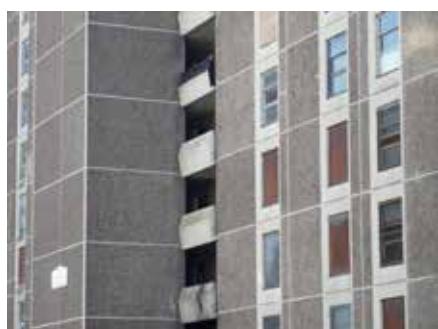
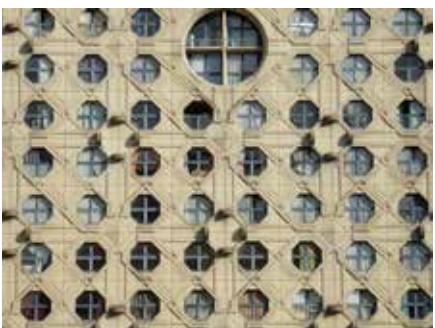


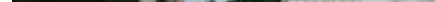
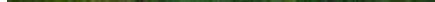
Andrea Pichl

Andrea Pichl

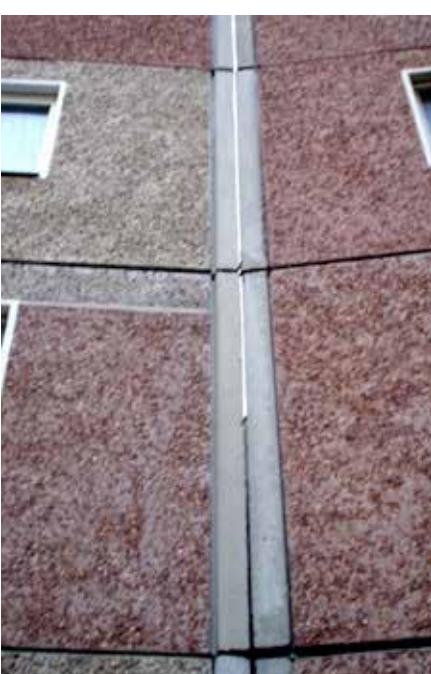
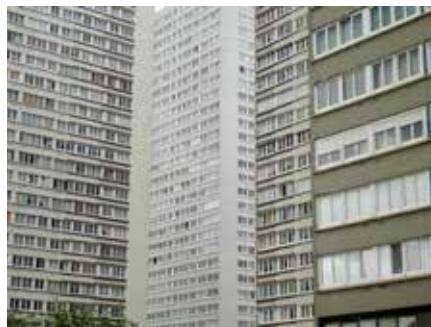
SternbergPress 













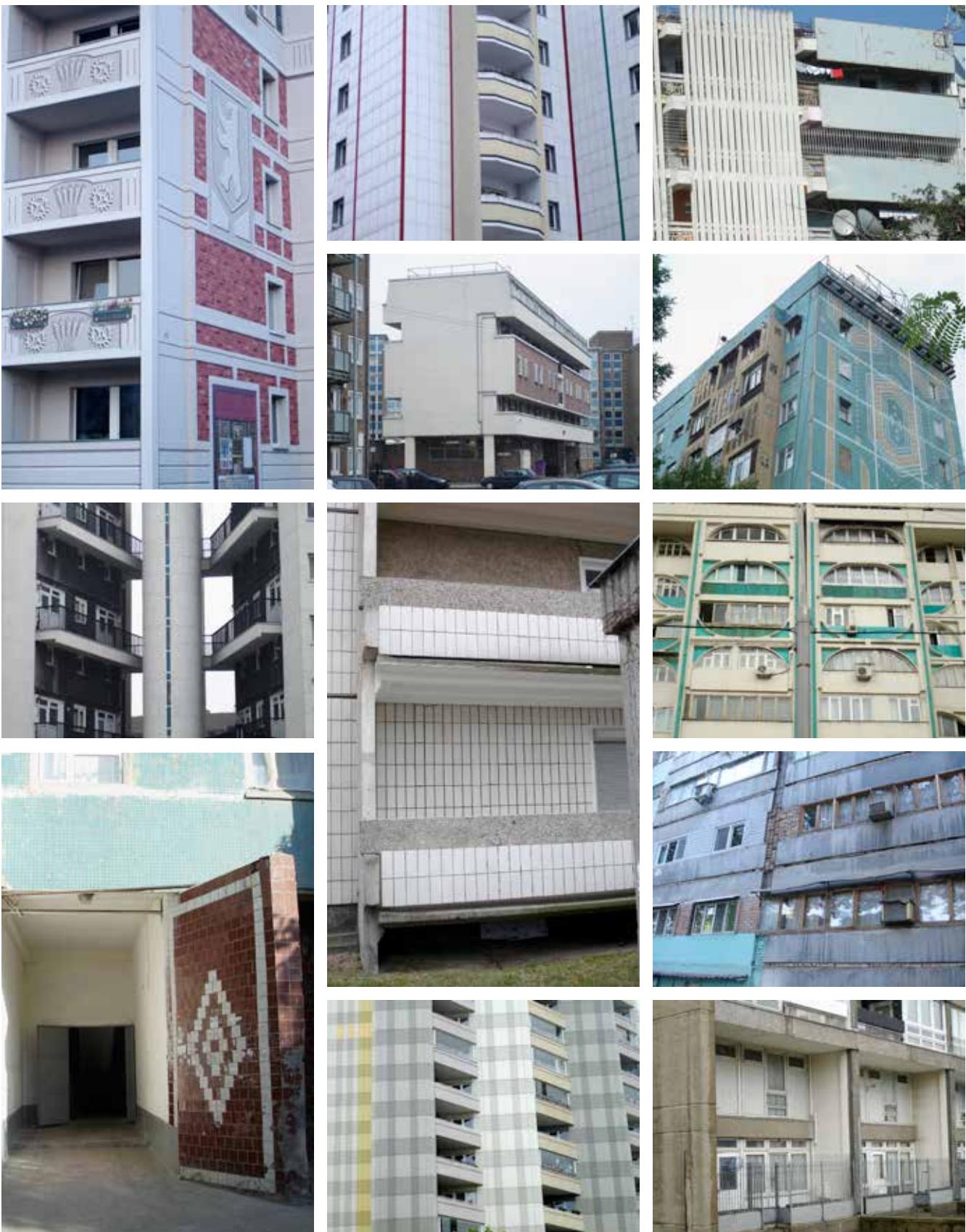






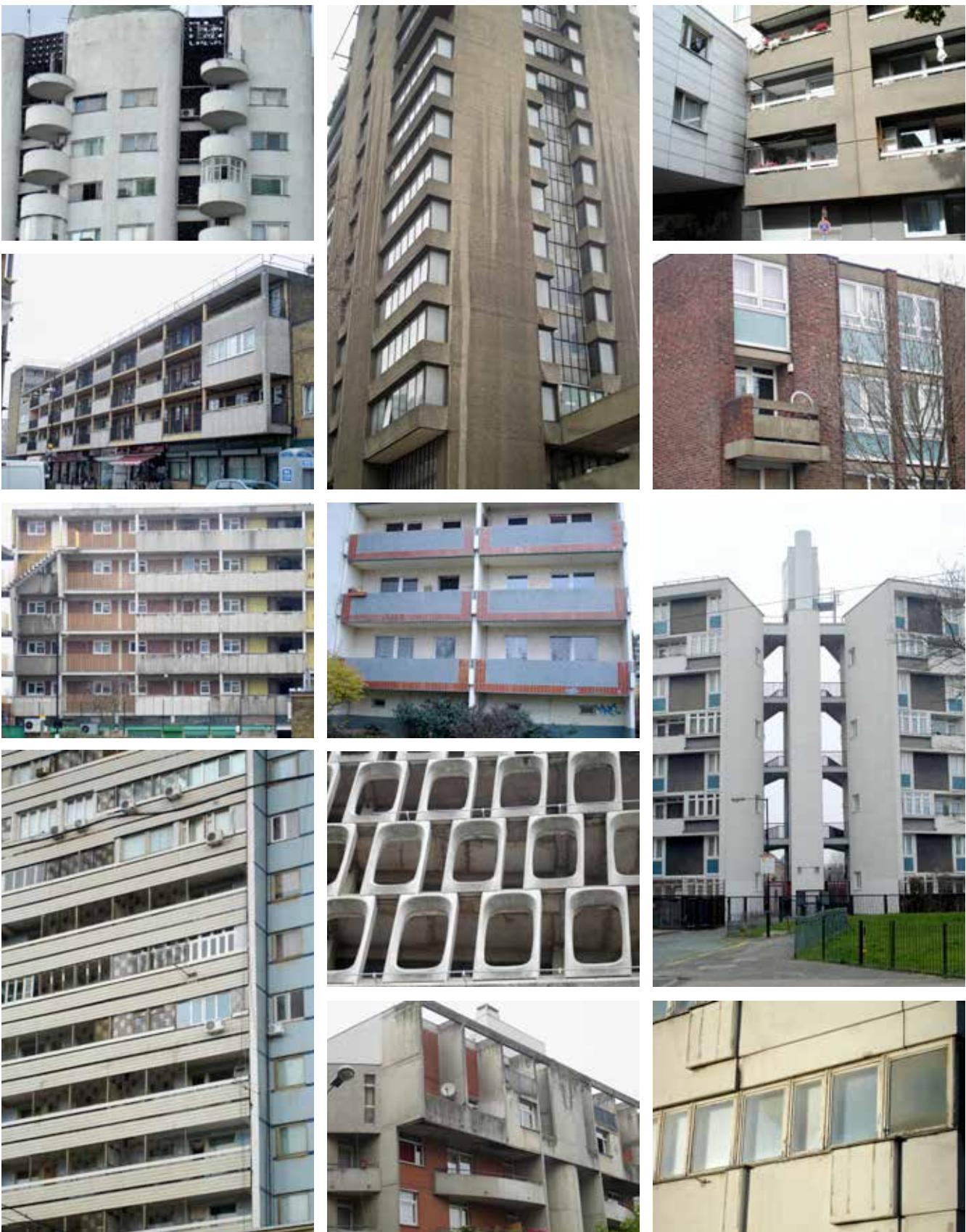




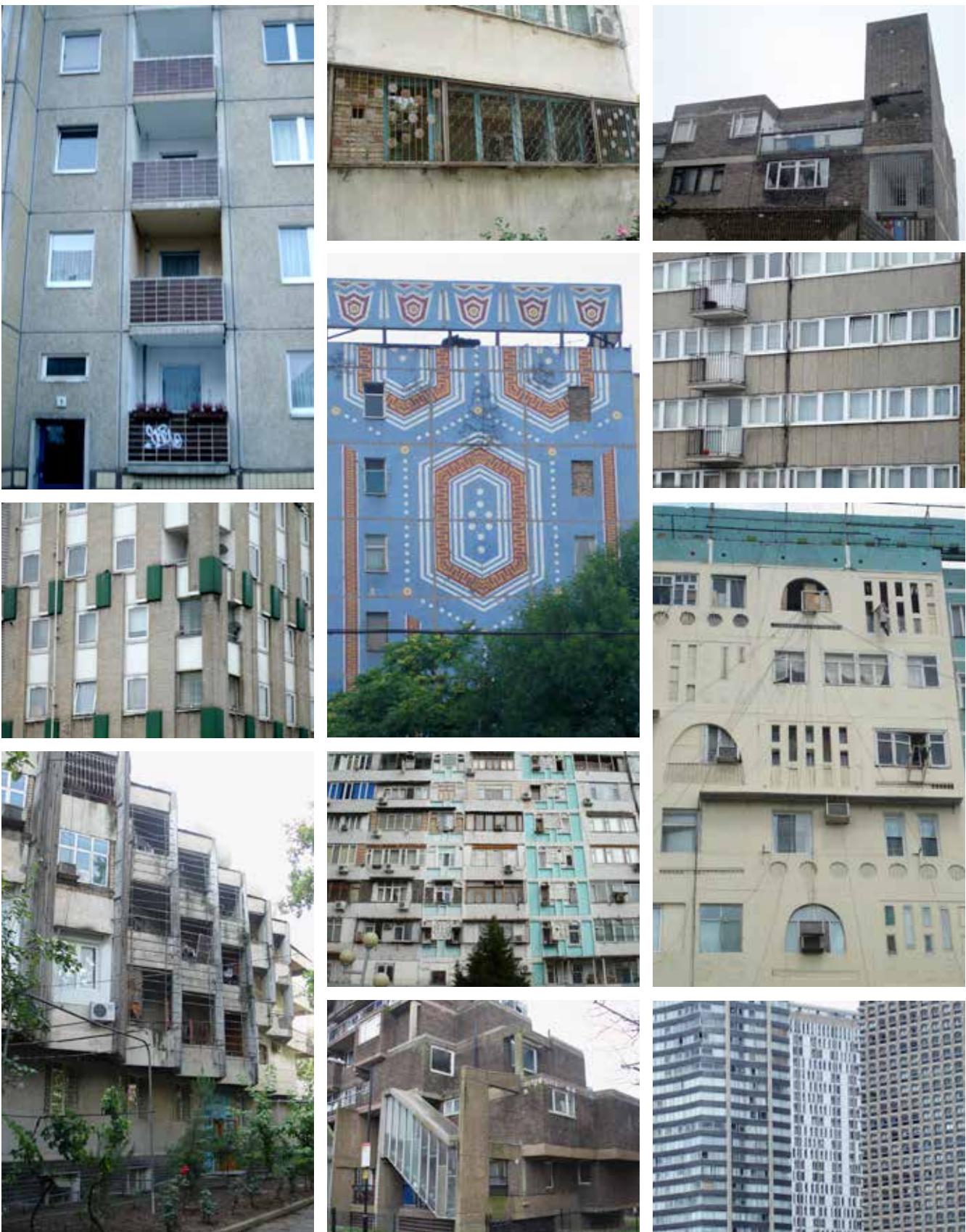












Doublebind

2011, Tischlerplatte, Acrylglas, Aluminiumprofil,
Dekorspanplatte, Tapete, Videoprojektionen
ca. 305 × 650 × 400 cm

plywood, acrylic glass, aluminum profile,
decorative chipboard, wallpaper, slide projections

Hamburger Bahnhof, Rieckhallen, Berlin
„Architektonika“, September 2011–Februar 2012
„Architektonika 2“, April 2012–Januar 2013
kuratiert von Gabriele Knapstein curated by

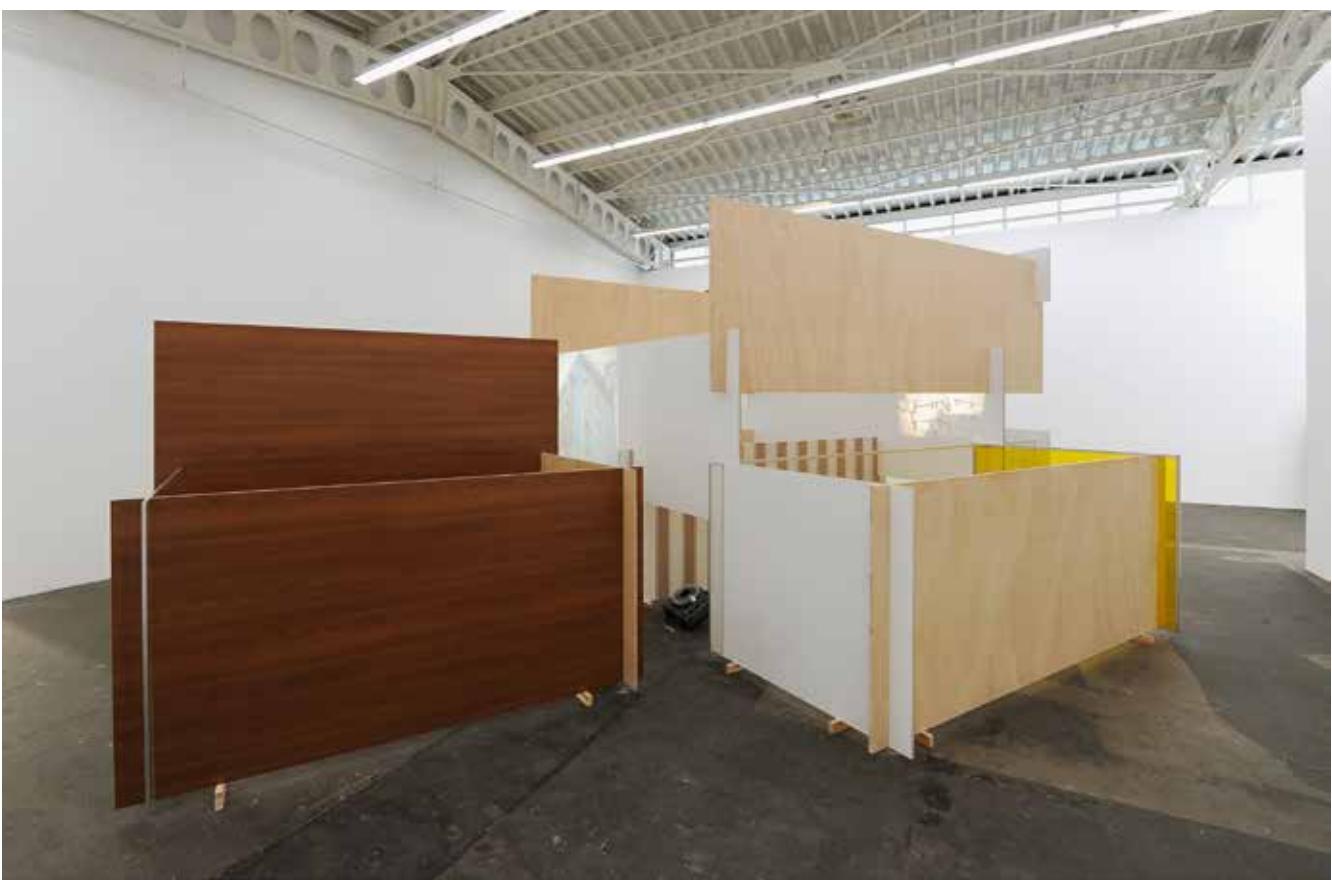
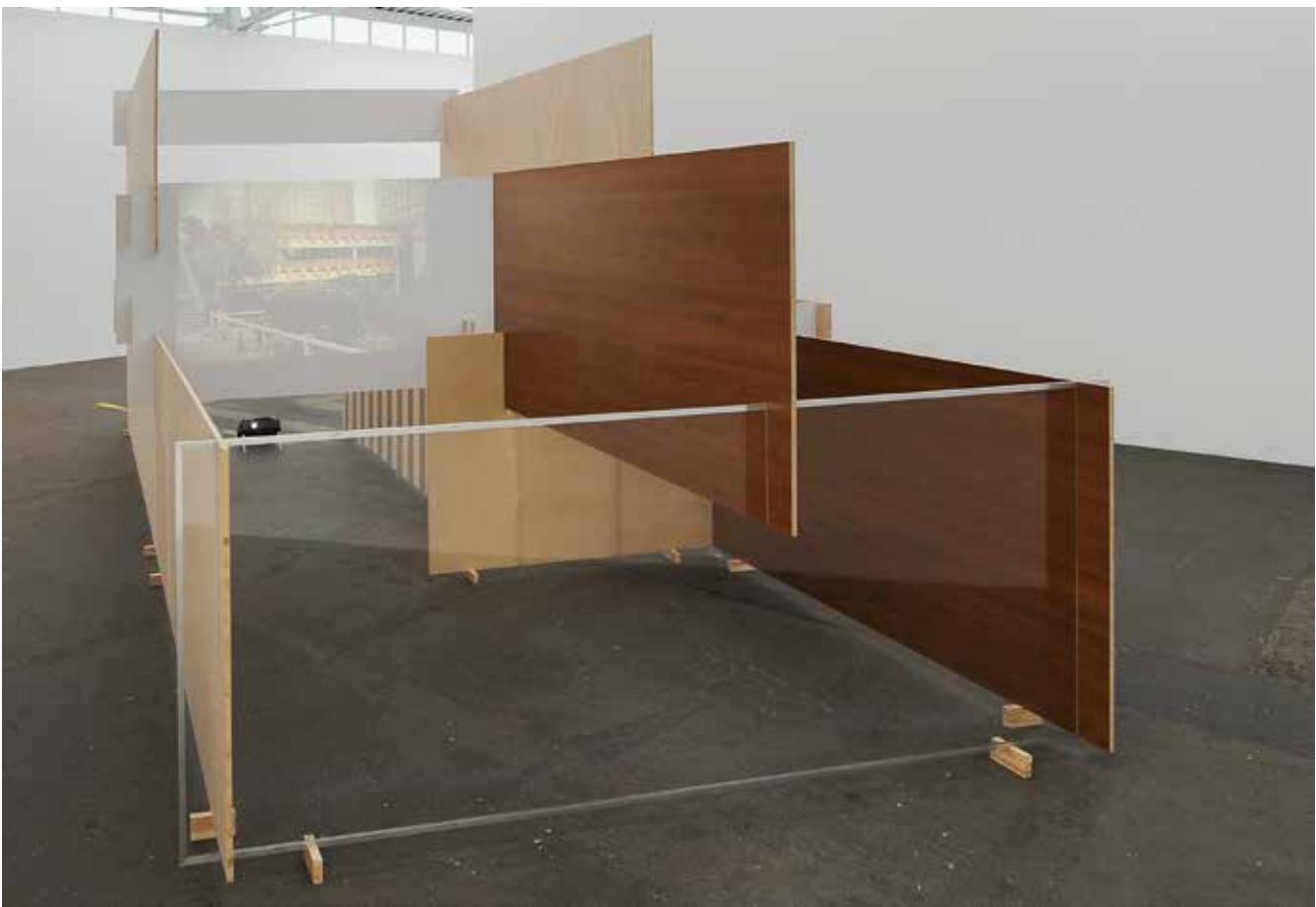
In der Ausstellung „Architektonika“ in den Rieckhallen des Hamburger Bahnhofs wurden skulpturale, malerische, fotografische und filmische Werke gezeigt, die in unterschiedlicher Weise auf Architektur Bezug nehmen. Die Skulpturen, Bildräume und Raumkonstruktionen der bildenden Kunst greifen architektonische Formen auf und reflektieren und kommentieren gängige Praktiken in der Gestaltung von Gebäuden und urbanen Räumen. In den Vordergrund treten die plastischen und bildhaften Qualitäten von architektonischen Strukturen, ohne dass soziale und ökonomische Implikationen der gebauten Welt aus dem Blick geraten.

In der Arbeit *Doublebind* sind in Form eines Stecksystems die Maße einer Vierraum-, einer Zweiraum- und einer Einraum-Standard-Wohnung aus der in der DDR weit verbreiteten Wohnungsbauserie 70 im Maßstab 1:2 übereinander gefügt. Auf die aus unterschiedlichen Materialien und Oberflächen gefertigten Platten werden Fotografien projiziert, die Architekturendetails aus dem sozialen Wohnungsbau in Paris und Dublin einerseits und aus sozialistischen Wohnungsbauprogrammen der DDR und im usbekischen Taschkent andererseits zeigen. Strukturelle Ähnlichkeiten und feine Unterschiede zwischen den in unterschiedlichen politischen Systemen praktizierten modularen Bauweisen werden sichtbar.

The exhibition "Architektonika" at the Hamburger Bahnhof, Berlin, displayed works that all draw on architecture through various approaches. Sculptural and photographic works, films, and paintings illustrate how artists have approached the interface between art and architecture since the 1960s in different ways.

The sculptures, pictorial spaces, and spatial constructions created in the art on display here borrow from architectural forms, and reflect and comment on common practices in the design of buildings and urban spaces. They primarily focus on the plastic and sculptural qualities of architectural structures, without losing sight of the social and economic implications of the constructed world we inhabit.

In the work *Doublebind*, the measurements of standard four-bedroom, two-bedroom, and one-bedroom apartments of the ubiquitous East German housing series 70 are reproduced on a scale of 1:2 and superimposed. Photographs projected onto the panels made of different materials and surfaces show architectural details from social housing projects in Paris and Dublin, on the one hand, and from socialist housing programs in the GDR and Tashkent, Uzbekistan, on the other. This reveals structural similarities and fine distinctions between modular construction methods used in different political systems.







A tut was B will, wenn B tut was A will / A does what B wants, if B does what A wants

2013, eingefärbter Gips, Spiegel / colored plaster, mirror

Part I: 163 × 140 × 50 cm

Part II: 180 × 40 × 50 cm

Gmür, Berlin

Die Skulptur von Andrea Pichl zeigt Architekturelemente in Form von profanen Pappkartons, die sich in paradoxer Kommunikation in den angefügten Spiegeln verlieren. Dabei bezieht sie sich auf den Terminus „Doppelte Kontingenz“ des Soziologen und Gesellschaftstheoretikers Niklas Luhmann. Der Begriff beschreibt eine soziale Begegnung, in der mindestens zwei Teilnehmende sich gegenseitig wahrnehmen und es noch völlig unbestimmt ist, was als Nächstes geschehen soll. Die Situation ist dadurch gekennzeichnet, dass nichts notwendig (zu tun) ist und zugleich auch nichts unmöglich (zu tun) ist – in der Ausschließung von Notwendigkeit und Unmöglichkeit besteht die Kontingenz. Dadurch, dass dies gleichzeitig für beide Teilnehmende gilt, wird von doppelter Kontingenz gesprochen. Wenn jeder sich nur in Bezug auf den Anderen festlegen will und sein Verhalten und Handeln nur an das des Anderen anschließen will oder kann, ist kein Anfang denkbar, weil nicht klar ist, wer von beiden womit anfangen sollte. Es entsteht endlose, profane Kommunikation ohne Inhalt. Pichl benützt die totale Selbstbespiegelung, um diese Thematik künstlerisch darzustellen.

Silvia Gradl

Andrea Pichl's sculptures depict architectural elements in the form of mundane, cardboard boxes that become lost in paradoxical communication within the mirrors affixed to them. She references the theory of "double contingency," advanced by sociologist and sociological-systems theorist, Niklas Luhmann. The term describes a social interaction in which at least two participants perceive one another, while the outcome of what happens next remains completely unknown. What characterizes such a situation is that it is neither necessary to do anything, nor impossible to do anything. The contingency arises from the exclusion of necessity and impossibility. As this is valid for both parties simultaneously, one speaks of double contingency. If each one would only make a move apropos of the other, if everyone could only follow the behaviour and actions of the other, then there is no thinkable beginning. It would remain unclear who should start, and with what. Endless, mundane communication arises, void of content. Pichl uses total self-reflection in an artistic delineation of this issue.

Silvia Gradl





es kann immer alles auch ganz anders sein *it can always be completely different*
2012, eingefärbter Gips colored plaster

Krome Gallery /
do you read me?! Reading Room, Berlin

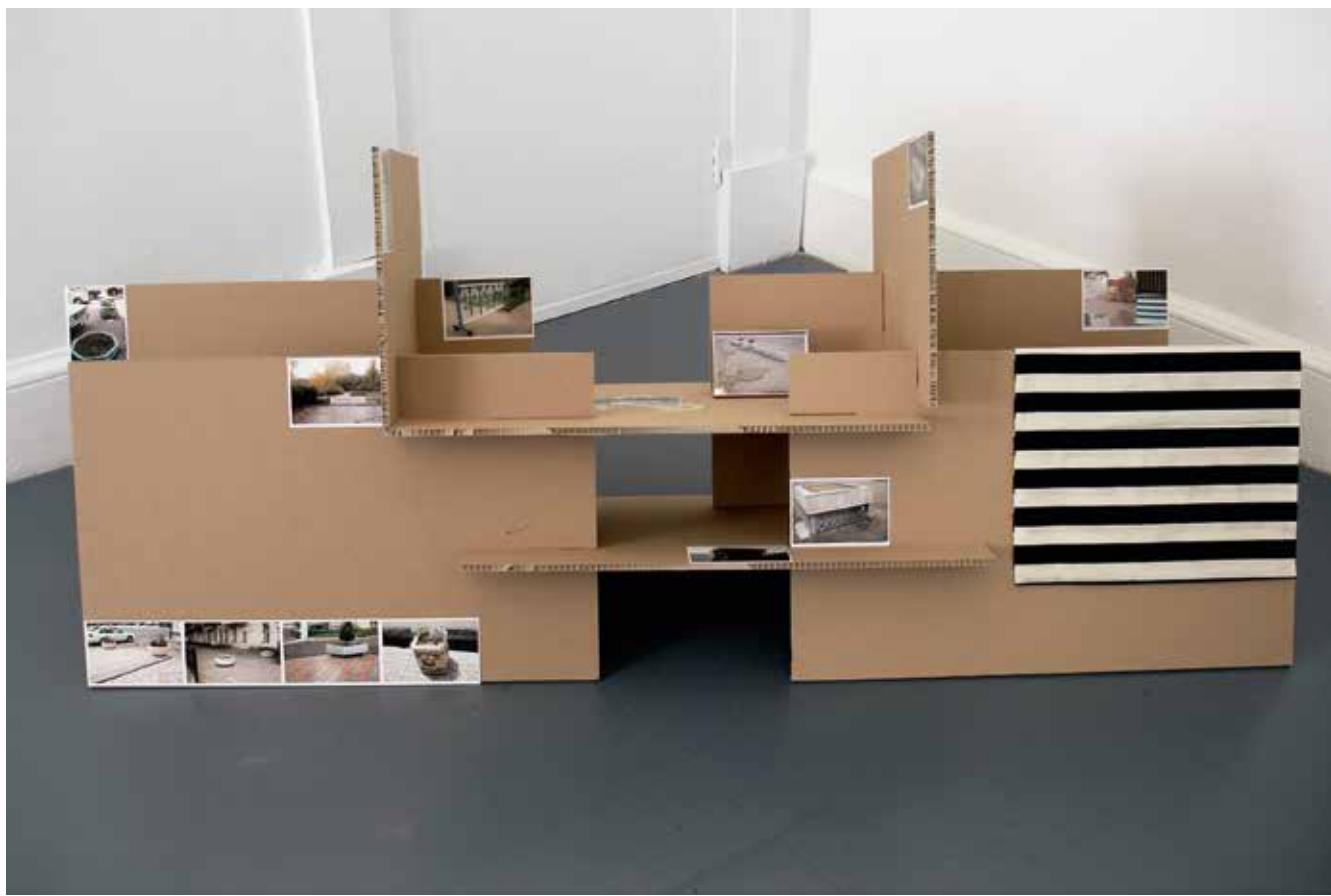




Natürliche Mängel / Inherent Shortcomings

2011, 3-teilig, Wabenpappe, Fotos, Stoffe 3 parts, cardboard, photographs, fabric

Irish Museum of Modern Art, Process Room, Dublin



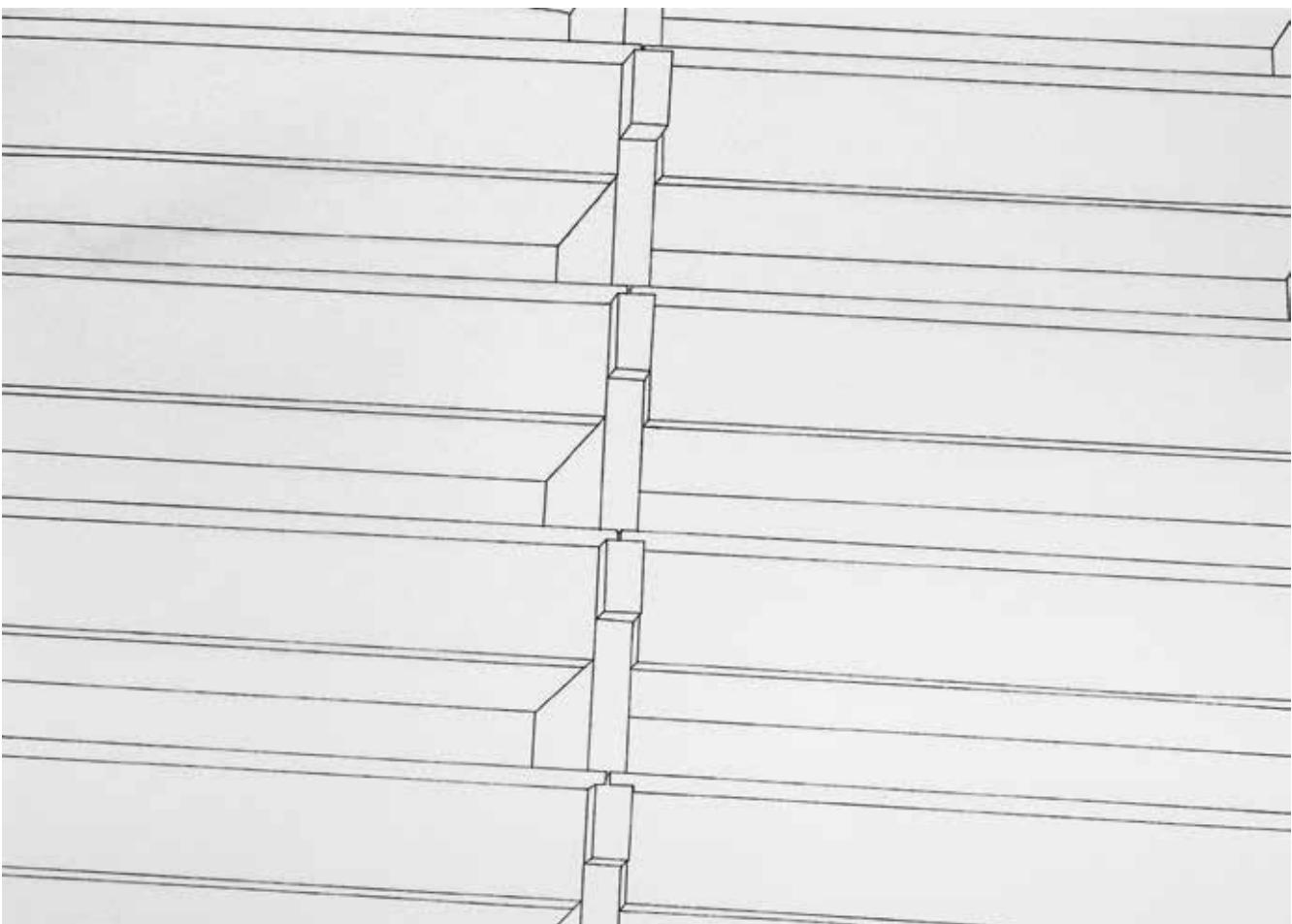
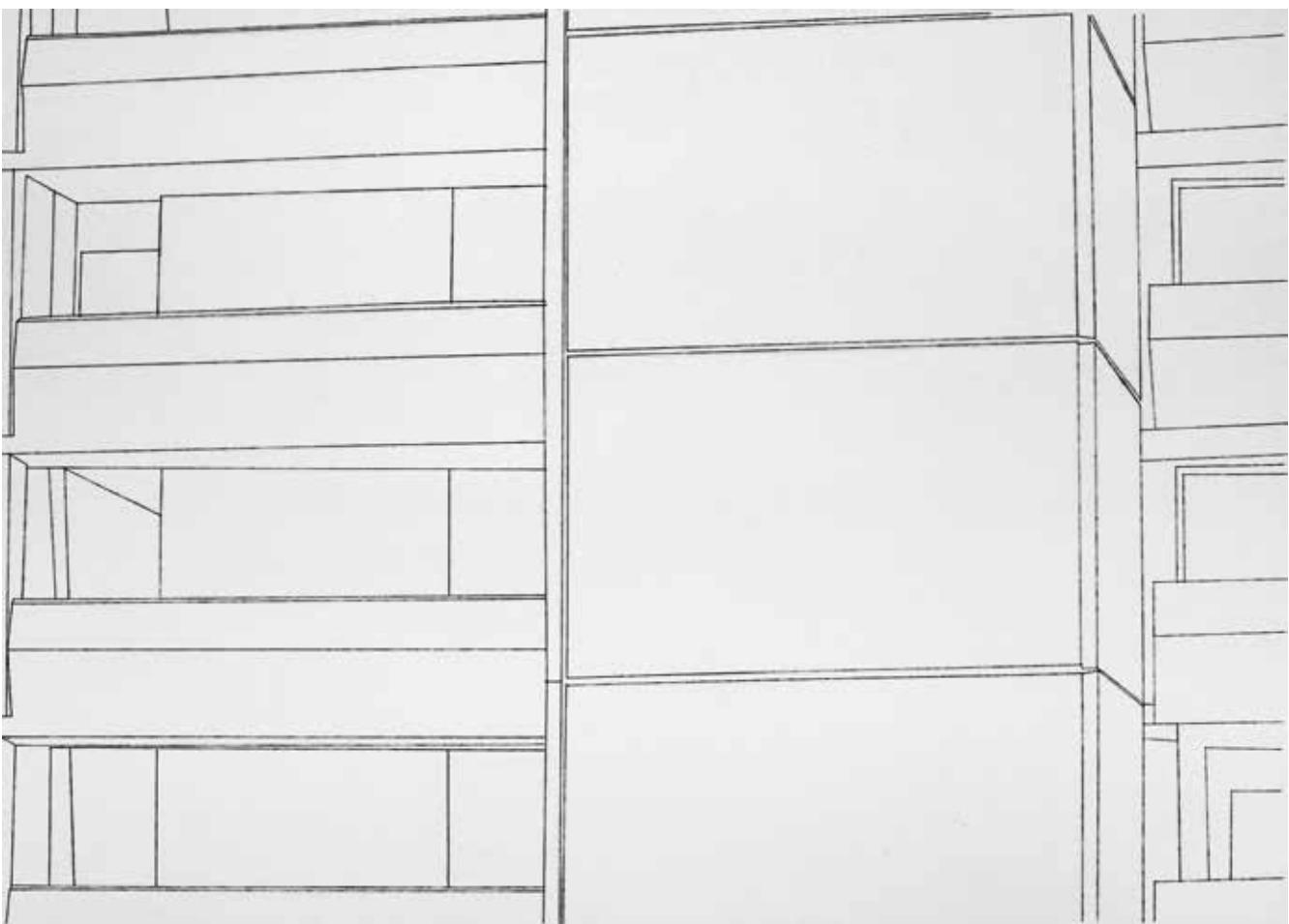






Nr. 4, Nr. 10, Nr. 6
2011, Faden auf Papier thread on paper
je 50 × 70 cm each
Serie series





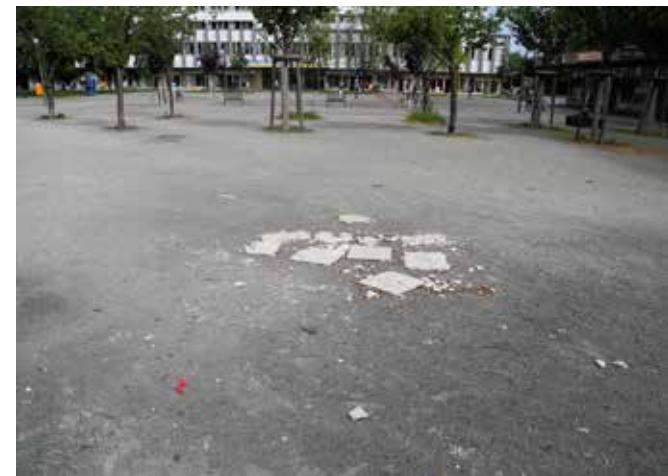
was möglich wäre
2012, eingefärbter Gips
150 × 150 cm

what would be possible
colored plaster

Museum Lichtenberg/
Anton-Saefkow-Platz, Berlin

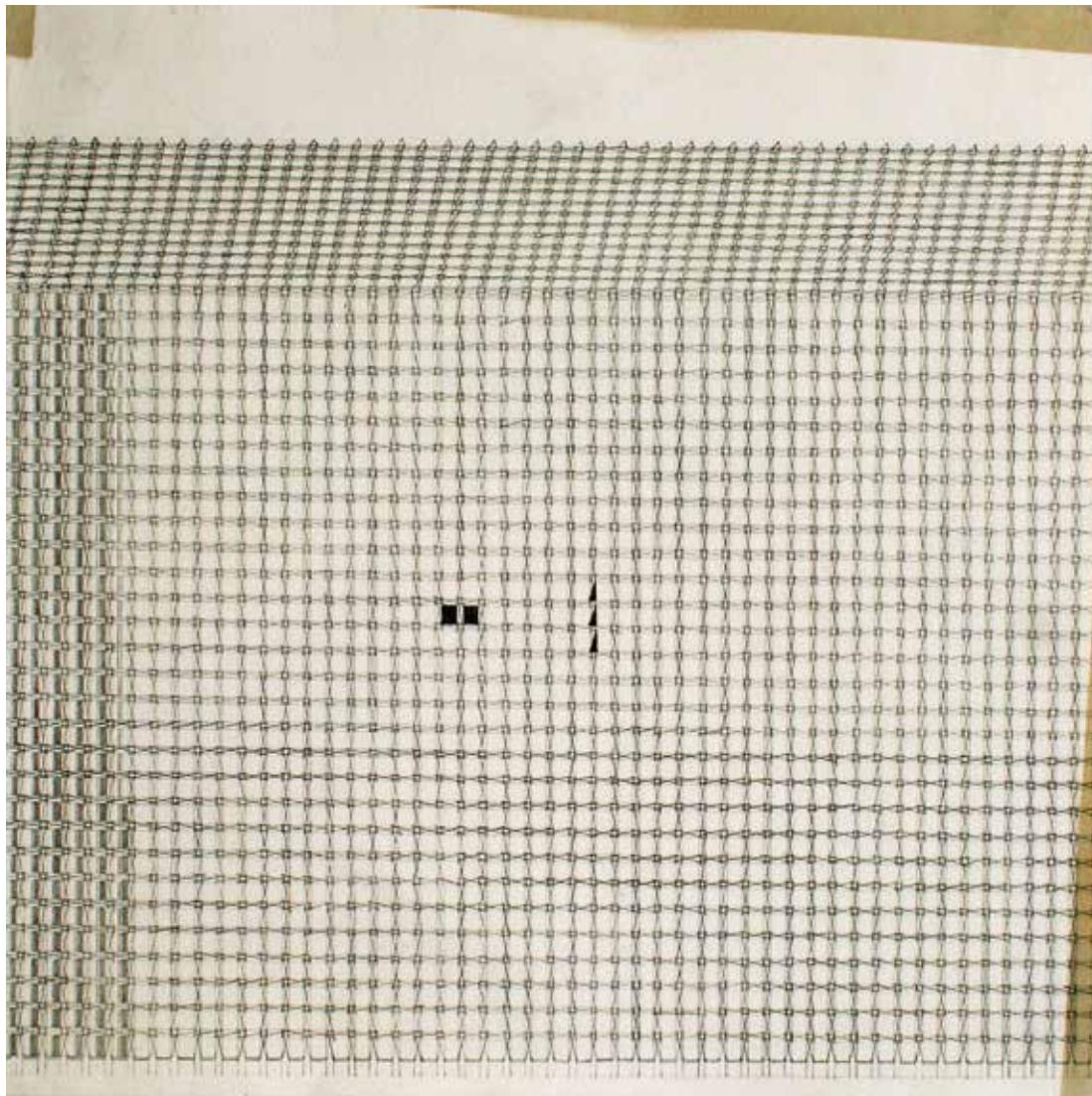
Die Skulpturengruppe wurden in einem Quadrat von 1,50 m × 1,50 m auf dem Anton-Saefkow-Platz in Berlin arrangiert, nachdem sie im Museum Lichtenberg gezeigt wurden. Dieser Platz ist ein Beispiel sozialistischer Stadtplanung der DDR, dessen Struktur heute hauptsächlich von wöchentlichem Markttreiben beeinflusst ist.

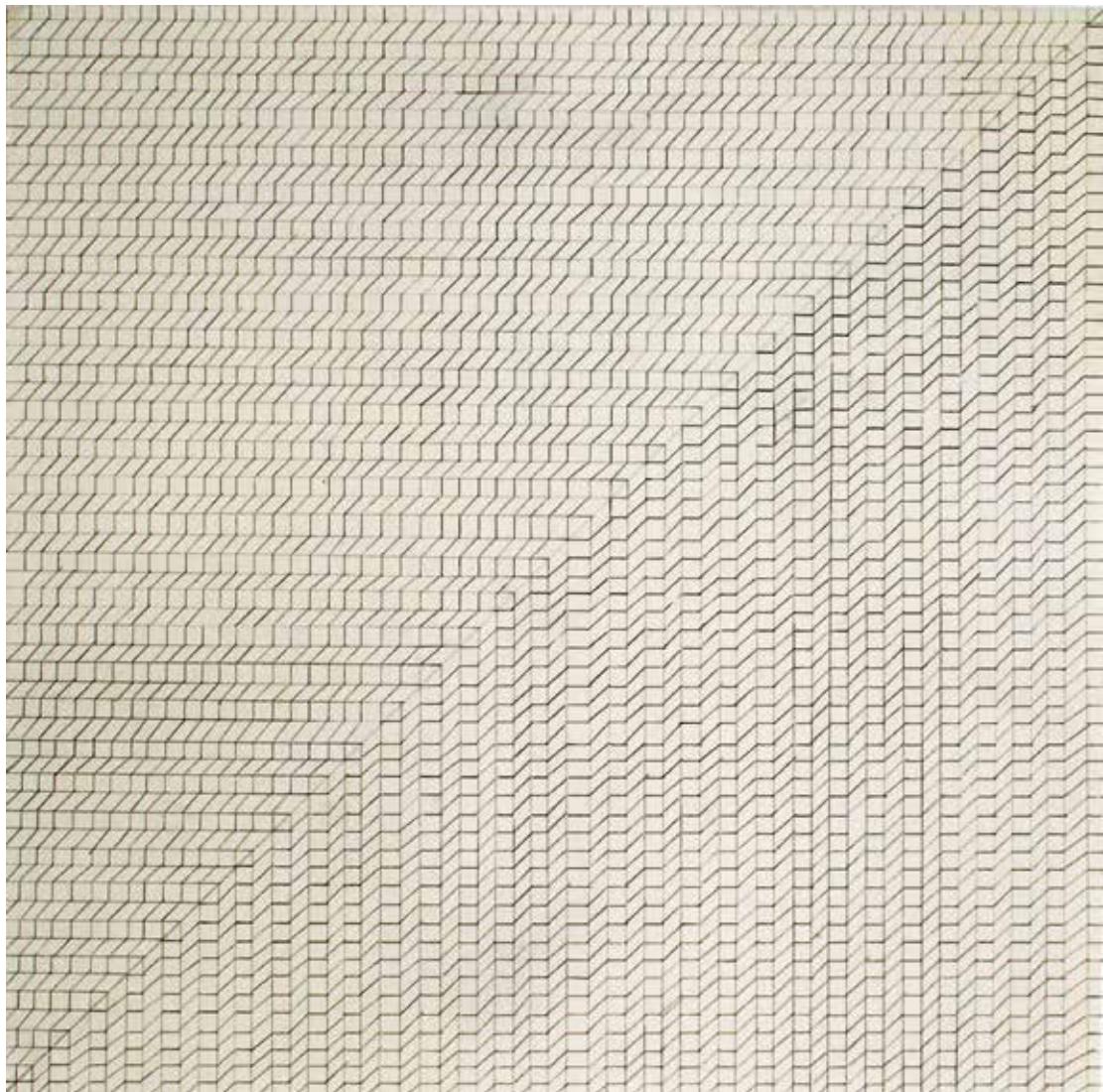
This group of sculptures was part of a public art project arranged in a square (1.5 × 1.5 m) on the Anton-Saefkow-Platz in Berlin, and previously shown at Museum Lichtenberg. The structure of this place, synonymous with urbanist GDR planning, is now mainly influenced by weekly markets.

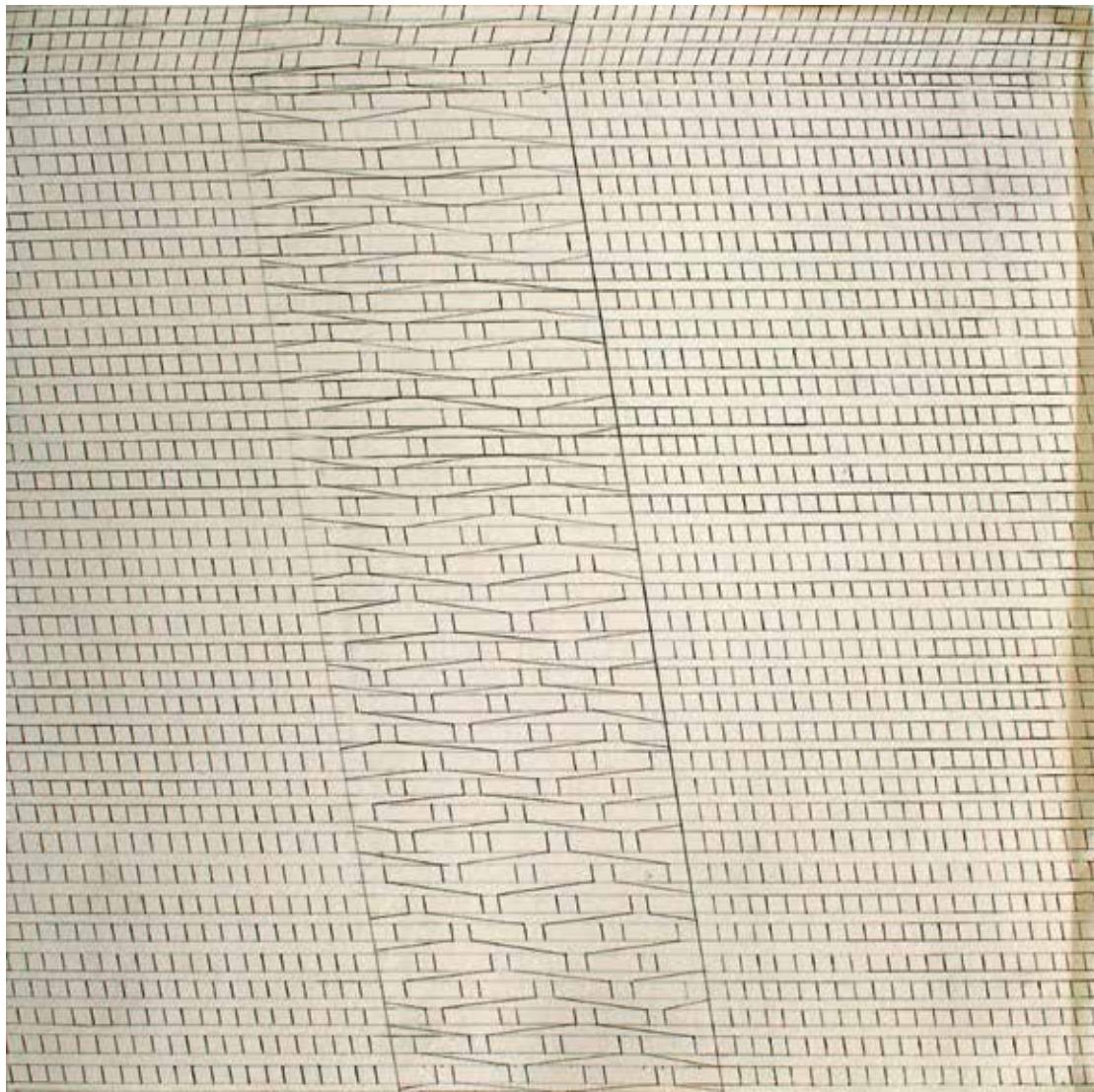


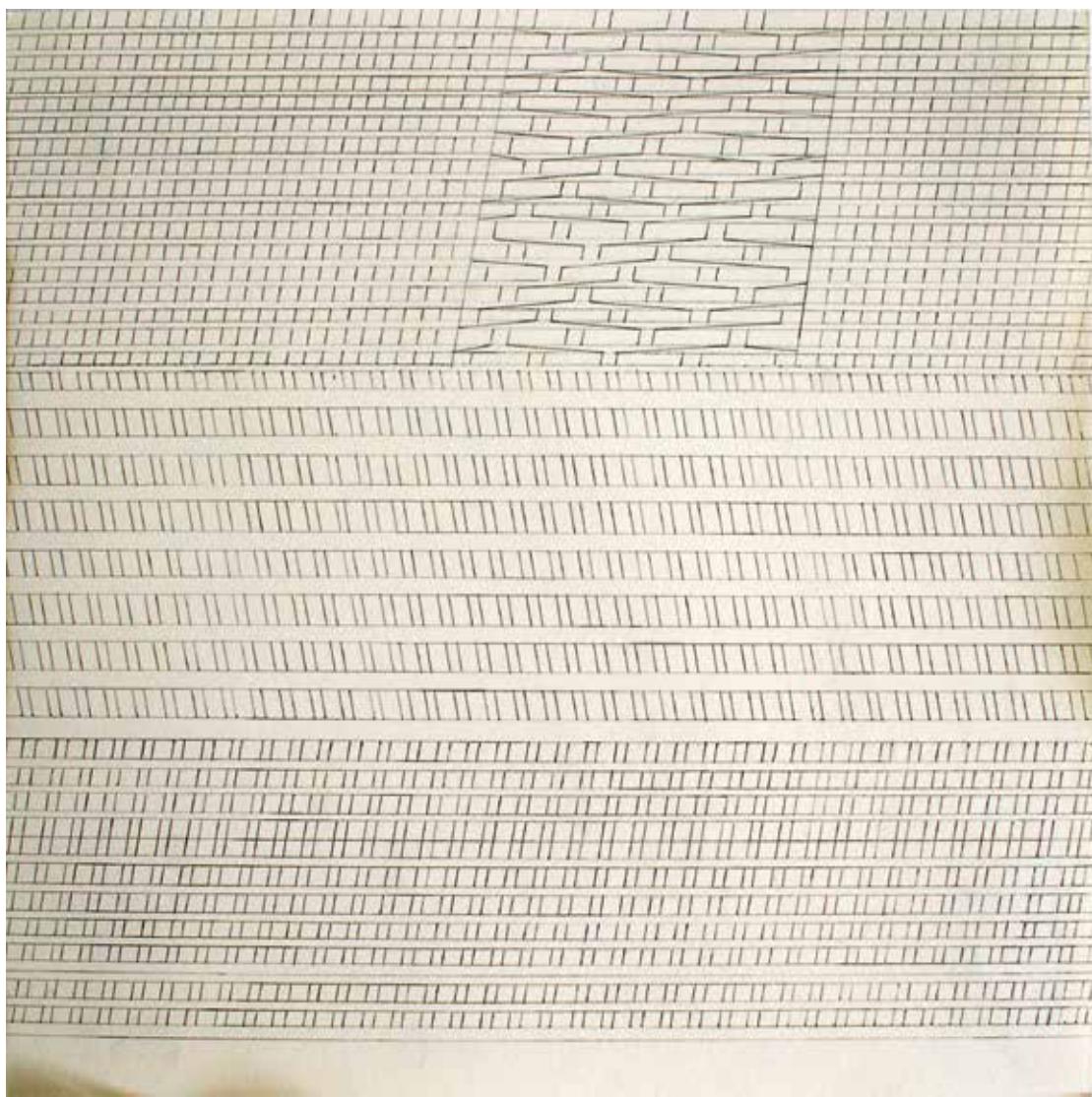


Nr. 23, Nr. 28, Nr. 11, Nr. 15
2009–10, Graphit auf Bütten graphite on paper
je 30 × 30 cm each
Serie series









ausschließlich oder exclusively or
2012, Krome Gallery, Berlin

zwischen between
Sperrholz plywood
220 × 150 × 180 cm

weg away
Digitaldrucke kaschiert auf Rigidplatten, 3-teilig sheetrock covered with digital prints, 3 parts
Je 200 × 60 cm each

wieder again
tapezierte Spanplatte wallpapered plywood
200 × 120 × 220 cm

Der Titel der Skulpturengruppe *zwischen* bezieht sich auf ungeplante und ungewollte Freiräume, wie sie beim Errichten von Neubauten neben Altbauten entstehen. Wenn Genormtes auf Ungenormtes trifft, entstehen unregelmäßige Zwischenräume. Die aus Sperrholz grob gefertigten Körper bilden drei dieser funktionslosen Hohlräume im Maßstab 1:10 nach. In der Skulptur *weg* sind Detailaufnahmen des jüngst abgerissenen DDR-Bauministeriums in Berlin, eines Plattenbaus, auf Rigidplatten kaschiert und neu zusammengestellt. Die über zwei Meter hohe Skulptur *wieder* arbeitet mit Grundrissen von Ein- und Zweiraumwohnungen der Wohnungsbauserie 70, dem in der DDR meist verbreiteten Bausystem (WBS 70). Pichl überträgt sie in einem Maßstab von 1:6 auf ein Stecksystem aus Tischlerplatten mit einer Rundum-Tapezierung in geometrischem Muster.

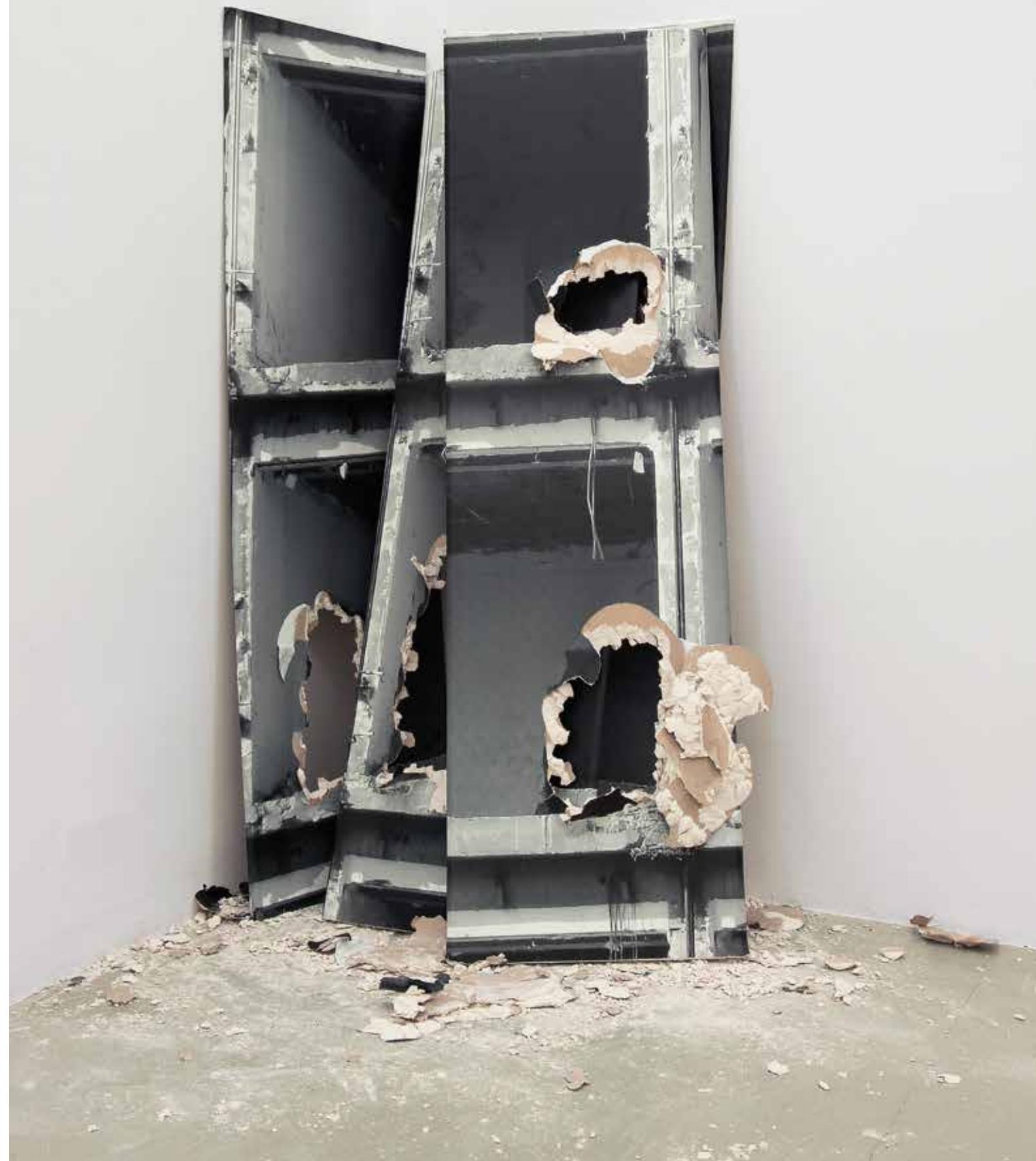
„Genormte Bausysteme haben zu einer grotesken Dysfunktionalisierung alltäglicher Lebensräume geführt. Andrea Pichl richtet ihren Blick immer wieder auf einzelne, oft überraschende und funktional nicht erklärbare Details, die sie aus ihren normierten architektonischen Zusammenhängen „herausnimmt“ und zu skulpturalen Ensembles kombiniert. Die unregelmäßigen Gewächse, die hier normalerweise gar nicht vorkommen sollten, aber wie sinnwidrige Überbleibsel einer nicht ganz aufgegangenen Rechnung stehen geblieben sind, werden zur systematischen Grundlage einer neuen, künstlerischen Systematik. Das inhärent Paradoxe dieses Vorgehens, das standardisierte und repetitive Bauformen gleichsam ad absurdum führt, drückt sich auch im Titel der Ausstellung aus: „ausschließlich oder.““ (Ludwig Seyfarth)

The title of the group of sculptures, *zwischen*, refers to a void, an unforeseen and unwanted in between space that comes into being when a right-angled prefab slab building is erected next to a prewar apartment house. The plywood models visualize three of these gaps at a scale of 1:10. This spatial phenomenon in urban housing, reveals the confluence of the standardized and the heterogenous. The sculpture *weg* deals with the recently demolished DDR Ministry of Housing building. Plasterboards cladded with black-and-white detail shots of the edifice are arranged in an installation. The sculpture *wieder* which is more than two meters high, reflects on the WBS70, the notorious DDR era prefab housing series for studio and one bedroom flats, and is composed as an architectural model at a 1:6 scale.

“Standardised construction models have had a grotesquely dysfunctional impact on the living space. Andrea Pichl focuses on isolated details of normative architecture as peculiarities inexplicable from the viewpoint of rationalism, and turns them into sculptural ensembles. Irregularities, which normally are not expected to be there, but are still present like the preposterous survival of some almost extinct habitat, are in turn used as a basis for a new artistic system. The inherent paradoxes of such a methodology, which reduce the standardised and repetitive architectural components to absurdity, are also present in the title of her latest exhibition: ‘ausschließlich oder.’“ (Ludwig Seyfarth)







Nr. 9, Nr. 7, Nr. 4, Nr. 6
2013, Collagen, Faden auf Papier, collages, thread on paper,
Zeitungspapier newspaper
50 × 60 cm
Serie series









In diesem Frühjahr überraschte Bundeskanzlerin Angela Merkel die Republik mit ungewohnt privaten Einblicken in ihre Biografie. Sonst nicht gerade redselig, wenn es um Persönliches geht, erzählte die CDU-Politikerin bei einer Kinovorführung in Berlin Anekdoten aus ihrer Jugend in der DDR. Bei Partys sei sie für den Alkohol zuständig gewesen, habe Westjeans getragen und zur Musik von den Beatles, Simon & Garfunkel und Serge Gainsbourg geschwört. Nur, als ein Journalist der *Bild*-Zeitung die gute Laune verderben wollte und sie auf ihre Rolle als FDJ-Sekretärin für Agitation und Propaganda an der Akademie der Wissenschaften in Ostberlin Anfang der 1980er Jahre ansprach, wechselte Merkel vom Konkreten ins Allgemeine: Sie sei zuallererst aus Gemeinschaftsgründen Mitglied in dem sozialistischen Jugendverband gewesen und habe ihn als einen Raum erfahren, der auch unpolitischere Aktivitäten ermögliche. Die Harmonie war wieder hergestellt. Und so lautete die Schlagzeile am nächsten Tag daher auch nicht „Bundeskanzlerin fordert dazu auf, dass Ost- und Westdeutsche auch zwanzig Jahre nach dem Fall der Mauer unvoreingenommen und offen über ihre Erfahrungen und Lebensläufe miteinander sprechen müssen“, sondern „Angela Merkel: Bei Uni-Feten war ich Bardame“.

Merkels Bekenntnis zu zweifelhaften Cocktails aus Whiskey und Kirschsaft fand im Rahmen der Gesprächsreihe „Mein Film“ statt, bei der die Deutsche Filmakademie Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Leben einlädt, ihr Lieblingskinowerk vorzustellen. Die Bundeskanzlerin entschied sich für *Die Legende von Paul und Paula*, jener surreal-realistischen Liebesgeschichte mit Angelica Domröse und Winfried Glatzeder, die 1973 in der DDR als Zeichen des Aufbruchs verstanden wurde: eigentlich drohte dem Film ein Aufführungsverbot. Erich Honecker höchstselbst setzte sich jedoch dafür ein, dass *Die Legende von Paul und Paula* in die Kinos kam, weil er darin die Themen der jungen Menschen wiederfand. Tatsächlich wurde der Film ein Kassenschlager und gilt heute als ein Meilenstein der DDR-Kinogeschichte. Eine gute, aber auch abgesicherte Wahl der Kanzlerin also.

This past spring, German Chancellor Angela Merkel surprised the Republic with an unusually private glimpse into her biography. Not typically known to be chatty about personal matters, the politician from the Conservative Party (CDU) revealed anecdotes from her GDR youth, portraying herself as the one who organized drinks for parties, who wore Western jeans and got down to the Beatles, Simon & Garfunkel, and Serge Gainsbourg. When a journalist from the yellow press newspaper, *Bild*, set out to spoil the mood, she veered from details to generalizations, discussing her role as Secretary for Agitation and Propaganda with the FDJ (Free German Youth) in the early 1980s at the Academy of Science in East Berlin. She explained to be primarily motivated by community ties, and the nonpolitical activities and experiences that she was afforded as a member of the socialist youth association. With this, harmony was restored in the interview. But the following day's headlines did not read, "More than twenty years after the fall of the Berlin Wall, Bundeskanzlerin calls for impartial and open exchange of experiences and stories between East and West Germans." They read: "Angela Merkel: College Party Barmaid." Merkel's commitment to dubious cocktails of whiskey and cherry juice came out during the "Mein Film" series in which the German Film Academy invites public figures to present their favorite films. The chancellor chose *The Legend of Paul and Paula*, a surreal-realistic love story starring Angelica Domröse and Winfried Glatzeder, which is understood as an allegory for awakening and change in 1973 East Germany. In fact, the film was in danger of being banned before Erich Honecker himself advocated for its release in the cinemas. For him, the movie revealed the issues of young people. That said, it was a good, albeit safeguarded choice on the part of the chancellor. It was the film's handling of these problems of youth, recognized by Honecker, which accounted for its success. The primary issue was the housing problem: the ongoing lack of flats characteristic of the time. The year that *The Legend of Paul and Paula* reached cinemas, the central committee of the governing party SED (Socialist Unity Party of Germany) presided over by Honecker since 1971, adopted a housing

Die Probleme der Jugend, die Honecker in dem Film erkannte und deren Thematisierung seinen Erfolg ausmachte, waren zuallererst auch Wohnungsprobleme: immer noch herrschte Mangel an Wohnraum. Im Jahr, in dem *Die Legende von Paul und Paula* in die Kinos kam, wurde im Zentralkomitee der SED, dem seit 1971 Honecker vorstand, deshalb ein Wohnungsbauprogramm verabschiedet. Darin war vorgesehen, bis 1990 jedem Bürger der DDR eine angemessene Bleibe zur Verfügung zu stellen. Allein in Berlin sollten bis dahin etwa 230000 Wohnungen gebaut und 100000 modernisiert werden. Um dieses Ziel zu erreichen, setzte die Bauakademie auf den massiven Einsatz der Plattenbauweise, ein auf Industrialisierung basierendes Architekturkonzept, mit dem sich mittels genormter und vorgefertigter Einzelteile schnell und kostengünstig Wohnraum schaffen lässt. Die Folgen dieses Plans sind im Kleinen schon in *Die Legende von Paul und Paula* zu sehen: gleich zu Beginn werden runtergekommene Altbauten gesprengt. Daneben sieht man eine frisch errichtete Plattenbauzeile. Die Zerstörung von bestehenden Gebäuden folgte der ideologischen Vorstellung, dass die durch Hinterhöfe geprägte Häuserstruktur der Altbauten als kapitalistisch galt, weil sie eine Rückzugsmöglichkeit ins Private ermöglichte. Demgegenüber förderten Plattenbausiedlungen das Gemeinschaftsgefühl und den Kollektivgeist im Sinne des Sozialismus, da der Einzelne in den Wohnanlagen aufgehen solle. *Die Legende von Paul und Paula* zeigt jedoch, dass das Zusammenleben im Plattenbau zu einer Entmenschlichung führe, die in Anonymisierung ende. Zwar haben die neuen Gebäudekomplexe deutlich mehr Komfort als etwa eine der noch mit Kohle beheizten Wohnungen in Friedrichshain, in der auch Paula lebt, im Vergleich zu den Bewohnern in der Platte erweist sich der Zusammenhalt unter den Nachbarn jedoch als wesentlich stärker und verbindlicher. *Die Legende von Paul und Paula* beharrt auf Emotionalität, Menschlichkeit und Individualität und setzt sich damit gegen die Rationalität eines gesellschaftlichen Systems, das in der standardisierten Architektur des Plattenbaus seinen betonierten Ausdruck fand.

Die Baukampagnen der 1970er und 1980er Jahre in der DDR waren die größten Projekte sozialen Massen-

program to address this ordeal. The intention was to provide each citizen of the GDR with a reasonable place to reside by the year 1990, which meant that in Berlin alone some 230,000 flats were to be built, and 100,000 modernized by then. To achieve this, the Academy of Architecture set off on a massive operation of prefab construction. This is an architectural concept based upon industrialization that employs standardized and prefabricated parts to the quick and lower-cost creation of living space. The results of this plan could already be seen on a small scale in *The Legend of Paul and Paula*. The film opens with the demolition of rundown buildings. Next to this, one can see a newly constructed row of prefab buildings—the *Plattenbau*. The destruction of existing buildings follows the ideological belief that the old *Altbau* structure was capitalist, with its back courtyards affording residents the chance to withdraw into privacy. Conversely, *Plattenbau* housing developments fostered a sense of community and a collective spirit, along the lines of socialism, as they were built so that individuals should enter the space of the residential complex. *The Legend of Paul and Paula* shows, however, that the solidarity of this housing project has a dehumanizing effect that ends in anonymity. Though the new housing complexes clearly offer more comforts than some old, coal-heated Friedrichshain flats such as Paula's, the solidarity among her neighbors manifests itself as markedly stronger and more reliable than that of those living in the Platte. *The Legend of Paul and Paula* insists upon emotionality, humanity, and individuality, thereby resisting the rationale of a system that found its practical, concrete expression in the standardized architecture of the *Plattenbau*.

The building campaigns of the 1970s and 1980s were the largest mass social housing projects in Germany. There were no comparable efforts made in West Germany, many during this time. It is on account of the GDR's wide-reaching use of this standardized architecture that, since the fall of the Wall, the *Plattenbau* has become a symbol of the collapsed system.

However, the *Plattenbau* is by no means a phenomenon unique to the GDR and Andrea Pichl makes this very clear in her work. The artist observes the impact

wohnungsbau in Deutschland. Tatsächlich finden sich ähnlich umfangreiche Anstrengungen in der Bundesrepublik im gleichen Zeitraum nicht. Der weitreichende Einsatz von standardisierter Architektur in der DDR hat dazu geführt, dass der Plattenbau nach der Wende zum Symbol der untergegangenen DDR geworden ist. Dass der Plattenbau aber mitnichten ein reines Phänomen der DDR gewesen ist, macht Andrea Pichl in ihrer Arbeit deutlich. Die Künstlerin betrachtet die internationalen Auswirkungen dieser Form des Wohnungsbaus. Denn natürlich beschränkte sich die Verwendung des Plattenbaus, der eine preiswerte und wirtschaftliche Lösung für Wohnraumfragen versprach, nicht allein auf den Osten Deutschlands, ja nicht einmal auf den Ostblock. Die Anstöße für den Plattenbau in der DDR kamen direkt aus Moskau. Nach dem Tod von Stalin positionierte sich Chruschtschow gegen den von seinem Vorgänger bevorzugten neoklassizistischen Architekturstil und propagierte demgegenüber das industrialisierte Bauen. Diese Richtungswende zum Plattenbau wurde seit 1955 auch in der DDR vollzogen. Jedoch hat Pichl auf ihren Reisen die Spuren des Plattenbaus auch in westlichen Ländern gefunden.

Seit 2008 sammelt Pichl in einem Archiv eigenhändig aufgenommene Fotos und gefundene Grundrisse der Wohnblöcke, die sie im In- und Ausland aufgesucht hat. Inzwischen hat die Künstlerin Dokumente zu Plattenbauten aus den Großstädten London, Paris, Berlin, Dublin und Taschkent zusammengetragen. Aber auch zu einigen Siedlungen in der ehemaligen DDR hat sie Informationen gesammelt. Dieses Material dient ihr einerseits als Grundlage für Installationen wie *Doublebind* (2011), bei der Fotos aus ihrem Bestand auf einen Baukörper projiziert werden, dessen Maße einer Plattenbauwohnung der DDR entsprechen. Wirft man jedoch einen Blick in ihre Datenbank, dann lässt sich in dem unabgeschlossenen Archiv andererseits eine Arbeit eigenen künstlerischen Rechts erkennen. Bislang enthält die Fotosammlung von Pichl etwa 1000 Aufnahmen. Eine Auswahl von 200 Bildern ist in diesem Band zusammengestellt. Auffallend ist, dass Pichl die Fotos nicht kontextualisiert: Weder Orts- noch Zeitangaben geben darüber Auskunft, wann und vor allem wo das Bild entstanden ist. Außerdem

that this form of architecture has had internationally. The adoption of prefab architecture, with its promise of affordable and efficient solutions to housing problems, was certainly not restricted to eastern Germany, and not even to the Eastern bloc. The impetus for the Plattenbau in the GDR came directly from Moscow. After Stalin's death, Khrushchev positioned himself against his precursor's preference for Neo-Classical architecture, propagating industrialized construction instead. The shift toward Plattenbau construction was executed in the GDR from 1955 onward. Throughout her travels, Pichl has also found its traces in Western countries. She has been producing her own photographs since 2008, as well as collecting floor plans for blocks of flats that she has searched for in Germany and abroad. Pichl has compiled documents on prefab project housing from London, Paris, Berlin, Dublin, and Tashkent. But she has also collected information on individual colonies in areas of the former GDR as well. On one hand, the material serves as the basis for installations such as *Doublebind* (2011) where photographs from her inventory are projected on a structure whose measurements correspond to that of a GDR Plattenbau flat. On the other hand, a glance at her database reveals the unfinished archive as an artistic work in its own right.

Thus far, Pichl's photographic collection includes some one thousand images. For this catalogue, 200 pictures were selected. It becomes apparent that Pichl doesn't contextualize or provide information on the photographs: she includes no locations or dates revealing when or where a picture was taken. It is also clear that the artist is just as interested in details, like a section of a balcony for instance, as well as the overall grid structure arising from the schematic construction units. Furthermore, the buildings are almost never seen in their entirety. Even if it is not obvious in which city the respective photographs were taken, there are certain similarities between the complexes that allow them to be recognized as part of the same housing development. Nonetheless, even when viewed together, the pictures do not grant a complete overview of the whole block of flats. The camera's point of view is often the same in most cases, capturing the pictures at eye

zeigt sich, dass die Künstlerin sich für Details wie etwa für ein Balkonstück genauso interessiert wie für die übergeordnete Rasterstruktur der Fassaden, die aus der Verwendung schematisierter Bauelemente resultiert. Weiterhin gibt es die Gebäude kaum vollständig zu sehen: Auch wenn nicht deutlich ist, in welcher Stadt die Fotos jeweils aufgenommen wurden, lassen sich dennoch Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Komplexen erkennen, die darauf schließen lassen, dass es sich hierbei um ein und dieselbe Siedlung handelt. Doch selbst diese Bilder ergeben zusammen gesehen keinen endgültigen Überblick über den Wohnblock im Ganzen. Dazu ist der Kamerastandpunkt häufig gleich. In den allermeisten Fällen sind die Bilder von Augenhöhe aus geschossen worden. Hintereinander betrachtet, wirken sie wie unsystematische Streifzüge durch die Plattenbauareale.

Diese Wanderungen scheinen in hermetisch abgeschlossenen Zonen stattgefunden zu haben. Denn über die Gegend, die außerhalb der Wohnanlagen liegt, erhält der Betrachter keine Informationen. Befindet sich das Gebiet am Rande oder im Zentrum der Stadt? Gibt es überhaupt eine Infrastruktur? Und vor allem: Lebt überhaupt jemand hier? Denn Tatsache ist, dass die Bauten nahezu verwaist erscheinen. Die einzigen Hinweise, die darauf schließen lassen, dass an diesem Ort Menschen wohnen, sind Handtücher, die zum Trocknen auf die Balkone gehängt wurden, Satellitenschüsseln, Klimageräte und vereinzelte Blumenkübel.

Durch diese Leblosigkeit tritt die Hauptgemeinsamkeit der Plattenbausiedlungen in den Vordergrund. Alle befinden sich im Zustand des Verfalls. Diese Verwahrlosung tritt besonders dann eklatant in den Vordergrund, wenn Ornamente und Zierrat zu sehen sind, durch die der Brutalismus und die Monotonie gebrochen werden sollten, deren Hoffnungsschimmer inzwischen jedoch verblassen erscheint. Plattenbauten, und das zeigen die Bilder von Pichl, folgen keiner politischen Ideologie. Sie sind aber Beispiele dafür, wie sich eine Gesellschaft erschwinglichen Wohnraum und das Zusammenleben der Menschen, die sich häufig nichts anderes leisten können, darin vorstellt.

level. When viewed one after the other, they have the effect of a rambling, unsystematic stroll through the Plattenbau grounds.

This rambling seems to have taken place in hermetically sealed zones as there is no information for the viewer about the area beyond the housing complex. Is it located at the edge or in the center of the city? Is there any infrastructure at all? And above all else, does anyone even live here? Because the fact is, these buildings appear virtually abandoned. The only hints one gets that people live here are towels that have been hung over the balcony to dry, the satellite dishes, air conditioners, and occasional flower pot.

Against this lifeless backdrop, the characteristics of the Plattenbau complexes become emphasized. Each of them is in a state of disrepair. This neglect becomes most obvious through the faded ornaments and embellishments once used to break up the monotonous and Brutalist appearance of the structures. Pichl's images expose that the Plattenbau housing follows no political ideology. They are examples of how a society imagines the affordable housing and cohabitation of people who can often not afford anything else.

„Ich habe mehrmals versucht, an eine Wohnung zu denken, in der es ein überflüssiges Zimmer gäbe, ein ganz und gar und absichtlich überflüssiges Zimmer. Es wäre keine Abstellkammer gewesen, es wäre kein zusätzlicher Raum gewesen, weder ein Flur noch ein Kabuff noch ein Schlupfwinkel. Es wäre ein funktionsloser Raum gewesen. Er hätte zu nichts genutzt, er hätte auf nichts verwiesen.

Es ist mir trotz aller Anstrengungen unmöglich gewesen, diesen Gedanken, dieses Bild zu Ende zu verfolgen. Die Sprache selbst, so schien mir, hat sich als untauglich erwiesen, dieses Nichts, diese Leere zu beschreiben, als ob man nur von dem reden könne, was voll, nützlich und zweckmäßig ist.“

Georges Perec, *Träume von Räumen*

“I have several times tried to think of an apartment in which there would be a useless room, absolutely and intentionally useless. It wouldn't be a junkroom, it wouldn't be an extra bedroom, or a corridor, or a cubby-hole, or a corner. It would be a functionless space. It would serve for nothing, relate to nothing. For all of my efforts, I found it impossible to follow this idea through to the end. Language itself, seemingly, proved unsuited to describing this nothing, this void, as if we could only speak of what is full, useful and functional.”

Georges Perec, *Species of Spaces*

Architektonische Entwürfe und Stadtplanungen der klassischen Moderne wie der Nachkriegsmoderne bilden die Bezugspunkte für die Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen, Collagen, Bühnenbilder und Ausstellungsdiscplays von Andrea Pichl. Aufgewachsen in Ost-Berlin, setzt sie sich dabei immer wieder mit der Gestaltung des öffentlichen und privaten Raums in der DDR und in anderen sozialistischen Ländern sowie mit den Umbauprozessen nach der deutschen Wiedervereinigung auseinander. Aber ihre Recherchen erstrecken sich auch auf Wohnsiedlungen und Platzanlagen in westeuropäischen Städten wie Paris, Dublin oder London. Sie untersucht die Realitäten der mit der modernen Architektur verbundenen gesellschaftlichen Visionen, wobei sie bevorzugt mangelhafte und unstimmige Elemente, groteske dekorative Module, aus der Zeit gefallene Denkmäler und Leerstellen im urbanen Gefüge ins Zentrum rückt. Mit einem aufmerksamen Blick fürs Detail befragt sie die Utopien der Moderne, die im sozialistischen Wohnungs- und Städtebau eine eigene Ausprägung erfahren haben, und widmet sich den Nahtstellen im städtischen Raum,

The architectonic models and urban plans of classic modernism and postwar modernism frame the reference points for the sculptures, photographs, drawings, collages, stage sets, and exhibition displays of Andrea Pichl. With this work, the artist, who grew up in East Berlin, continuously explores the design of public and private space in the GDR and other socialist countries, as well as the processes of reconstruction following Germany's reunification. Her research also includes housing developments and public plazas in Western European cities such as Paris, Dublin, and London. She places a central focus on the social visions associated with modern architecture. By doing so, she gives preference to imperfect and dissonant architectural elements, to grotesque decorative components, to the monuments that time has forgot, and to gaps in the urban structure. With an eye for detail, Pichl questions the modernist utopia that found its specific expression in socialist urban and residential development. Her work is dedicated to certain situations of urban space in which different architectonic and social systems clash: “I am not so interested in utopia itself, but more

an denen unterschiedliche architektonische und soziale Ordnungen aufeinander treffen: "Mich interessieren nicht so sehr die Utopien selbst, sondern mehr das Scheitern dieser. Und das im Detail: Was sind die fehlerhaften und dysfunktionalen Elemente, die ästhetischen Fehlgriffe, die oftmals aus ökonomischen Zwängen heraus entstanden sind."¹

Einen Schwerpunkt in ihren Untersuchungen bildet die Fertigbauweise, die seit den 1920er Jahren den Wohnungsbau in der funktional gedachten Stadt bestimmt hat.² Dabei reichen die Beispiele, auf die sie sich zeichnerisch, fotografisch und skulptural bezieht, vom modularen System, das Architekten für die vom Fabrikanten Tomáš Baťa in den 1920er Jahren im tschechischen Zlín errichtete neue Stadt entwickelten, über den industriellen Wohnungsbau in Plattenbauweise, wie er in der DDR praktiziert wurde,

so in its shortcomings. More specifically, what are the faulty and dysfunctional elements and the aesthetic mistakes, which often arose out of economic necessity?"¹

Prefabricated construction is a theme central to her investigation as this method has been elemental to the design of apartment complexes in the context of functional city planning since the 1920s.² Her drawings, photographs, and sculptures refer to a range of related examples: the modular system developed by architects of the Czech city Zlín, newly built in the 1920s by the industrialist Tomáš Baťa; *Plattenbau*-type prefabricated construction as it was practiced in the GDR; the Prefabricated Building System propagated by Fluxus manager George Maciunas in 1965, which was geared toward the soviet concrete housing block; and the socialist mass-housing of the 1970s and 1980s on the outskirts of Paris. Pichl draws upon single elements and modules from these architectural systems. She reduces them in scale or highlights details in order to compile new structures. In doing so, she counters the ideal of the perfect, functional solution. This counteraction comes across both in her sculptural works, constructed of standard materials such as cardboard, wooden boards, Plexiglass, or plastic panels, and in the photographic details she records while wandering through different urban zones. Her view is adjusted to the "inherent shortcomings"³ of mass-housing structures, without ever engaging in an all-inclusive query of modern architecture:

"But I am excited by the deformities, and by exaggerating these. For instance, next to the entryways of the Ideal der perfekten funktionalen Lösung. Sie richtet den Blick auf „natürliche Mängel“³ im Massenwohnungsbau, ohne jedoch die Architektur der Moderne pauschal in Frage zu stellen: „Aber mich reizen die Missbildungen, sie zu übertreiben. Beispielswei-

so in its shortcomings. More specifically, what are the faulty and dysfunctional elements and the aesthetic mistakes, which often arose out of economic necessity?"¹

Prefabricated construction is a theme central to her investigation as this method has been elemental to the design of apartment complexes in the context of functional city planning since the 1920s.² Her drawings, photographs, and sculptures refer to a range of related examples: the modular system developed by architects of the Czech city Zlín, newly built in the 1920s by the industrialist Tomáš Baťa; *Plattenbau*-type prefabricated construction as it was practiced in the GDR; the Prefabricated Building System propagated by Fluxus manager George Maciunas in 1965, which was geared toward the soviet concrete housing block; and the socialist mass-housing of the 1970s and 1980s on the outskirts of Paris. Pichl draws upon single elements and modules from these architectural systems. She reduces them in scale or highlights details in order to compile new structures. In doing so, she counters the ideal of the perfect, functional solution. This counteraction comes across both in her sculptural works, constructed of standard materials such as cardboard, wooden boards, Plexiglass, or plastic panels, and in the photographic details she records while wandering through different urban zones. Her view is adjusted to the "inherent shortcomings"³ of mass-housing structures, without ever engaging in an all-inclusive query of modern architecture:

"But I am excited by the deformities, and by exaggerating these. For instance, next to the entryways of the GDR *Plattenbau* buildings, the balconies are positioned somewhat higher, and they are enhanced by very Brutalist, bulky concrete slabs. Above these, and often beneath them, one frequently finds unused,

1

Andrea Pichl, zit. nach:
Andrea Pichl, Ausstellungs-katalog Mies van der Rohe Haus, Berlin 2011, 25.

2

Vgl. Christine Hannemann, *Die Platte. Industrialisierter Wohnungsbau in der DDR*, Wiesbaden 1996; Annett Zinsmeister (Hg.), *Plattenbau oder Die Kunst, Utopie im Baukasten zu warten*, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen 2002; Matilda Felix, „Stadtkonzepte im Maschinenzeitalter“, in: Gabriele Knapstein, Matilda Felix (Hg.), *Architektonika. Kunst, Architektur und Stadt*, Ausstellungskatalog Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin/Nürnberg 2013, 76–83.

3

„Inherent Shortcomings / Natürliche Mängel“ lautete der Titel der Einzelausstellung von Andrea Pichl 2011 im Irish Museum of Modern Art, Dublin.

1

Pichl, quoted in Andrea Pichl, ed. Mies van der Rohe Haus (Berlin: form+zweck Verlag, 2011), 25.

2

See Christine Hannemann, *Die Platte: Industrialisierter Wohnungsbau in der DDR* (Wiesbaden: Vieweg+Teubner Verlag, 1996); Annett Zinsmeister, ed., *Plattenbau oder: Die Kunst, Utopie im Baukasten zu warten* (Hagen: Karl Ernst Osthaus-Museum, 2002); Matilda Felix, "City Concepts in the Machine Age," in *Architektonika: Art, Architecture and the City*, eds. Gabriele Knapstein and Matilda Felix (Berlin: Verlag für moderne Kunst, 2013), 84–89.

3

„Inherent Shortcomings / Natürliche Mängel“ was the title of Pichl's solo exhibition in the Process Room at the Irish Museum of Modern Art, Dublin, in 2011.

se findet man direkt neben Eingangssituationen der DDR-Platte etwas höher gelegene Balkone, an die sehr brutal wuchtige Betonplatten rangenhängt wurden. Darüber und oft auch darunter gibt es häufig ungenutzte Zwischenräume ohne Funktion und ästhetischen Wert, so als würde nichts zusammenpassen.“⁴ In der Arbeit *Doublebind* beispielsweise, die 2011 für die Ausstellung „Architektonika“ in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof in Berlin entstand, thematisiert die Künstlerin die standardisierten und optimierten Wohnungsformate des DDR-Plattenbaus, indem sie die Umrisse einer Vierraum-, einer Zweiraum- und einer Einraum-Wohneinheit in Form eines Stecksystems im Maßstab 1:2 übereinander fügt. Auf die aus unterschiedlichen Materialien und Oberflächen gefertigten Platten des Stecksystems projiziert sie Fotografien, die Architekturdetails aus Wohnsiedlungen unterschiedlicher Länder und konkurrierender politischer Systeme zeigen. Mit der raumgreifenden Skulptur werden die Widersprüche zwischen den mit dem Massenwohnungsbau auf die eine oder andere Weise verbundenen Wohlstandsversprechen und dem ernüchternden Alltag in diesen Siedlungen in den Fokus gerückt.

Mit ihren auf den modernen Wohnungsbau bezogenen Arbeiten bewegt sich die Künstlerin im Kontext einer künstlerischen Befragung der Moderne, wie sie in jüngerer Zeit etwa die documenta 12 unter der Fragestellung „Ist die Moderne unsere Antike?“ oder die Ausstellung „Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism“ 2009 in Barcelona vorgestellt haben.⁵ Vor dem Hintergrund der

breit gefächerten Auseinandersetzung mit den ästhetischen, sozialen, ökonomischen und philosophischen Paradigmen der Moderne rücken Künstlerinnen und Künstler wie Dan Graham, Stephen Willats, Absalon, Dorit Margreiter, David Maljkovic, Sabine Hornig, Maix Mayer und Pichl speziell die moderne Architektur in Ost und West ins Zentrum ihrer Untersuchungen. Dabei sind es oft die Diskrepanzen zwischen Ideal und

in-between spaces, which have no function or aesthetic value, as though nothing fits together.”⁴ Her piece entitled *Doublebind*, originally created for the 2011 exhibition “Architektonika” at the Nationalgalerie in Berlin’s Hamburger Bahnhof, exemplifies this. With this work, the artist broaches the issue of the standardized, optimized living formats of the GDR Plattenbau. The contour shapes of three apartment units are joined—four-room, two-room, and one-room flats at half the scale of the originals—one upon the other, much like the construction of a house of cards. Photographs are projected onto the various materials and surfaces of this system’s finished panels. The images show architectural details of housing developments from different countries and rival political systems. What this expansive sculpture brings into focus is the contradiction of mass-housing projects: the promise of prosperity associated with them, in some way or another, and the disenchantment of their everyday life.

The artist’s work, with its orientation to modern residential construction, exists within the context of an artistic inquiry of modernity. There are earlier suggestions of this line of questioning as well, for example, documenta 12 with its first leitmotif “Is modernity our antiquity?” or the 2009 exhibition “Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism” that took place in Barcelona.⁵ Against the backdrop of a broad analysis of modernisms’ aesthetic, social, economic, and philosophical paradigms, artists such as Dan Graham, Stephen Willats, Absalon, Dorit Margreiter, David Maljkovic, Sabine

Hornig, Maix Mayer, and Pichl have centered their investigations on both Eastern and Western modern architecture. Thereby, it is often the discrepancy between the ideal and reality—between an imagined future and the reality that actually occurs—that has provided the occasion for artistic expression.

In the urban realm, as well, it is the gaps and in betweens that interest Pichl. A group of three sculptures

⁴
Andrea Pichl, *Andrea Pichl*, 26.

⁵
Vgl. *documenta Magazine N° 1, Modernity?*, Georg Schöllhammer (Hg.), Kassel/Bonn 2007; Sabine Breitwieser (Hg.), *Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, Ausstellungskatalog, Barcelona 2009.

⁴
Pichl, quoted in Mies van der Rohe Haus, *Andrea Pichl*, 26.

⁵
See Georg Schöllhammer, ed., *Documenta Magazine: N°1; Modernity?* (Cologne: Taschen, 2007); and Sabine Breitwieser, ed., *Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009).

Wirklichkeit, zwischen vorgestellter Zukunft und tatsächlich eingetretener Realität, die den Anlass für eine künstlerische Arbeit geben.

Auch im städtischen Raum sind es die Fehlstellen und Zwischenräume, die das Interesse von Pichl wecken. So rekonstruiert sie in einer Folge von drei Skulpturen mit dem Titel *zwischen* von 2012 die auf den ersten Blick kaum wahrnehmenden Hohlräume, die sich zwischen einigen historischen Bauten und den aus den 1980er Jahren stammenden Plattenbauten in der Linienstraße in Berlin-Mitte befinden. Die aus Holzplatten zusammengefügten Skulpturen bilden im Maßstab 1:10 die Lücken zwischen den verwitterten Altbauten und der rechtwinkligen Platte nach. Den Ausgangspunkt für diese Arbeit lieferte ein Artikel in einem der Stadtentwicklung Berlins gewidmeten Heft der Architekturzeitschrift *Arch+*, in dem über diese Baulücken und ihre Vermessung berichtet wird. Der Autor des Artikels verweist in diesem Zusammenhang auf die Arbeit *Fake Estates* des Künstlers Gordon Matta-Clark, der in den 1970er Jahren ähnliche Restflächen im Stadtgebiet von New York ersteigert hatte, um sie später in Form von schriftlichen und fotografischen Dokumentationen sowie von vertraglich geregelten Übertragungen als Kunstwerke zu verkaufen.⁶ Während im Falle des nicht zu Ende geführten Projekts von Matta-Clark die Immobilienspekulation in einer Stadt wie New York reflektiert und der städtische

Raum als ein Produkt von politischen, sozialen und ökonomischen Prozessen erfahrbar wird, verweisen die Baulücken in Berlins Mitte auf die „Differenz zwischen bürgerlicher Vergangenheit und modernem Sozialismus“ und werden als „Handlungslücken“ und „Möglichkeitsräume“ verstanden.⁷

Andrea Pichl interpretiert ihrerseits den Negativbestand im urbanen Raum skulptural und folgt damit einem plastischen Verfahren, das der Künstler Bruce Nauman in den 1960er Jahren als Materialisierung des „negativen Raums“ unter einem Stuhl oder zwischen zwei rechteckigen Körpern the-

from 2012 entitled *zwischen* ("between") references a number of overlooked voids found between historical buildings and 1980s *Plattenbaus* on Linienstraße in Mitte, Berlin. With affixed wooden panels, Pichl reconstructs these gaps at a ratio of 1:10, describing the small spaces between the angular, older buildings and the squared Plattenbaus. The work was inspired by an essay in the architecture magazine *Arch+* as part of an issue dedicated to urban development in Berlin. The author gave an account of these empty lots and their measurements, and drew a connection to artist Gordon Matta-Clark's *Fake Estates*. In the 1970s, Matta-Clark purchased similar leftover New York City sites at auction in order to write about and photograph them, with the intention of selling these documents and the property deeds as artworks.⁶ Though the work was not fully realized, Matta-Clark was able to reflect upon property speculation in a city like New York, and to present the urban space as something that should be experienced as a product of political, social, and economic processes. The vacant spaces in the center of Berlin, on the other hand, can be seen as "holes in the plot" and "windows of opportunity," indicating the "difference between a bourgeois past and modern socialism."⁷

Pichl sculpturally interprets the negative, urban space, following on from Bruce Nauman's sculptural practice during the 1960s where he materialized "negative space," found under a chair for instance or between two rectangular objects. He was concerned with the relationship between inside and outside, and with the entanglement of sculptural bodies and their surroundings: "Negative space for me is thinking about the underside and the backside of things. [...] Both what's inside and what's outside determine our physical, physiological, and psychological responses—how we look at an object."⁸ Nauman's practice, executed in various mate-

6

Vgl. Alexander Koch, „Option Lots. Eine Recherche von brandhuber+“, in: *Arch + Zeitschrift für Architektur und Städtebau* 201/202 (März 2011), 106–09. Zu Gordon Matta-Clarks Projekt *Fake Estates* siehe z. B. Judith Russi Kirshner, „The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark“, in: Corinne Diserens (Hg.), *Gordon Matta-Clark*, London/New York 2003, 147–60.

7

Alexander Koch, „Option Lots“, 107.

6

See Alexander Koch, „Option Lots: Eine Recherche von Brandhuber+“, *Arch+*, nos. 201/202 (March 2011): 106–9. For Gordon Matta-Clark's project *Fake Estates* see Judith Russi Kirshner, „The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark“, in *Gordon Matta-Clark*, ed. Corinne Diserens (London: Phaidon, 2003), 147–60.

7

Koch, „Option Lots“, 107.

8

Bruce Nauman quoted in Joan Simon, „Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman“, in *Bruce Nauman*, Robert C. Morgan, ed. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002), 274–75.

matisiert hat. Dabei interessierte ihn das Verhältnis von Innen und Außen und die Verschränkung von plastischem Körper und Umraum: „Negativer Raum bedeutet für mich, dass ich über die Unterseite und die Rückseite von Dingen nachdenke. [...] Sowohl was innen als auch was außen ist, entscheidet darüber, wie wir physisch, psychisch und psychologisch reagieren, wie wir einen Gegenstand wahrnehmen.“⁸ Das von Nauman in verschiedenen Materialien ausgeführte Verfahren macht insbesondere das Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit angesichts eines entsprechenden Körpers erfahrbar: „Die Materialisierung eines solchen negativen Raums macht ein Volumen, einen Zwischenraum erfahrbar, der anders kaum wahrnehmbar ist, und zugleich vermittelt die entsprechende Skulptur ein starkes Bewusstsein von Abwesenheit – von Abwesenheit der positiven Form.“⁹ Anders als Nauman und anders als die Künstlerin Rachel Whiteread, die das Verfahren des Abnehmens einer Negativform auf architektonische Körper übertragen und komplette Innenräume im Maßstab 1:1 nachgebildet hat, stellt Pichl in ihrer Skulpturengruppe „zwischen“ eine Differenz zur ursprünglichen Größe der Baulücken her. Diese Differenz verleiht den Skulpturen eine Eigenständigkeit, die sie als abstrakte, polygonale Körper ihrer konkreten Herkunft entrückt. Zugleich entspricht ihre Ausrichtung im Ausstellungsraum der tatsächlichen städträumlichen Situation, sodass sie doch verortet sind. Auf diese Weise gelingt es Pichl, ihre skulpturalen Arbeiten im Zwischenraum zwischen Abstraktion und Konkretion anzusiedeln.

8

Bruce Nauman, „Das Schweigen brechen. Ein Interview mit Joan Simon (1987)“, in: Christine Hoffmann (Hg.), *Bruce Nauman. Interviews 1967–1988*, Dresden / Amsterdam 1996, 154f.

9

Gabriele Knapstein, „Negativer Raum“, in: Eugen Blume, Gabriele Knapstein u.a. (Hg.), *DuMont Dokumente: Bruce Nauman Lesebuch*, Köln 2010, 237f.

rials lends itself to an experience with objects in terms of their presence and absence, and the relationship between these states: “In converting such negative space into material, a volume—an in between space—becomes tangible, whereas this is hardly noticeable otherwise. At the same time, the corresponding sculpture communicates a strong sense of absence: the absence of the positive form.”⁹ In contrast to Nauman’s work, or that of the artist Rachel Whiteread who transforms negative space into solid form and reconstructs complete interiors to scale, the dimensions of Pichl’s *zwischen* differ from that of the original vacant lots. This discrepancy lends Pichl’s group of sculptures an autonomy, which carries the abstract, polygonal bodies away from their origin. At the same time, their placement within the exhibition space corresponds to their actual placement within the urban space. Thus, Pichl has managed to locate her sculptural works in the spaces in between the abstract and the concrete.

9

Gabriele Knapstein, “Negativer Raum,” in *DuMont Dokumente: Bruce Nauman Lesebuch*, eds. Eugen Blume et al. (Cologne: DuMont, 2010), 237.

Selected Solo Exhibitions

- 2013 Krome Gallery, Berlin
— “zuhause” (at home), GMÜR, Berlin
- 2012 “es kann immer auch ganz anders sein” (it can always be completely different), Krome Gallery / do you read me?! Reading Room, Berlin
— “ausschließlich oder” (exclusively or), Krome Gallery, Berlin
— “Endliche Folgen” (Limited Outcome), Berlin Weekly, Berlin
- 2011 “Inherent Shortcomings / Natürliche Mängel,” Irish Museum of Modern Art, Process Room, Dublin
- 2011 “Unendliche Folgen” (Unlimited Outcome), Delikatessenhaus, Leipzig
- 2010 “From a Deviating Angle,” National Gallery, Tashkent, Uzbekistan
- 2010 “Für immer und immer” (For Ever and Ever), Mies van der Rohe Haus, Berlin
- 2009 “Gefühlssache Revolution” (Revolution: An Emotional Condition), stage design, Volksbühne Berlin
- 2008 “This Is the End,” Zentralbüro (former Polish Cultural Institut), Berlin
- 2007–2008 “Fluxus East,” exhibition architecture, Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Contemporary Art Centre Vilnius, Lithuania; Kumu Art Museum, Tallinn, Estonia
- 2007 “Form – Fit,” Kunsthaus Erfurt
- 2005 “ostPUNK! – too much future,” exhibition architecture, Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Selected Group Exhibitions

- 2013 “Gegenwelten” (Alternate Worlds), Schloss Ambras, Innsbruck, Austria
— “item perspectiva,” Espace Beaumont, Luxembourg
— “modifications,” ZK/U, Berlin
— “The Art of Intervention,” Galerie im Ratskeller, Berlin
- 2012 “Architektonika 2,” Hamburger Bahnhof, Berlin
— Kunstverein Springhornhof
— “Freilassung” (Release), Museum Lichtenberg, Berlin
- 2011 “Architektonika,” Hamburger Bahnhof, Berlin
— “Bau Haus,” TÄT, Berlin
— “Sonntag/Dienstag” (Sunday/Tuesday), Stedefreund, Berlin

- 2010 "Zerreißprobe" (Tension Test), Forum for Science and Art, Leipzig
- 2009 "Auktion," Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg
 — "Obydlená Místa" (Occupied Places), City Gallery Zlín, Czech Republic
- 2009 "Reconstructed Zone," Kunstverein Wolfsburg
 — "Zeigen. Eine Audiotour" (To Show: An Audiotour), Temporäre Kunsthalle Berlin
- 2008 "Appell," Museum Felix de Boeck, Brussels, Belgium
 — "Vollendete Zukunft" (Accomplished Future), Gallery Parterre, Berlin
 — "Bewohnte Orte" (Occupied Places), Kunstverein, Springhornhof
 — "Drogenbos: Appell," Verbeke Foundation, Antwerp, Belgium
- 2005 "Kunst im Treppenhaus" (Stairwell Art), Ministry of Science and Culture Lower Saxony

Selected Scholarships/Awards

- 2013 Foreign exchange grant, ISCP New York,
 The Governing Mayor of Berlin
 — Catalogue sponsorship, The Governing Mayor of Berlin
- 2011 Grant, Irish Museum of Modern Art, Dublin
- 2009 Grant, Künstlerstätte Schloss Bleckede
- 2008 Foreign exchange grant, Cité internationale des arts, Paris, The Governing Mayor of Berlin
- 2007 Catalogue sponsorship, The Governing Mayor of Berlin
- 2005 Project sponsorship, Hauptstadtkulturfonds
- 2003–2004 Grant and lectureship, Dorothea-Erxleben-Programm, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
- 2003 Project sponsorship, Hauptstadtkulturfonds
- 2002 Grant, Künstlerhaus Schloss Plüschow
- 2001 Artist Working Grant, The Governing Mayor of Berlin
- 1998 DAAD grant, London

Andrea Pichl
Published by Sternberg Press

Translation Emilie Florenkowsky
Copyediting Niamh Dunphy
Graphic design Sebastian Fessel
Printing DZA Druckerei zu Altenburg

ISBN 978-3-95679-030-0

Copyright © 2013 Andrea Pichl, Sternberg Press, the authors
All rights reserved, including the right of reproduction in whole
or in part in any form.

Images courtesy of Krome Gallery, Berlin; images on
pages 32–33, courtesy of Leal Rios Foundation

Photo credits Andrea Pichl (3–19, 24, 25, 28–31, 35), Marion Lammersen
(21–23), Elisabeth Pallentin (26, 27, 32–39, 45–47),
Uwe Jonas (34), Eric Weiss (41–43)

With the support of the
Berlin Senate Cultural Affairs Department.

SternbergPress *

Sternberg Press
Caroline Schneider
Karl-Marx-Allee 78
D-10243 Berlin
www.sternberg-press.com

