecht aus Bewegungen, die das Dasein als einen Akt der Differenzierung umschreiben. Diese Strukturen aus Vektoren thematisiert hier auch Weinberger, wengleich er statt Straßennetzen oder Adern die Fresswege von Borkenkäfern heranzieht, deren funktionale Logik der Wegführung uns verborgen bleibt. Die Funktion von Wegrandhäuschen ist dagegen nachvollziehbar. Weinberger hat solche Häuschen in Griechenland kennengelernt, wo sie nicht nur Gedenkstellen für Verunglückte sind, sondern auch Orte, an denen für Vorbeikommende Dinge bereitgestellt werden, die diese eventuell benötigen



Fig. 6 *Portable Garden*, 1994–2020/21 → S./p. 117



Fig. 7 *Wild Cube*, 1991/2011 → S./p. 119



Fig. 8 Franziska & Lois Weinberger, *Laubreise [Journey of Leaves]*, 2009 → S./p. 120

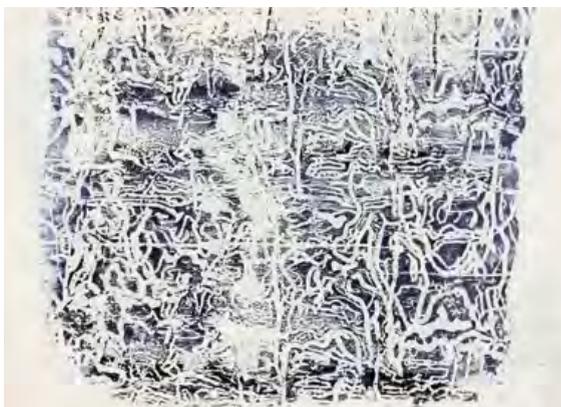


Fig. 9 *Wege [Paths]*, 1978 → S./p. 139

boundaries of his own. The work is the opposite of the white cube, a literal *hortus conclusus*.¹² Only this time it is not nature that is locked up in a cage but the human being that is held at a distance, locked out of an asylum for flora and fauna that demonstrates the untamed force of nature.

Laubreise (Journey of Leaves; fig. 8), meanwhile, draws our attention to processes. It was created in collaboration with Franziska Weinberger, who has been a coauthor on several projects for public settings since 1999.¹³ And such cooperation is inherent to the installation: foliage, lop, and algae are piled up in a rectangular block that is slowly decomposed by soil organisms. Crammed into a small space, the quasi-alchemical transformation of “waste” into nutrient-rich humus exudes an air of the abject. The sensually vivid metamorphosis illustrates the transitoriness of all existence—the cycles of becoming and passing away that we, too, are subject to.

A situation of transit is also rendered in the works in the series *Wege (Paths; fig. 9)*. Paths are a kind of barrier between tracts of land, but also a connective element. In prefacing the collected edition of his writings with the epigraph “ways—not works” and equating thinking with traveling along paths, and hence with the process of self-knowledge within the world, Heidegger gestures toward a web of movements that limn existence as an act of differentiation.¹⁴ Weinberger here addresses the same structure of vectors, although his prototype are the tunnels carved by bark beetles rather than road networks or veins. The functional logic of these sinuous trajectories eludes us. The function of wayside sheds, by contrast, is readily comprehensible. Weinberger encountered them in Greece, where they serve not only as memorials to victims of accidents, but also to store provisions offered by locals to wayfarers who might need them. The artist reprises this philanthropic idea in his *Wegrandhaus (Wayside House; see p. 134)*, which he supplied with poems on pieces of paper on which the visitor can print bark-beetle tunnels (in analogy with the hiker’s passbooks in which stamps earned on the summits document the distances they have covered).

Weinberger’s *Hochhaus für Vögel (Skyscraper for Birds; fig. 10)* is his take on a different kind of dwelling. Transposing the human rationalization of residential real estate into the animal kingdom, he articulates a trenchant critique of the indignity of living conditions subjected to the pressures of efficien-

könnten. Den philanthropischen Gedanken nimmt der Künstler für sein *Wegrandhaus* (siehe S. 134) auf, das er mit Gedichten auf Zetteln bestückt, die man (in Analogie zu Wanderpässen, in denen mit Gipfelstempeln die zurückgelegten Wege dokumentiert werden) mit Borkenkäferwegen bedrucken kann.

Einen anderen Typus der Behausung kommentiert Weinberger mit seinem *Hochhaus für Vögel* (fig. 10). Das menschliche Rationalisieren von Wohnraum überträgt er dabei auf die Tiere und kritisiert damit die Unwürdigkeit von Lebensumständen, die dem Motiv der Effizienzsteigerung unterliegen. Heidegger sieht im Wohnen das Wesen des Seins und im Bauen dessen Abbilden in seiner Prozesshaftigkeit.¹⁵ Dieses Verhältnis zwischen Wohnen und Sein innerhalb des Gebaut-Seins eines Hauses interessiert auch Weinberger, und er spürt ihm in seiner vierteiligen Arbeit *Debris Field* (siehe S. 173) nach. Rund siebenhundert Jahre Geschichte versammelt der Künstler darin in Form unzähliger Fundstücke, die er aus dem elterlichen Bauernhof in Stams, in dem er aufgewachsen ist, geborgen hat. Er kehrt mit einer Psychoarchäologie nicht nur zu seinen Wurzeln zurück, sondern gräbt sie auch aus: Mit seiner Ausgrabung erschließt er das „Trümmerfeld“ seiner persönlichen Herkunft und bildet gleichzeitig ein Referenzsystem des bäuerlichen Alltags.

Die Atemschutzmaske, die er bei den Freilegungen getragen hat, setzt Weinberger seiner Skulptur *Bischof* (fig. 11) auf. Die Religiosität, die auch fester Bestandteil des bäuerlichen Lebens in Stams war, wird in der Figur, die mit ihrem Wurzelgesicht auch das Motiv des „Grünen Mannes“ in sich trägt, als verbindendes Element zwischen Kulturen dargestellt. Die Abhängigkeit von der Natur, die das Bauernleben mit sich bringt, erzwingt eine Aufmerksamkeit ihr gegenüber. Beobachtungen unerklärlicher Phänomene wurden, wenn nicht durch religiöse, dann durch magische Zusammenhänge erklärt. Das unterscheidet sich nicht wesentlich von dem, was Claude Lévi-Strauss mit dem „wilden Denken“ umschreibt, in dem naturnah lebende Kulturen verschiedene Fragmente ihrer Wahrnehmung nicht rationalisieren, sondern in einer Patchworkarbeit zu Geschichten verweben, die ihre Beobachtungen direkt einordenbar machen. Um bestimmte Situationen herzustellen oder abzuwenden, bedarf es der Durchführung von Ritualen, denen eine unmittelbare Wirkung zugeschrieben wird. Ein solches vollführt Weinberger in *Home Voodoo I* (siehe S. 198), in dem lokales Brauchtum und familiäre Mythologie sich mit Voodoo, Katholizismus und Heidentum zu einer humoristischen Zeremonie verbinden. Es ist ein Reinigungs- und Befreiungsritual, des-



Fig. 10 *Hochhaus für Vögel* [*Skyscraper for Birds*], 1976, Farbfotografie / color photograph; 40 × 30 cm



Fig. 11 *Bischof* [*Bishop*], 2003–19 → S./p. 204

cy enhancement. Heidegger has characterized dwelling as the essence of being and building as the portrayal of its processual quality.¹⁵ Weinberger, too, takes an interest in this nexus between dwelling and being within the built reality of a house, exploring it in his multipart work *Debris Field* (see p. 173), which gathers around seven centuries of history in the form of countless found objects he retrieved from his parents' farmhouse in Stams, where he grew up. In his psycho-archaeology, he does not just return to his roots, he unearths them: his excavation maps the “debris field” of his personal origins, while also charting a referential system of the everyday lives of peasants.

Weinberger wore a filter mask during the work in the dusty environment that he subsequently gave to his sculpture *Bischof* (*Bishop*; fig. 11). The figure, whose rootstock face moreover echoes the Green Man motif, emblemizes religious piety—another integral part of peasant life in Stams—as a common ground across cultural differences. Agrarian societies' dependency on nature forces them to be attentive to it. Observations of inexplicable phenomena used to be explained by religious beliefs or, failing that, by magical powers; a way of thinking not fundamentally different from what Claude Lévi-Strauss has characterized as the “savage mind” in cultures living in close touch with nature, which, instead of rationalizing their fragmentary perceptions, weave them together into a patchwork of stories that let them make direct sense of observations. Inducing or averting certain situations requires the performance of rituals that are said to be immediately effective. Weinberger enacts just such a ritual in *Home Voodoo I* (see p. 198), which amalgamates local traditional customs and family mythology with voodoo, Catholic, and pagan practices in a humoristic ceremony: a ritual of purification and liberation whose *modus operandi* he describes as “chthonic—arising from the Earth.” Something similar is at work in *Basics—die Idee einer Ausdehnung* (*Basics—The Idea of an Expansion*; fig. 12). The seven sculptures, resting on their backs like unfinished golems awaiting morphogenesis, were molded out of an earthen mix around pieces of wood. The loamy primeval forms suggest both the developmental process and the pleasure of creation, visualizing becoming as the rhythmical performativity of nature and fundamental condition of being.

The principle behind these repeated changes of direction that many of Lois Weinberger's works retrace is a model that conceives of the essence of being as permanent change: nothing is, everything is becoming, or to put it with Heraclitus, “everything flows.” The exhibition *Basics* may likewise be seen as a scrollwork of inter-

sen Vorgangsweise er als „chthonisch – aus der Erde kommend“ bezeichnet. Das trifft auch auf *Basics – Die Idee einer Ausdehnung* (fig. 12) zu. Die sieben Skulpturen, die wie unfertige Golems daliegen und ihrer Gestaltwerdung harren, sind aus Holzstücken und einem Erdgemisch geknetet worden. Die lehmigen Urformen verweisen sowohl auf den Prozess der Entwicklung als auch auf lustvolle Schöpfung. Sie veranschaulichen das Werden als rhythmische Performativität der Natur und Grundbedingung des Seins.



Fig. 12 *Basics – die Idee einer Ausdehnung* [*Basics – The Idea of an Expansion*], 2018 → S./p. 195

Das Prinzip dieser sich wiederholenden Richtungsänderung, die viele Werke von Lois Weinberger nachzeichnen, ist ein Modell, das das Wesen des Seins als permanente Verwandlung begreift: Nichts ist, alles wird beziehungsweise „alles fließt“, um es mit Heraklit zu sagen. Auch die Ausstellung *Basics* kann man als Flechtwerk aus Vektoren sehen, die mögliche Wege definieren, um sich selbst und sein Denken durch das Œuvre des Künstlers zu bewegen. Dieses wuchernde Rankenwerk entstand durch einen, der von einem Bauernhof auszog, um vom Kunstschmied und Schlosser zum Schauspieler und schließlich zum Künstler zu werden. Durch einen, der vor dem Hintergrund der 68er-Bewegung und in Zeiten eines kulturellen Umbruchs sozialisiert wurde und sich zwischen Minimal Art, Land Art, Wiener Gruppe, Surrealismus und den Jungen Wilden seinen eigenen Weg einer Konzeptkunst bahnte. Durch einen, der nicht wie Joseph Beuys die Stadt kontrolliert begrünen wollte, sondern den Wildwuchs unterstützte und auch das Randständige in den Vordergrund treten ließ. Lois Weinberger war einer, der wurde – auch zum „Grünen Mann“, der Werden und Vergehen ebenso in ihrer Unausweichlichkeit zu verkörpern wusste. Und er war einer, der ging, um zu bleiben: „Wenn sich alle Pflanzen von meinem/ihnen zugeordneten Ort entfernt haben/was ohnehin geschieht/werde ich nicht mehr der Gärtner sein/doch unschuldig die Vielfalt nützen. Die Essenz meines Gärtneriums hat sich zu einem einzigen/im Freien stehenden/mit schlechter Erde gefüllten Blumentopf verdichtet/zum transportablen Garten/der auf Begehungen außerhalb mitzunehmen und irgendwo zu vergessen wäre. Doch vielleicht habe ich dies mit dem Aussetzen von Pflanzen aus meinem Gebiet ins Freiland schon geahnt und vorweggenommen/dass die Beschäftigung mit Pflanzen und Gärten nur über sie hinwegführen kann. Dem Himmel/ dem Boden zu.“¹⁶

Anmerkungen

- | | |
|---|---|
| 1
Franz Kafka, <i>Die Verwandlung</i> , erster Satz. | 2
Vergil, <i>Georgica</i> , Buch 4, Verse 281–558. |
|---|---|

woven vectors that define possible ways of navigating oneself and one's thinking through the artist's oeuvre. This sprawling rhizome was created by one who set forth from a farmstead to become an ornamental blacksmith and metalworker, an actor, and, finally, a visual artist. One who was socialized in a time of cultural upheavals—the 1968 protests were making headlines—and took inspiration from Minimal and Land Art, the Wiener Gruppe, Surrealism, and the Junge Wilde to forge the singular path of his own conceptual art.

One who, unlike Joseph Beuys, did not mean to undertake a controlled greening of the city, but embraced rank growth and allowed the marginal to come to the fore. Lois Weinberger was one who became—also becoming a Green Man, adroitly embodying becoming and transience in their inevitability. And he was one who left in order to stay: “When all the plants will have moved away from my / place I destined for them / which happens anyway / I will no longer be the gardener / but innocently use their variety. The essence of my gardening has condensed into a single / flowerpot outdoors / filled with poor soil / a portable garden / to be taken along on inspections in the field and forgotten somewhere. But maybe by planting plants outside my territory in the open I have already foreseen and anticipated / that the concern with plants and gardens can only lead beyond them. Toward the sky / Toward the ground.”¹⁶

Notes

- | | |
|---|---|
| 1
Franz Kafka, <i>The Metamorphosis</i> [1915], in <i>The Metamorphosis and Other Stories</i> , trans. John R. Williams (Hertfordshire, 2011) opening sentence. | 5
Félix Guattari, <i>The Three Ecologies</i> , trans. Ian Pindar/Paul Sutton (London/New York, 2000), p. 28. |
| 2
Virgil, <i>Georgics</i> [29 BCE], in <i>Virgil: Eclogues, Georgics, Aeneid</i> , trans. H. R. Fairclough, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass., 1916), book 4, verses 281–558. | 6
Gilles Deleuze/Félix Guattari, <i>A Thousand Plateaus</i> , trans. Brian Massumi (Minneapolis/London, 1987), p. 36. |
| 3
Lady Raglan coined the term in her essay “The ‘Green Man’ in Church Architecture,” <i>Folklore</i> 50, no. 1 (March 1939), pp. 45–57. <i>Blattmaske</i> (“leaf-mask”) is the more common designation in the German-speaking countries. | 7
In this respect, Weinberger's standpoint is akin to positions of speculative realism, which postulate a reality that is independent of man and autonomous, existing without relation to human thought and reason. Yet it also evinces an affinity to the thinking of Heidegger, who, as Hannah Arendt put it, “never thinks ‘about’ something. He thinks something,” Hannah Arendt, “Heidegger at Eighty,” in <i>Thinking Without a Banister: Essays in Understanding, 1953–1975</i> , ed. Jerome Kohn (New York, 2018), p. 422. |
| 4
Cf. also Kathleen Basford, <i>The Green Man</i> (Ipswich, 1978), pp. 9–22. | |

- 3 Der Begriff wurde von Lady Raglan in ihrem Aufsatz „The ‚Green Man‘ in Church Architecture“ (in: *Folklore*, 50. Jg., Nr. 1, März 1939, S. 45–57) geprägt. Im deutschen Sprachraum wird meist die Bezeichnung „Blattmaske“ verwendet.
- 4 Vgl. dazu Kathleen Basford, *The Green Man*, Ipswich 1978, S. 9–22.
- 5 Félix Guattari, *Die drei Ökologien*, 4. Aufl., Wien 2019, S. 12.
- 6 Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 26.
- 7 Weinbergers Standpunkt kommt hier Positionen des spekulativen Realismus nahe, die eine vom Menschen unabhängige, autonome Realität annehmen, die auch ohne Bezug zum menschlichen Denken und grundlos existiert. Aber auch das Denken Heideggers, der „nie ‚über‘ etwas [denkt]; er denkt etwas“, wie es Hannah Arendt formuliert hat (Hannah Arendt, „Martin Heidegger ist achtzig Jahre alt“, in: Günther Neske / Emil Klettering [Hg.], *Antwort. Martin Heidegger im Gespräch*, Tübingen 1988), ist nicht fern.
- 8 Lois Weinberger lebte 1978/79, zur Zeit der Entstehung des Werks, noch in Tirol auf dem Land und begann erst ab 1980, seine Werke in Ausstellungen zu zeigen.
- 9 In dem Sinn wertend, dass „Wildnis“ ausschließlich von der Kultur aus denkbar ist.
- 10 So stammt der Begriff „Paradies“ etwa vom awestischen *pairi-daēza* ab, was direkt übersetzt „eingezäunter Bereich“ bedeutete und in der Antike persische Königsgärten bezeichnete.
- 11 Auch *Stein mit Federn* ist als buchstäblich „fliegender Stein“ durchaus politisch gemeint.
- 12 Lateinisch für „geschlossener“ oder „verschlossener Garten“.
- 13 Das öffentliche Interesse an den jeweiligen Anteilen am Werk führt sie schließlich dazu, die auch weiterhin gemeinsam ausgetragenen intellektuellen Prozesse dahinter nicht mehr unter einer geteilten Autorschaft zu subsumieren, um einem Ablenken von den wesentlichen Inhalten der Arbeiten entgegenzuwirken.
- 14 „Immer wieder geht zuweilen das Denken in den gleichen Schriften oder bei eigenen Versuchen auf dem Pfad, den der Feldweg durch die Flur zieht. [...] Die Weite aller gewachsenen Dinge, die um den Feldweg verweilen, spendet Welt.“ Martin Heidegger, *Der Feldweg*, Frankfurt am Main 1989, S. 13, 17.
- 15 „Denken wir für eine Weile an einen Schwarzwaldhof, den vor zwei Jahrhunderten noch bäuerliches Wohnen baute. Hier hat die Inständigkeit des Vermögens, Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen einfältig in die Dinge einzulassen, das Haus gerichtet. Es hat den Hof an die windgeschützte Berglehne gegen Mittag zwischen die Matten in die Nähe der Quelle gestellt. Es hat ihm das weit ausladende Schindeldach gegeben, das in geeigneter Schräge die Schneelasten trägt und tief herabreichend die Stuben gegen die Stürme der langen Winternächte schützt. Es hat den Herrgottswinkel hinter dem gemeinsamen Tisch nicht vergessen, es hat die geheiligten Plätze für Kindbett und Totenbaum, so heißt dort der Sarg, in die Stuben eingeräumt und so den verschiedenen Lebensaltern unter einem Dach das Gepräge ihres Ganges durch die Zeit vorgezeichnet. Ein Handwerk, das selber dem Wohnen entsprungen, seine Geräte und Gerüste noch als Dinge braucht, hat den Hof gebaut.“ Martin Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Frankfurt am Main 2000, S. 162.
- 16 Lois Weinberger, Wien 1996, in: *Lois & Franziska Weinberger* (Ausst.-Kat., Kunstverein Hannover; Villa Merkel, Esslingen), Hannover 2003, S. 85.
- 8 Around 1978–79, when this work was made, Lois Weinberger was still living in the Tyrolean countryside; he did not start showing his works in exhibitions until 1980.
- 9 It is evaluative in the sense that the idea of “wilderness” makes sense only from the vantage point of culture.
- 10 The term *paradise*, for example, derives from the Avestan *pairi-daēza*, which may be literally translated as “walled enclosure” and was the name for Persian royal gardens in antiquity.
- 11 Similarly, *Stein mit Federn* (Stone with Feathers), a literal “flying stone,” is an unmistakably political work.
- 12 Latin for “enclosed” or “closed garden.”
- 13 The public interest in their respective roles in making the works eventually leads them to the decision to desist from subsuming what remain shared intellectual processes under a shared authorship in order to eliminate the distraction from the essential substance of the works.
- 14 “Time and again, thinking follows in the same writings, or goes by its own attempts on the trail where the fieldpath passes through the field [...] The expanse of all grown things which dwell around the fieldpath bestows the world.” Martin Heidegger, “The Fieldpath,” trans. Berit Mexia, *Journal of Chinese Philosophy* 13, no. 4 (December 1986), pp. 455–58.
- 15 “Let us think for a while of a farmhouse in the Black Forest, which was built some two hundred years ago by the dwelling of peasants. Here the self-sufficiency of the power to let earth and heaven, divinities and mortals enter in simple oneness into things, ordered the house. It placed the farm on the wind-sheltered mountain slope, looking south, among the meadows close to the
- spring. It gave it its wide overhanging shingle roof whose proper slope bears up under the burden of snow, and which, reaching deep down, shields the chambers against the storms of the long winter-nights. It did not forget the altar corner behind the community table; it made room in its chamber for the hallowed places of childbed and the “tree of the dead”—for that is what they call a coffin there: the *Totenbaum*—and in this way it designed for the different generations under one roof the character of their journey through time. A craft which, itself sprung from dwelling, still uses its tools and frames as things, built the farmhouse.” Martin Heidegger, “Building, Dwelling, Thinking,” in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York, 1971), p. 160.
- 16 Lois Weinberger, *Notizen aus dem Hortus / Notes from the Hortus* (Ostfildern-Ruit, 1997), p. 19; translation modified based on the original: “Lois Weinberger, Vienna 1996,” in *Lois & Franziska Weinberger*, exh. cat., Kunstverein Hannover; Villa Merkel, Esslingen (Hannover, 2003), p. 85.

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Lois Weinberger. Basics*, Belvedere 21, Wien, vom 2. Juli bis 24. Oktober 2021.
This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Lois Weinberger. Basics*, Belvedere 21, Vienna, from July 2 to October 24, 2021.

Wissenschaftliche Geschäftsführerin, Generaldirektorin / Artistic Director, CEO: Stella Rollig
Wirtschaftlicher Geschäftsführer / CFO: Wolfgang Bergmann

Kurator / Curator: Severin Dünser
Kuratorische Assistenz / Curatorial assistance: Véronique Abpurg

Ausstellungsmanagement und Sammlungsverwaltung / Exhibition Management and Loans: Stephan Pumberger
Ausstellungsproduktion / Exhibition Production: Tanja Angermann-Cekinmez
Chefkurator / Chief Curator: Harald Krejci
Kunstvermittlung / Education: Susanne Wögerbauer, Naima Wieltschnig
Kommunikation & Marketing / Communications & Marketing: Katharina Steinbrecher
Besucher_innenservice / Visitor Services: Margarete Stechl
Research Center: Christian Huemer
Restaurierung / Conservation Department: Stefanie Jahn

Belvedere
Prinz Eugen-Straße 27
1030 Wien / Vienna
www.belvedere.at

Wenn nicht anders angegeben, alle Arbeiten Courtesy Studio Lois Weinberger & Galerie Krinzinger, Wien
If not stated otherwise, all works courtesy Studio Lois Weinberger & Galerie Krinzinger, Vienna

Publikation / Publication

Herausgeber_innen / Editors: Stella Rollig, Severin Dünser

Katalogkonzept / Catalogue concept: Franziska Weinberger, Severin Dünser

Autor_innen / Authors: Pierre Bal-Blanc, Catherine David, Severin Dünser, Hans Ulrich Obrist, Stella Rollig, Philippe Van Cauteren

Grafisches Konzept und Gestaltung / Graphic Concept and Design: Astrid Seme, Studio

Publikationsmanagement / Publication Management: Eva Lahnsteiner

Lektorat (Deutsch) / Copyediting (German): Katharina Sacken

Lektorat (Englisch) / Copyediting (English): Tas Skorupa

Übersetzung (Deutsch – Englisch) / Translation (German – English): Gerrit Jackson (Dünser, Rollig)

Übersetzung (Englisch – Deutsch) / Translation (English – German): Barbara Hess (David, Obrist)

Übersetzung (Französisch – Englisch) / Translation (French – English): Dean Inkster (Bal-Blanc, David)

Übersetzung (Französisch – Deutsch) / Translation (French – German): Isolde Schmitt (Bal-Blanc)

Übersetzung (Flämisch – Englisch) / Translation (Flemish – English): Kate Mayne (Van Cauteren)

Übersetzung (Flämisch – Deutsch) / Translation (Flemish – German): Marlene Müller-Haas (Van Cauteren)

Bildbearbeitung / Image Editing: Pixelstorm

Druck und Bindung / Printed and bound by: Gerin Druck, Wolkersdorf

© 2021 Belvedere, Wien; Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln; die Künstler_innen und die Autor_innen /
© 2021 Belvedere, Vienna; Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Cologne; the artists; and the authors

Erschienen bei / Published by:
Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König
Ehrenstraße 4
50672 Köln / Cologne, DE

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar. /
Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <https://www.dnb.de>.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Printed in Austria

Vertrieb / Distribution

Europa / Europe
Buchhandlung Walther König
Ehrenstraße 4
50672 Köln / Cologne, DE
Tel.: +49 (0) 221 205 9653
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

UK & Irland / UK & Ireland
Cornerhouse Publications Ltd. – HOME
2 Tony Wilson Place
Manchester M15 4FN, UK
Tel.: +44 (0) 161 212 3466
publications@cornerhouse.org

Außerhalb Europas / Outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.
75 Broad Street, Suite 630
New York, NY 10004, USA
Tel.: +1 212 627 1999
orders@dapinc.com

ISBN 978-3-7533-0054-2
(Buchhandelsauflage / trade edition)
ISBN 978-3-903327-22-1
(Museumsauflage / museum edition)

belvedere
21







Lois Weinberger (1947–2020) war ein früher und visionärer Kritiker der Verwerfungen des Anthropozäns und gilt als Vordenker einer anderen, künstlerischen Ökologie. Ab den 1990er-Jahren prägte er den Diskurs über das Verhältnis von Natur und Kultur wesentlich mit. Zwischen ironischem Schamanismus und konzeptueller, aber poetischer Strenge zeigen seine Werke die Grenzen menschlicher Handlungsmacht auf und machen unsere Überlegenheit über die Umwelt als Illusion erfahrbar. Weinbergers Arbeiten hinterfragen unsere ethischen Maßstäbe, denen sie scheinbar Randständiges, Nutz- und Wertloses gegenüberstellen. Dabei bringen sie einen alles umfassenden, unvermeidbaren Kreislauf aus Werden und Vergehen lustvoll zum Ausdruck.

Noch vor seinem Tod im April 2020 konzipierte Lois Weinberger seine Schau *Basics* für den Innen- und Außenraum des Belvedere 21. Die Ausstellung ist nicht als Retrospektive angelegt, versammelt aber mehr als einhundert Werke von den 1970er-Jahren bis 2020. Der begleitende Katalog enthält Texte von Pierre Bal-Blanc, Philippe Van Cauteren, Catherine David, Severin Dünser, Hans Ulrich Obrist und Stella Rollig.

Lois Weinberger (1947–2020) was an early and visionary critic of the dislocations of the Anthropocene and has been hailed as a pioneer of a different, artistic ecology. Beginning in the 1990s, he was a leading voice in the discourse around the relationship between nature and culture. Between ironic shamanism and a conceptual yet poetic austerity, his works illustrate the limitations of human agency and let us experience that our dominance over the natural environment is an illusion. Weinberger's works interrogate our ethical standards, challenging them with the ostensibly marginal, unprofitable, and worthless and lending engaging sensual expression to an all-encompassing and ineluctable cycle of becoming and passing away.

Before his death in April 2020, Lois Weinberger conceived his exhibition *Basics* for the galleries and grounds of the Belvedere 21. Although it is not a retrospective, the show brings together over a hundred works spanning the decades from the 1970s to 2020. This catalogue contains contributions by Pierre Bal-Blanc, Philippe Van Cauteren, Catherine David, Severin Dünser, Hans Ulrich Obrist, and Stella Rollig.