

ANDREA PICHL

Sternberg Press 



ALEXANDER CAMMANN

... SIE ZU VERÄNDERN

REKONSTRUKTION UND VERSTÖRUNG:
ÜBER EINIGE KRAFTFELDER IM WERK VON ANDREA PICHL

„Und die Funktion von Kunst besteht für mich darin, die Wirklichkeit unmöglich zu machen.“ Heiner Müller

Am 15. Juli 1964 legte Horst Sindermann, der Erste Sekretär der SED-Bezirksleitung Halle, den Grundstein zu einer neuen Großsiedlung, die wenige Kilometer westlich des Stadtzentrums erbaut werden sollte, der ersten aus Betonfertigbauteilen in der DDR. Da war Andrea Pichl wenige Monate alt; sie wuchs also zeitlich parallel zu jenem Ort namens Halle-Neustadt heran. Und im Oktober des gleichen Jahres, als sie ein halbes Jahr alt war, wurden am Alexanderplatz in Berlin zwei Wegmarken der architektonischen DDR-Moderne fertiggestellt: das Haus des Lehrers und die Kongresshalle. Halle-Neustadt, die „Sozialistische Stadt der Chemiearbeiter“, wie der offizielle Beiname hieß, wurde von der Bevölkerung bald Ha-Neu abgekürzt; ironisch klang darin Hanoi mit, die Hauptstadt der vietnamesischen Klassenbrüder, die alsbald gegen die US-imperialistischen Aggressoren kämpften. Und über Sindermann, das spätere SED-Politbüromitglied, würde 1971 der verbotene Wolf Biermann in seinem Lied *Populär-Ballade* die berühmten Verse singen: „Ach Sindermann, du blinder Mann / Du richst nur noch Schaden an“. 1972 lebten in Ha-Neu über 50.000, 1981 93.000 Menschen. Wer heute durch diese Siedlung mit mittlerweile 46.000 Bewohnern läuft, trifft auf eine atemberaubende Mischung: auf leere Weite und verlassene, graue Betongiganten – aber auch auf glatt sanierte Modernität von heute, neben seltsam archaischen Ruinen einstiger Träume. Dazwischen leuchten die Insignien des siegreichen globalisierten Kapitalismus seltsam trostlos vor sich hin. Kaum mehr verständlich ist jene geschilderte Vergangenheit mit ihren längst versunkenen Begriffen, Namen und Gegenständen. Sie bedarf unweigerlich der Übersetzung und Rekonstruktion, während man auf einst vertraute, aber heute rätselhafte Worte und Klänge, Zeichen und Objekte trifft, die aus der Tiefe einer eigentlich gar nicht so fernen Epoche nachhallen.

Die Parallelisierung von Lebenszeit und Weltzeit, von privater Existenz und historischem Hintergrundrauschen, ist ein beliebtes Spiel – auch wenn Jahrgangsgleichzeigkeiten ja nicht viel mehr bedeuten als biographischen Zufall. Wer also 1964 in der DDR geboren wurde (übrigens wie in der Bundesrepublik der geburtenstärkste

Jahrgang seit 1945), der muss in seinem weiteren Leben gar nichts mit Ha-Neu zu tun haben – auch wenn dann jemand wie Andrea Pichl Kinderjahre in Moskau verbrachte, 1973 zurückkehrte, als Walter Ulbricht während der Weltfestspiele der Jugend und Studenten oder kurz: Weltjugendspiele starb, und fortan neben dem gerade emporgezogenen Ostberliner Allende-Viertel wohnte. So hieß jenes, wie man vor 1989 üblicherweise sagte, Neubauviertel in der Hauptstadt der DDR, benannt nach dem sozialistischen chilenischen Präsidenten Salvador Allende, der sich während des Putsches von General Pinochet 1973 erschoss.

Dennoch gibt es eine sehr spezielle Generationenlage der in diesen Jahren nach dem Mauerbau 1961 geborenen DDR-Intellektuellen – gleichsam eine Sternenkonstellation bei Geburt, als Vorzeichen des Werkschicksals. Denn die Älteren hatten noch die Dynamik der Diktatur in den ersten Jahren der DDR erlebt oder erlitten, in Brutalität und Aufbruch. Zwischen Stalinallee und Berliner Fernsehturm, all den Kombinaten von Leuna, Buna, Schwedt, Bitterfeld, Hoyerswerda und Eisenhüttenstadt, den russischen Panzern am 17. Juni 1953 und dem Mauerbau am 13. August 1961, da gab es jene Aggressivität der Tat, der gesellschaftlichen und ökonomischen Umwälzung, vor der drei Millionen Menschen nach Westdeutschland flohen und die andere dafür nach oben katapultierte – bis schließlich die mehr oder minder langwierige Desillusionierung einsetzte, nach dem gewaltsamen Ende des Prager Frühlings 1968 und der Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976. Für die Jüngeren hingegen gab es nur noch die Agonie der Diktatur, jene graue Erstarrung, allseits herrschende Lüge und fortschreitende Dämmlichkeit, die natürlich ebenfalls brutal sein konnte. Die Sache war für die um 1964 Geborenen offensichtlich faul, morsch, gescheitert und vergeblich, ja schlicht und einfach falsch – beispielhaft mögen dafür die Autoren Durs Grünbein, Ingo Schulze und Lutz Seiler stehen, oder auch die Künstlerin Else Gabriel, die in den 1980er Jahren zu den Dresdner *Auto-Perforations-Artisten* gehörte. Die mühsame Desillusionierung jener Älteren, die ihre Eltern hätten sein können – paradigmatisch wiederum die noch in den 1920er Jahren geborenen Autorinnen und Autoren wie Christa Wolf, Franz Fühmann oder Heiner Müller – brauchten die Jüngeren nicht mehr durch-

zumachen. Und als die DDR 1989 unterging, war der Jahrgang 1964 erst ein Vierteljahrhundert alt. Für ihn war die Welt draußen längst viel wichtiger geworden als die sinnlosen Kämpfe zwischen Kap Arkona und Fichtelberg, auch wenn diese ihm lebenslang im Blut stecken werden. Verweigerung und Verachtung waren die längst verinnerlichten Lösungen, die sich bis zur Rebellion anstauten. Und Ha-Neu? Das war kein ästhetisch-architektonischer Wurf mehr, sondern Symptom des Sozialismus zwischen Elbe und Wladiwostok, wo aus der Betonplatte vielmillionenfache „Arbeiterschlüffächer“ entstanden waren, wie es der Volksmund nannte – oder eben „Fickzellen mit Fernheizung“, wie Heiner Müllers berühmte Sentenz lautet. Er selbst wohnte darin, in Berlin-Friedrichsfelde schräg gegenüber vom Bärenschaufenster des Tierparks.

Aus diesem gesellschaftlichen Sein auf das künstlerische Bewusstsein zu schließen, wäre trivialmaterialistisch und würde denkbar banal die ästhetische Eigenlogik des Kunstwerks verfehlt. Aber es gibt den Nachhall von Zeit und Form bei Andrea Pichl. In der Form kann sich die Zeit spiegeln, die Utopie und deren Scheitern, voller Seltsamkeiten, Unmöglichkeiten und Scheinrealitäten, zwischen Vision und Absurdität, ein Amalgam aus Vergangenem und Gegenwärtigem. Eingeschrieben im Werk sind unsichtbare Kraftfelder – man spürte Ha-Neu 2014 in der wenige Kilometer entfernten Moritzburg, wo Andrea Pichls Objektinstallation *Unterkunft Freiheit* mühsame Ordnung und abgewrackte Sackgassen zeigte, lächerlichen Zwang im geraden Holz der Inhumanität, minimalinvasive, aber resistente Individualität und die vergeblich normierte Behausung als Endstation Sehnsucht – auch heute, fortwirkend und doch ganz anders.

Zugleich geht es um die brüchige, zähe Ambivalenz jener utopischen Aufbrüche, die das 20. Jahrhundert geboten hat. Linien von damals führen in die Gegenwart, und seien sie um neunzig Grad verschoben wie bei der Installation *Keine Atempause, Geschichte wird gemacht* 2017 im Kunstverein am Berliner Rosa-Luxemburg-Platz. Der Titel adaptiert jene legendäre Zeile der Band Fehlfarben aus dem Album *Monarchie und Alltag* von 1980, die damit in ironisch-herroischer Distanz den 1980er Jahren eine Überschrift gaben. Von den Zeichnungen mit

ALEXANDER CAMMANN

... TO CHANGE IT

RECONSTRUCTION AND DISTURBANCE:
ON SOME FORCE FIELDS IN THE WORK OF ANDREA PICHL

"For me, the function of art consists of making reality impossible." Heiner Müller

On July 15, 1964, Horst Sindermann, first secretary of the East Germany's ruling Socialist Unity Party (SED) in the city of Halle, traveled a few kilometers to the western outskirts of the city. There, he ceremonially laid the foundation for a massive new housing development, the first in the country to be built with pre-cast concrete components. The development was named Halle-Neustadt. At the time, Andrea Pichl was just a couple of months old; she and the vast new development grew up in parallel. She was six months old when two milestones of East German modernist architecture were completed at Alexanderplatz in Berlin: the Haus des Lehrers and the Kongresshalle.

Halle-Neustadt was officially known as the "Socialist City of Chemicals Workers," but was soon given the nickname "Ha-Neu" by its inhabitants. Coincidentally, "Ha-Neu" sounded like "Hanoi," the capital city of Vietnam, where brothers in class struggle would soon take up the fight against the American imperialist aggressors. Sindermann would later become a member of the SED's ruling politburo. In his 1971 song "Die Populär-Ballade," the banned protest singer Wolf Biermann sang the now-famous lines: "Sindermann, you blind man / You're only doing harm."

In 1972 more than 50,000 people lived in Ha-Neu, and by 1981 that figure had risen to 93,000. Today just 46,000 live there. A walk through the development reveals a breathtaking mix of wide empty spaces and giant deserted concrete buildings. The smooth, renovated modernity of the present day exists alongside strange archaic ruins of bygone dreams. Between them, bright logos of victorious global capitalism shine out, strangely bleak. The past, visible here in outline, is now barely comprehensible; its ideas, names, and objects have all been long submerged. Inevitably, translation and reconstruction are required: one encounters words and sounds, signs and objects, once familiar but now puzzling. They echo from the depths of a not-so-distant epoch.

It's a popular game to draw parallels between one's own time and the world's time, between private existence and historical background noise, even if generational

simultaneity is ultimately little more than biographical coincidence. Anyone born in East Germany in 1964 (a year that saw a record number of postwar births in both East and West Germany) can easily avoid having anything to do with Ha-Neu. This is even true of someone like Andrea Pichl, who spent her early childhood in Moscow before returning to East Germany in 1973—the year Walter Ulbricht, the country's head of state, died. At that time, Pichl lived next to the newly built Allende District in East Berlin, named after Salvador Allende, the socialist president of Chile who shot himself during General Pinochet's 1973 coup.

The generation of intellectuals born directly after the construction of the Berlin Wall is situated particularly. The constellation into which they were born was a portent of their own fate. Older East German intellectuals lived—and suffered—through the dictatorship's emergence and early brutality. The period was marked by a dominant and aggressive culture of action, encompassing the building of Stalinallee and the television tower in Berlin and the production combines of Leuna, Buna, Schwedt, Bitterfeld, Hoyerswerda, and Eisenhüttenstadt; the deployment of Russian tanks on June 17, 1953; and the building of the Berlin Wall on August 13, 1961. This social and economic upheaval prompted three million people to flee to West Germany, while others were catapulted up the social ladder. For this generation, disillusionment set in, quickly or gradually, in the wake the violent suppression of the Prague Spring in 1968 and Wolf Biermann's expatriation in 1976.

But for the younger generation there was only the agony of dictatorship, the gray torpor, the universal rule of lies, the rampant and brutal stupidity. For those born around 1964, the situation in East Germany was self-evidently rotten, failed, and futile—quite simply wrong. Those affected included the authors Durs Grünbein, Ingo Schulze, and Lutz Seiler, as well as the artist Else Gabriel, a member of the "Auto-Perforation" group of performance artists in Dresden in the 1980s. These younger intellectuals were spared the painful disillusionment of their elders—paradigmatic examples of the older generation, the same age as their parents, included authors born in the 1920s, like Christa Wolf, Franz Fühmann, and the playwright Heiner

Müller. When the East German state collapsed in 1989, those born in 1964 were just a quarter-century old. For this generation, the world outside had long been far more important than the senseless struggles within the GDR. But the struggles they experienced undoubtedly marked them. Refusal and contempt had long been their internalized solutions; emotions boiled up within them to the point of rebellion.

And Ha-Neu? Many years had passed since the housing development was regarded as an aesthetic and architectural success. It was now a symptom of socialism stretching from the Elbe River to the city of Vladivostok, a socialism that built millions upon millions of these "workers' lockers," as the concrete boxes came to be called. Heiner Müller famously called them "fuck cells with central heating." Müller himself lived in one of these settlements, Berlin-Friedrichsfelde, just across from a window that allowed passersby to view the bears in East Berlin's public zoo.

To simply deduce a particular artistic consciousness from this social world would be a trivial kind of materialist interpretation; it would, in the most banal way possible, fail to grasp the inner logic of the artwork. But in Andrea Pichl's work there are echoes of time and form. The form can be a reflection of a particular time, its utopias and its failures, a form filled with oddities, impossibilities, and pseudo-realities, stretched between vision and absurdity, an amalgam of past and present. Invisible forcefields are inscribed in her work. In 2014, Ha-Neu made its presence felt in Moritzburg, just a few kilometers away. There, Pichl's exhibition "Unterkunft Freiheit" (Accommodation Freedom) presented laborious forms of order and discarded dead ends, as well as the rigid compulsion of inhumanity and a minimally invasive but resistant individuality. The futile standardization of housing as the telos of desire. Even today this can have an impact, although now utterly different.

At the same time, what is at stake is the dogged, brittle ambivalence of the twentieth century's utopian beginnings. Lines from that period stretch into the future, even if they are turned at right angles, as in the 2017 installation *Keine Atempause, Geschichte wird gemacht* (No Stopping for Breath, History Is Being Made) at the Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin. The title is

Entwürfen von Hans Poelzig für einen Palast der Sowjets, jenem gigantomanischen, nie verwirklichten Moskauer Plan von 1932, richen sich parallele Strahlen quer durch den Raum. Und das geschieht an einem Berliner Ort der Moderneadaptation, dem L40-Haus von Roger Bundschuh, Philipp Baumhauer und Cosima von Bonin, das dort errichtet wurde, wo ein Poelzig-Bau zerbombt wurde, und das mit den anderen achtzig Jahre zuvor ringsherum entstandenen Bauten von Poelzig korrespondiert. Am Wettbewerb um den Palast der Sowjets beteiligten sich 1931/1932 auch Le Corbusier, Erich Mendelsohn und Walter Gropius, ebenso vergeblich wie Poelzig. Am Rand eine Ironie der Geschichte: Chefarchitekt von Ha-Neu war Richard Paulick, 1927/1928 Assistent von Gropius am Bauhaus. Und auch Paulick entwickelte ein gigantisches, nie verwirklichtes Projekt: 1951 für ein Haus des DDR-Regierung in Berlin, das am Spreeufer gegenüber dem heute wiedererrichteten Schloss in den Berliner Himmel ragen sollte, inklusive Aufmarschplatz davor, der um 30.000 Quadratmeter größer als der Rote Platz in Moskau werden sollte. Erst Erich Honecker beerdigte diesen Plan 1971 endgültig. Überall stecken die Mutationen der Moderne. Und im riesigen Freiluftschwimmbad, das in Moskau anstelle des nie erbauten Palasts der Sowjets errichtet wurde, planschte das Kind Andrea.

Immer wieder trifft man im Werk von Andrea Pichl auf solche Verwandlung von Visionen, auf das kühne Entwerfen, dann die materialisierte Ernüchterung, schließlich das Scheitern und Zerbröseln. In den Formen steckt die eigentliche Utopie – das sahen in der DDR so unterschiedliche Künstler wie Hermann Glöckner und der jüngst verstorbene Karl-Heinz Adler. Andrea Pichl transformiert diesen Geist verfremdet ins 21. Jahrhundert, ob bei der Skulptur *Für immer und immer* im Berliner Mies van der Rohe Haus oder bei *Aus dem abweichenden Winkel* in der Nationalgalerie Taschkent, beide 2010. Ihre Fotoserien der Plattenbauten von Taschkent zeigen die seltsam anmutenden Überreste einer visionär gedachten Architektur, die Ornament und Moderne im Beton versöhnen sollte. Die usbekische Stadt war vor und nach dem verheerenden Erdbeben von 1976 ein Lieblingsspielfeld der sowjetischen Architektur und Stadtplanung, ein faszinierendes Laboratorium der Spätmoderne mitten in der dahinsiechenden Breschnew-Ära.

Abweichung und Regelverstoß waren die einzigen Freiheitsmöglichkeiten innerhalb der späten DDR: mühsam durchzufechten und immer noch teuer genug erkauf, auch wenn der Repressionsgrad dieser Diktatur schwächer wurde. Fünfmal wurde Andrea Pichl in den 1980er Jahren an der Kunsthochschule Weißensee abgelehnt, die Staatsicherheit

hatte die junge Frau im Visier. Stattdessen wurde sie Teil von jenem diffus schillernden, unendlich vielgestaltigen Gebilde, was man *Ostberliner Szene* nennt. Der 2014 verstorbene Maler Clemens Gröszer verewigte Pichl zwischen 1983 und 1993 in seiner Serie *Bildnisse A. P.*, sie saß ihm Modell. Man kam in Wartestellung über die Runden, ohne Lebensentwurf; Andrea Pichl modelte für die legendäre Modezeitschrift *Sibylle*. Erst nach 1989 würde sie studieren können. Nonkonformismus hatte sich bis dahin zur künstlerischen wie seelischen Überlebenstechnik gegen den äußeren Zwang entwickelt, denn Anpassung wäre moralische, zudem ästhetisch sinnlose Selbstaufgabe. Diese existentielle Dimension durchzieht das Werk, das man auch als Selbstverteidigung gegen die gefährlich anschmiegende Konvention lesen kann: als Transformation von Renitenz.

Dabei entsteht ein eigenständiges Gefüge aus Vergangenheit und Gegenwart. Bei der Installation *Es kommt drauf an*. 2014 im Berliner IG-Metall-Haus (übrigens einer der markanten Bauten Erich Mendelsohns, 1930 fertiggestellt) wurde ein Ensemble gestalterischer Absonderlichkeiten des privatöffentlichen Raums der DDR zelebriert: Betonfertigsteine trafen auf bis heute überlebt habende Zäune und Türen aus Metall, ein fürsorglich penetrantes Arrangement zarter bis heftig spießiger Unschönheiten, denen ihr Dasein generöserweise jedoch nicht bestritten wird. *Es kommt drauf an*, so fährt der Satz aus der 11. Feuerbach-These von Marx 1845 fort, „sie zu verändern“, gemeint ist die Welt: Hier sieht man eine skurrile Realität dieser Weltveränderung. Dass unsere realkapitalistische Gegenwart ganz ähnliche Hinterlassenschaft bietet, zeigte Andrea Pichl in ihrer Ausstellung *widerstreben* (galerie weisser elefant, 2018): Auf Papierarbeiten und in Objekten aus Baumarktutensilien entfaltet sich ein Panorama seltsamer Gegenstände und Formen des Alltags, auf deren meist übersehene hochgradige Merkwürdigkeit in massiver farbiger Gestaltung ein Schlaglicht geworfen wird – ein kraftvoller Remix in heiterer bis bedenklicher Verstörung.

Man kennt jene originalen Überreste aus der römischen Antike, die in den nachfolgenden Jahrhunderten in diversen Bauten wieder verwendet wurden und dabei ganz anders, in neuartiger Wirkung, erschienen: Säulen, Kapitelle, Inschriften, Plastiken und vieles mehr – Spolien genannt. Dass das 20. Jahrhundert künftig unsere neue Antike sein würde, von den Künsten bis zur Barbarei: davon war der Dramatiker Heiner Müller überzeugt, was sich wiederum in fast allen Stücken von ihm niederschlug. Es folgt daher einer inneren Logik, dass man im Werk Andrea Pichls immer wieder auf Spolien trifft: zeichenhafte Bruchstücke aus der Vergangenheit, aber

eben auch aus der Gegenwart, ideelle und reale, jetzt neu inszeniert im Zusammenspiel. Hier durchdringen sich gleichsam 20. und 21. Jahrhundert – und man hört sowohl den Nachhall als auch die Neuvertonung. Andrea Pichls Spolien offenbaren dabei auch die Ambivalenz der Form und deren oft hilflosen Traum von Schönheit, der so häufig hässlich und brutal endet. Was bleibt, ist die zähe, widerstrebige Ausdauer für eine nicht mehr ungebrochene, vielmehr ironisch geläuterte Utopie der Form; denn alles andere wäre auch keine Lösung. Also vorwärts und nicht vergessen, denn die Kunst hat ja ihr Ziel vor den Augen: Es kommt drauf an, die Wirklichkeit unmöglich zu machen.

an adaptation of a legendary line from the 1980 album *Monarchie und Alltag* (Monarchy and everyday life) by the band Fehlfarben, which amounted to a motto for the 1980s, albeit pronounced with an ironically heroic distance. In the installation, parallel rays stretch into the exhibition space, extending from Hans Poelzig's designs for the Palace of the Soviets in Moscow, a gigantomaniacal plan from 1932. All this took place in a Berlin location that is itself an adaptation of modernism: the L40 building by Roger Buntschuh, Philipp Baumhauer, and Cosima von Bonin, completed in 2010 on the site of a bombed Poelzig building and intended to correspond to nearby Poelzig buildings built some eighty years prior. Other participants in the competition to design the Palace of the Soviets, held from 1931 to 1932, included Le Corbusier, Erich Mendelsohn, and Walter Gropius. As with Poelzig, their applications were unsuccessful.

At the margins of the story is a historical irony: Richard Paulick, the head architect of Ha-Neu, had been Gropius's assistant at the Bauhaus from 1927 to 1928. In 1951, Paulick developed another gigantic, never-completed project: a design for an East German government building in Berlin. It would have towered over the banks of the Spree, opposite the site where Berlin's Stadtschloss is currently being rebuilt. In front of the main building would have been a parade ground of some 30,000 square meters, larger than Red Square in Moscow. The plan was discarded in 1971 at the behest of Erich Honecker, Ulbricht's successor. Modernism's mutations are everywhere. As a child in Moscow, Pichl splashed about in an enormous open-air swimming pool that occupied the site where the Palace of the Soviets was never built.

Time and again in Pichl's work we see the transformation of these visions in a process that runs from a bold design phase to the sobriety of actual construction, followed ultimately by failure and disintegration. The real utopia is hidden in the forms—this was realized in East Germany by artists as different as Hermann Glöckner and the recently deceased Karl-Heinz Adler. Pichl brings this spirit, transformed and alienated, into the twenty-first century, whether in the sculpture *For Ever and Ever* at the Mies van der Rohe house in Berlin, or *From a Deviating Angle* at the National Gallery in Tashkent. Her photo series on the prefabricated buildings of Tashkent highlights the curious remnants of a visionary concrete architecture intended to reconcile ornament with modernism. Both before and after the devastating 1976 earthquake, the Uzbek city was a favorite playground for Soviet architects and city planners, a fascinating laboratory of late modernism amid the slow decline of the Brezhnev era.

Deviation and rule breaking were the only possibilities of freedom in the late GDR. They were exhausting to accomplish and came at a heavy price, even if the state's repression was weaker than before. In the 1970s, Pichl's application to the Kunsthochschule Weißensee was refused five times: state security was keeping a close eye on the young woman. Rather than go to art school, Pichl became part of the shimmering and endlessly varied phenomenon known as the East Berlin scene. She became a model for the painter Clemens Gröszer, who immortalized her in his series "Portraits of A.P." (1983–93). People made a living, continuing to exist while their lives remained on hold. Pichl modeled for the legendary fashion magazine *Sibylle*. Only after 1989 was she able to study. By then, nonconformism had become an artistic and psychological survival technique deployed against external coercion: conformity would have been a surrender of the self, both morally and aesthetically meaningless. This existential dimension pervades Pichl's work. It can be read as self-defense against dangerously comfortable convention—as the transformation of defiance.

The result is a curious constellation of past and future. In her 2014 installation *Es kommt drauf an. (The Point Is.)* at the Berlin IG-Metall Haus (1930), the most striking of Erich Mendelsohn's buildings, Pichl celebrated a collection of East German design oddities. Ready-made concrete blocks met surviving metal fences and doors in a caring and insightful arrangement of unlovely things, from the tender to the kitsch-bourgeois. Generously, the existence of these things is not challenged. "The point is ..." went Marx's eleventh thesis on Feuerbach, written in 1845, "... to change it." By "it," Marx meant the world. And here we see the bizarre reality of this world-changing activity. Pichl's exhibition "widerstreben" (disincline) in 2018 at galerie weisser elefant reveals how our own existing capitalist reality offers a similar legacy. In works on paper and paraphenalia from home improvement stores, a panorama unfolds of strange objects and forms of the everyday. These massive and colorful forms shine a bright light on the weirdness of these objects, a weirdness both intense and largely overlooked—a powerful remix in disturbance running from cheerful to disconcerting. In works on paper and paraphenalia from home improvement stores, a panorama unfolds of strange objects and forms of the everyday.

We know the original kind of remains: taken from ancient Rome and reused in later centuries in a wide variety of buildings, appearing there to new and different effect. These *spolia* included columns, capitals, inscriptions, sculptures, and much more. The notion that the twentieth century, from its arts

to barbarism, will in time become our new antiquity was something Heiner Müller was convinced of, and the idea appears in almost all of his plays. Thus there is an inner logic to the appearance of *spolia* in Pichl's work: significant fragments from the past but also the present, fragments both ideal and real, staged anew, interacting with each other. Here the twentieth and twenty-first centuries permeate each other. We hear both the echo and the new sound. In this way, Pichl's *spolia* also reveal the ambivalence of form and its often helpless dream of beauty, which so frequently comes to an ugly and brutal end. What remains is the dogged, antagonistic persistence of a utopia of form, one no longer unbroken and expressed with a particular irony. Anything else would not be a solution. So come along, and don't forget that art has its aim in sight: the point is ... to make reality impossible.

Als Thomas Rentmeister im Mai 2018 für Kapitel 10 das Innere des Pförtnerhauses CNTRM komplett mit einer Schicht Penatencreme überzog, war dies nicht nur Schutz und Heilung für die Architektur, sondern vielmehr der Auftakt zur Renovierung des lange vernachlässigten und vergessenen Häuschen. Andrea Pichl wird nun für Kapitel 2 analog zu Rentmeister einen Schutz für das Äußere des CNTRM entwickeln. Ihre Installation *Ein Beistand* ist ganz bewusst eine Kombination zweier Objekte, die in unserer Wahrnehmung nicht recht zueinander gehören und aus diesem Grund zunächst höchst absurd erscheint.

Vor dem Hintergrund des Ortes mit seiner gegenwärtigen Transformation wirkt die Arbeit von Pichl angenehm prunkvoll und leitet zugleich das Ende der Serie im CNRTM feierlich ein.

When Thomas Rentmeister completely covered the interior of the Gatehouse CNTRM with a layer of Penaten cream in May 2018 for Chapter 10, this wasn't just to protect and heal the architecture, it was rather the prelude to the renovation of the long-neglected and forgotten little house. Andrea Pichl will extend this protection to the exterior of the CNTRM for Chapter 2 in analogy to Rentmeister. Her installation *Ein Beistand* is a deliberate combination of two objects that in our perception don't really belong to each other and, for that reason, seem absurd at first site.

Against the background of the site, with its current transformation, the work of Pichl is pleasantly luxurious and at also marks the end of the exhibition series at CNRTM.

Ein Beistand

2018, CNTRM, Berlin

Temporäres Projekt / temporary project space

Ehemaliges Pförtnerhaus des Warenhauses am Ostbahnhof, Berlin /
former gatehouse of the department store at Ostbahnhof, Berlin

3 Markisen / awnings

Breite je / width each 150 cm, 180 cm, 200 cm



In ihrer Ausstellung *widerstreben* widmet sich Andrea Pichl der höchst schwierigen Frage unseres sogenannten guten Geschmacks. In den sechs Rauminstallationen in der galerie weisser elefant stellt sie Objekte und Gegenstände zusammen, die unterschiedlichen Bereichen unserer Alltagskultur entspringen und die nunmehr einen neuen Zusammenhang bilden. Ausgangspunkt ihrer ortsspezifischen Neuinszenierung sind profane, modular einsetzbare Gartenbauelemente, aus denen sie eine Art Raster für die Raumstruktur der Galerie entwickelt. Tapeten und Bodenbeläge aus dem Baumarkt korrespondieren mit den Wänden aus Raufasertapete und den Holzdielen vor Ort.

In her exhibition "widerstreben," Andrea Pichl addresses the difficult question of good taste. The six installations she designed for the gallery bring together objects and items from different areas of everyday culture. Profane and modular horticultural elements, from which she develops a kind of grid for the space of the gallery, are the basis of her site-specific production. Wallpaper and flooring from the hardware store correspond with the walls made of ingrain wallpaper and the floorboards on site.

widerstreben
2018, galerie weisser elefant, Berlin

Betonelemente mit Farbacrylspray lackiert /
concrete elements painted with color acrylic spray
Maße variabel / dimensions variable

Zaunelemente und Blumenwagen (gebraucht) lackiert mit Gold- und Silberacrylspray /
fence elements and flower carts (used) painted with gold and silver acrylic spray
Maße variabel / dimensions variable

Zeichenkohle auf Raufasertapete / charcoal on wallpaper
Je / each ca. / approx. 250 × 300 cm und / and 50 × 50 cm

Digitaldrucke von Fotografien von Gardinen auf Gardinenstoffe /
digital prints of photographs of curtains on curtain fabric
Maße variabel / dimensions variable

Gipselemente, Gips farbig pigmentiert /
plaster elements, plaster pigmented in color
Maße variabel / dimensions variable

2 Farbdrucke auf industriell gefertigten Fußmatten /
2 color prints on industrially manufactured floor mats
Je / each 80 × 120 cm

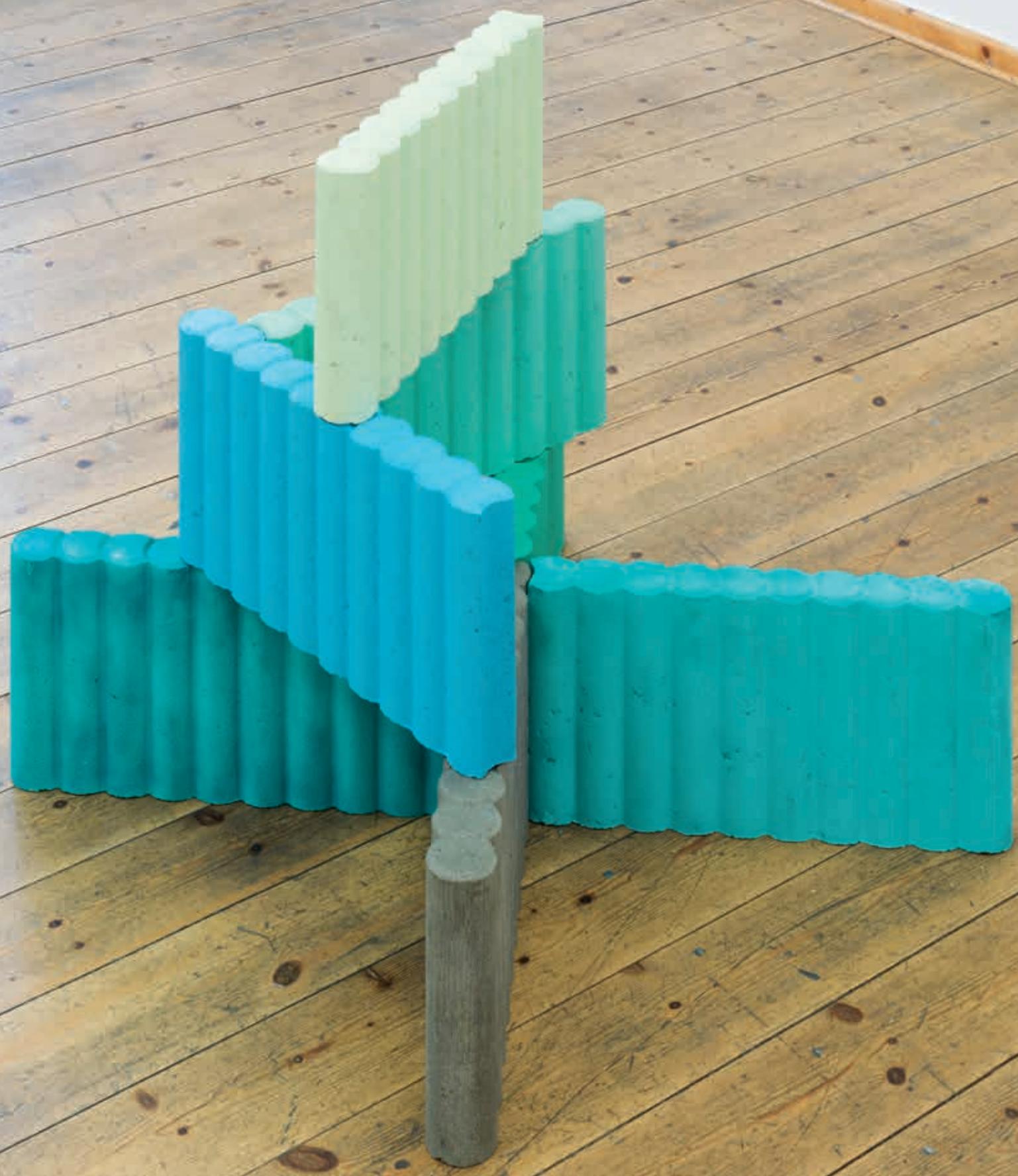
2 Digitaldrucke von Wandoberflächen / 2 digital prints of wall surfaces
Je / each 70 × 100 cm





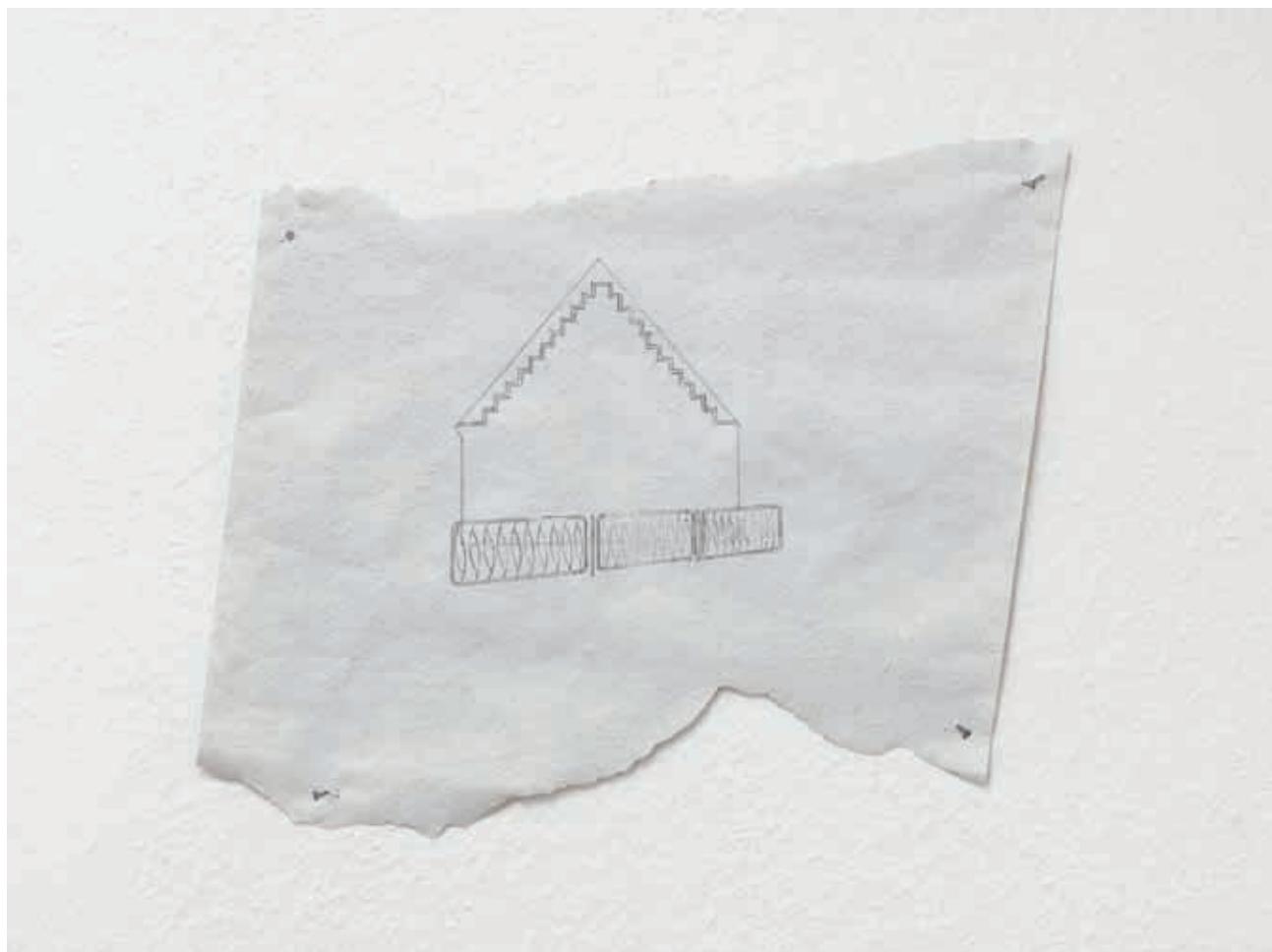








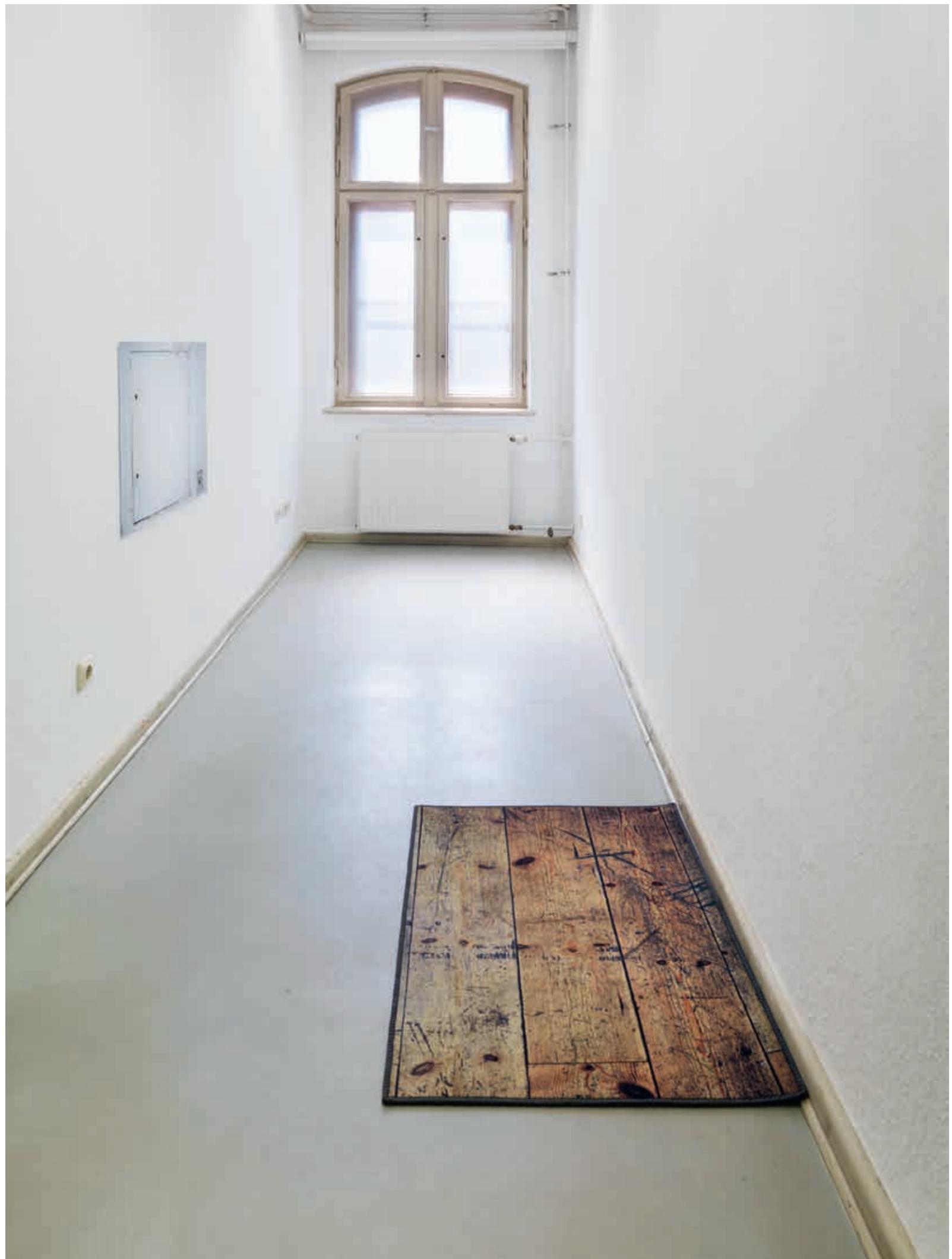




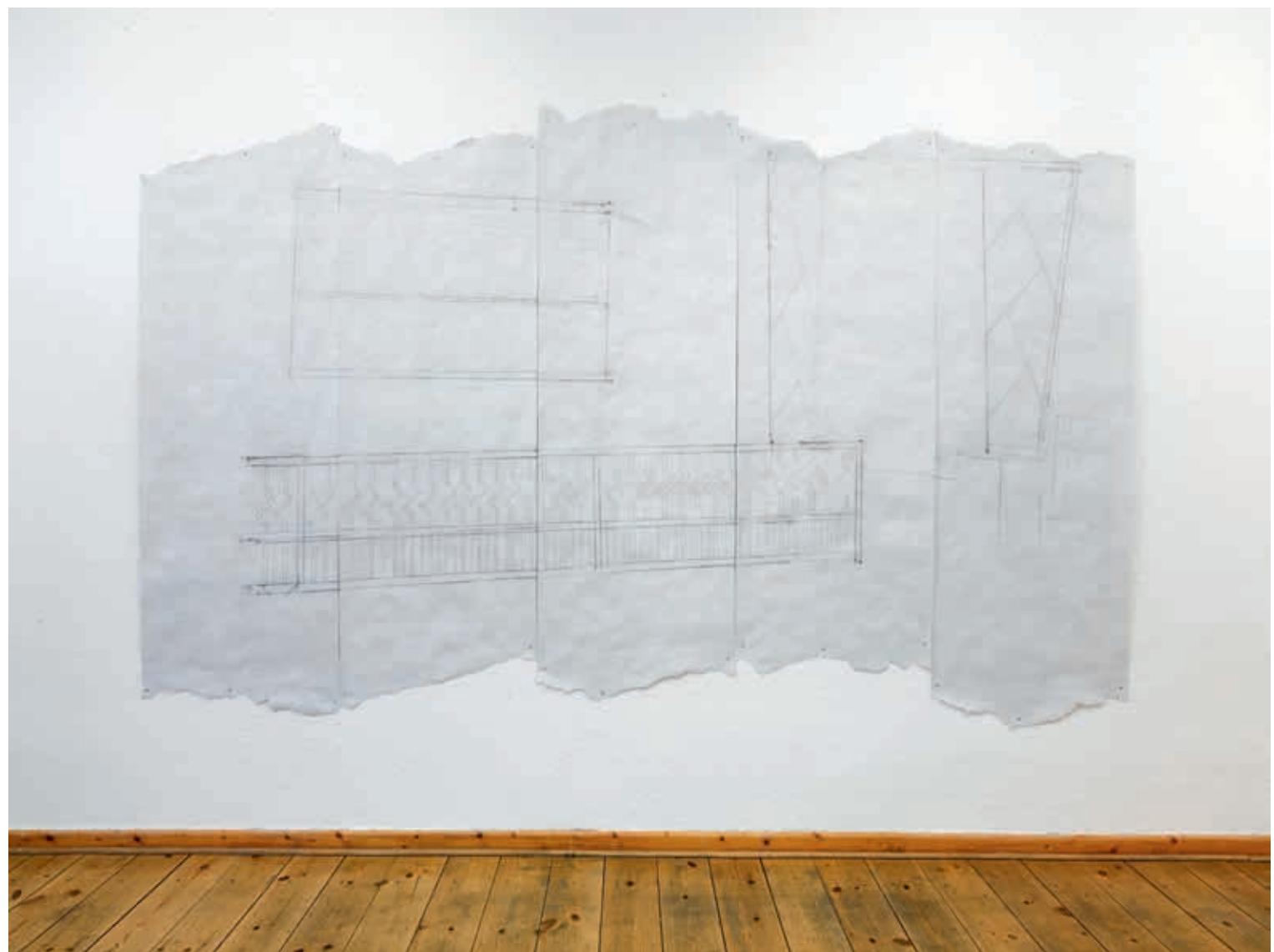


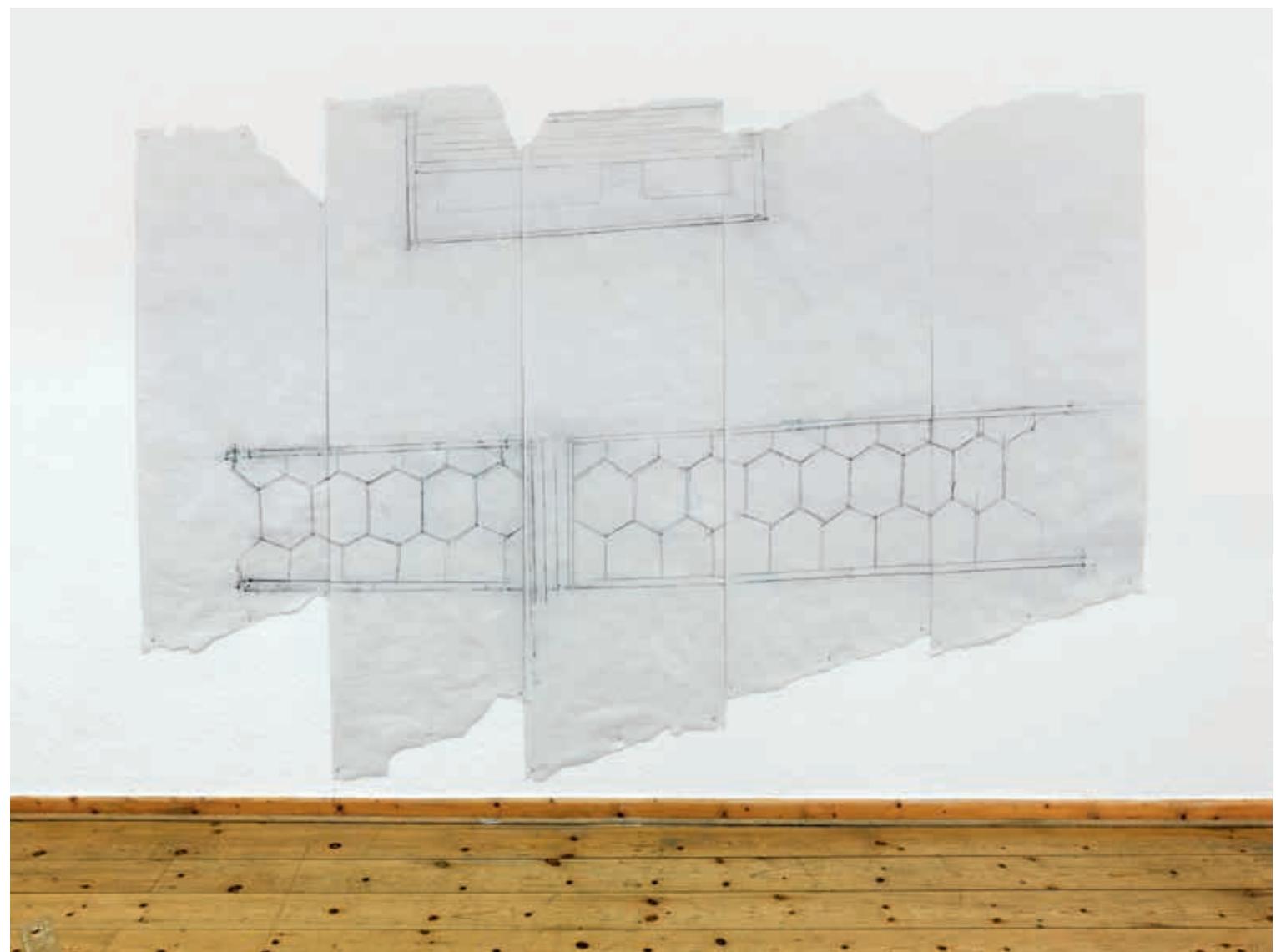


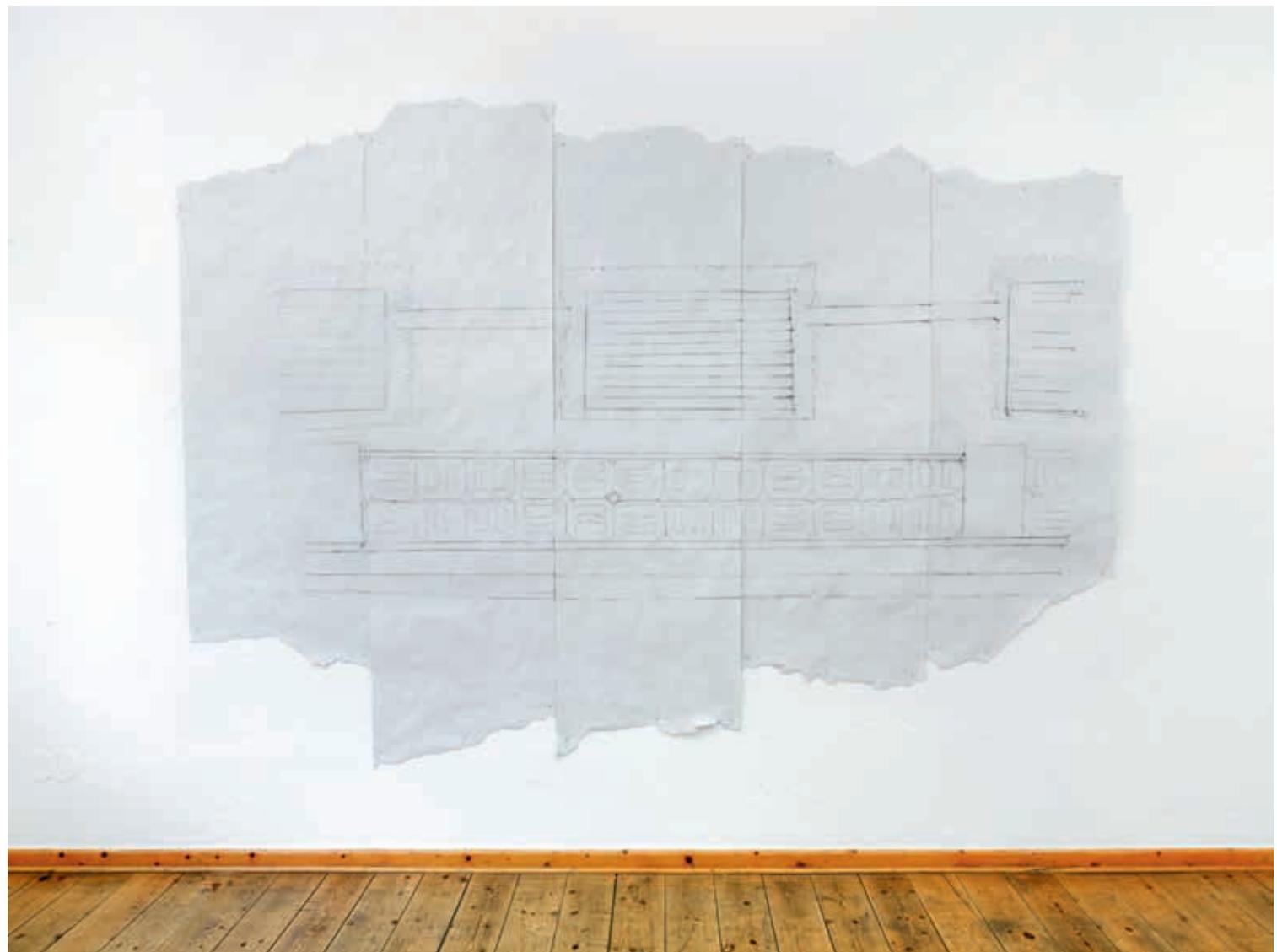


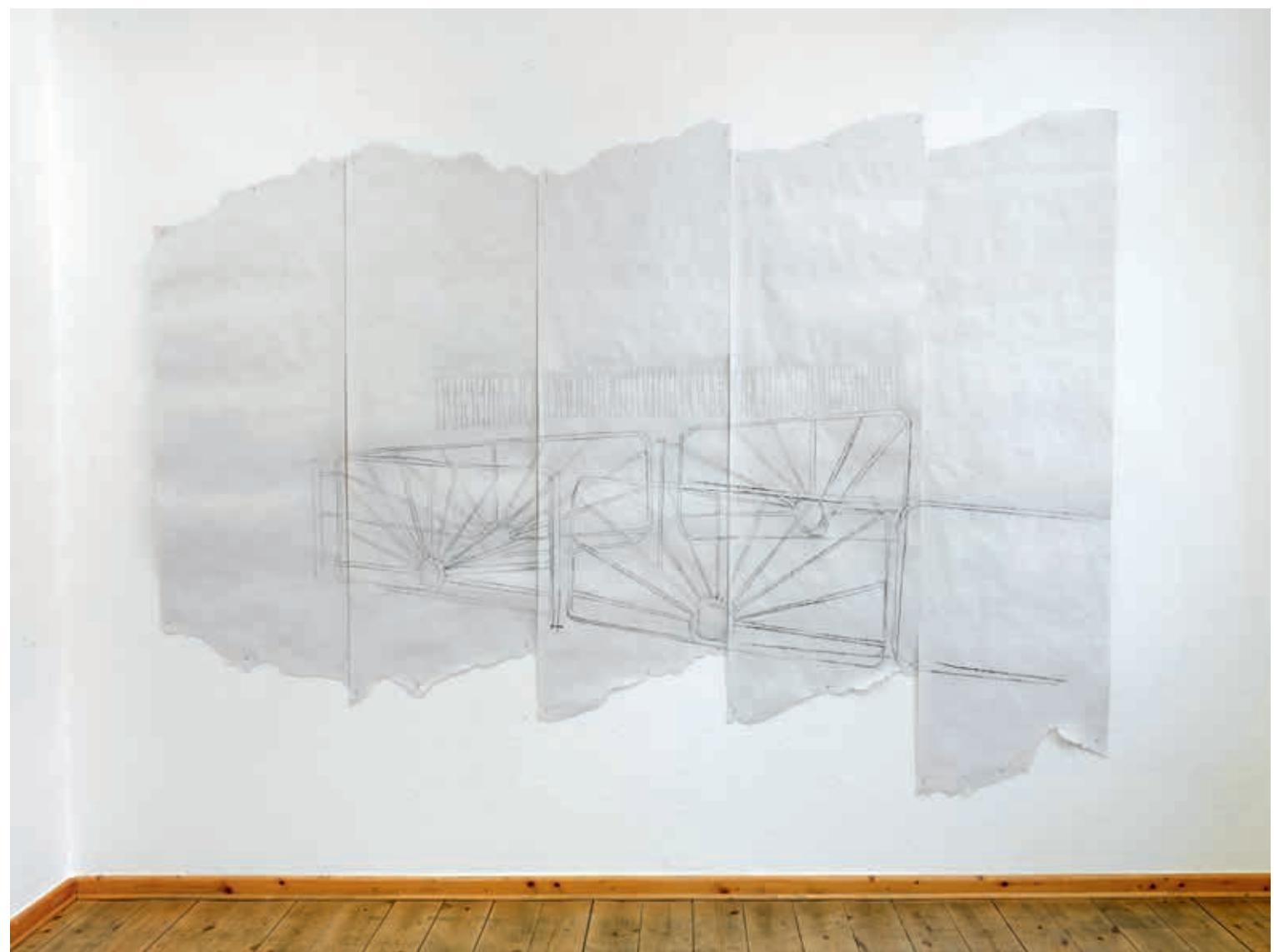


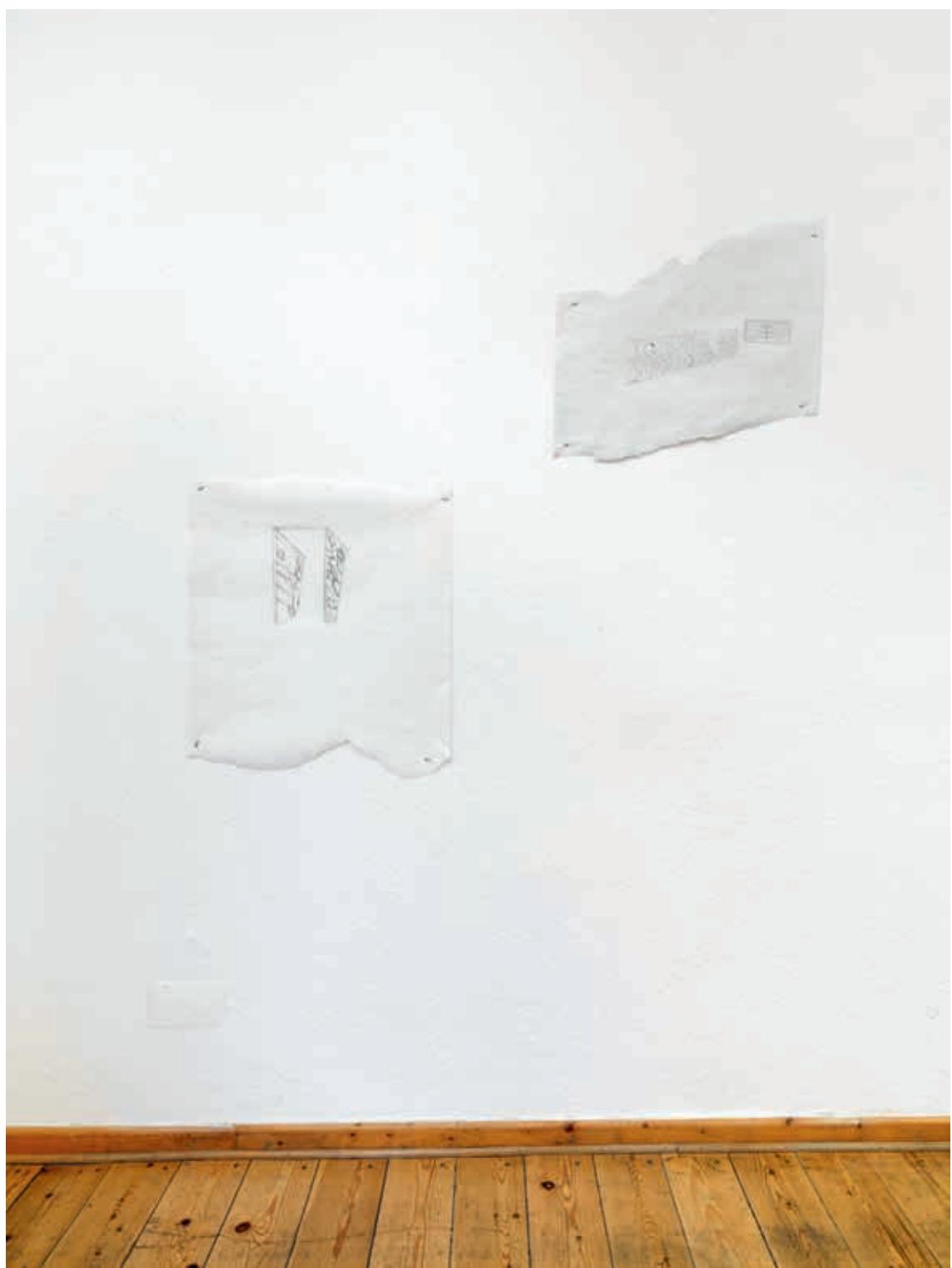


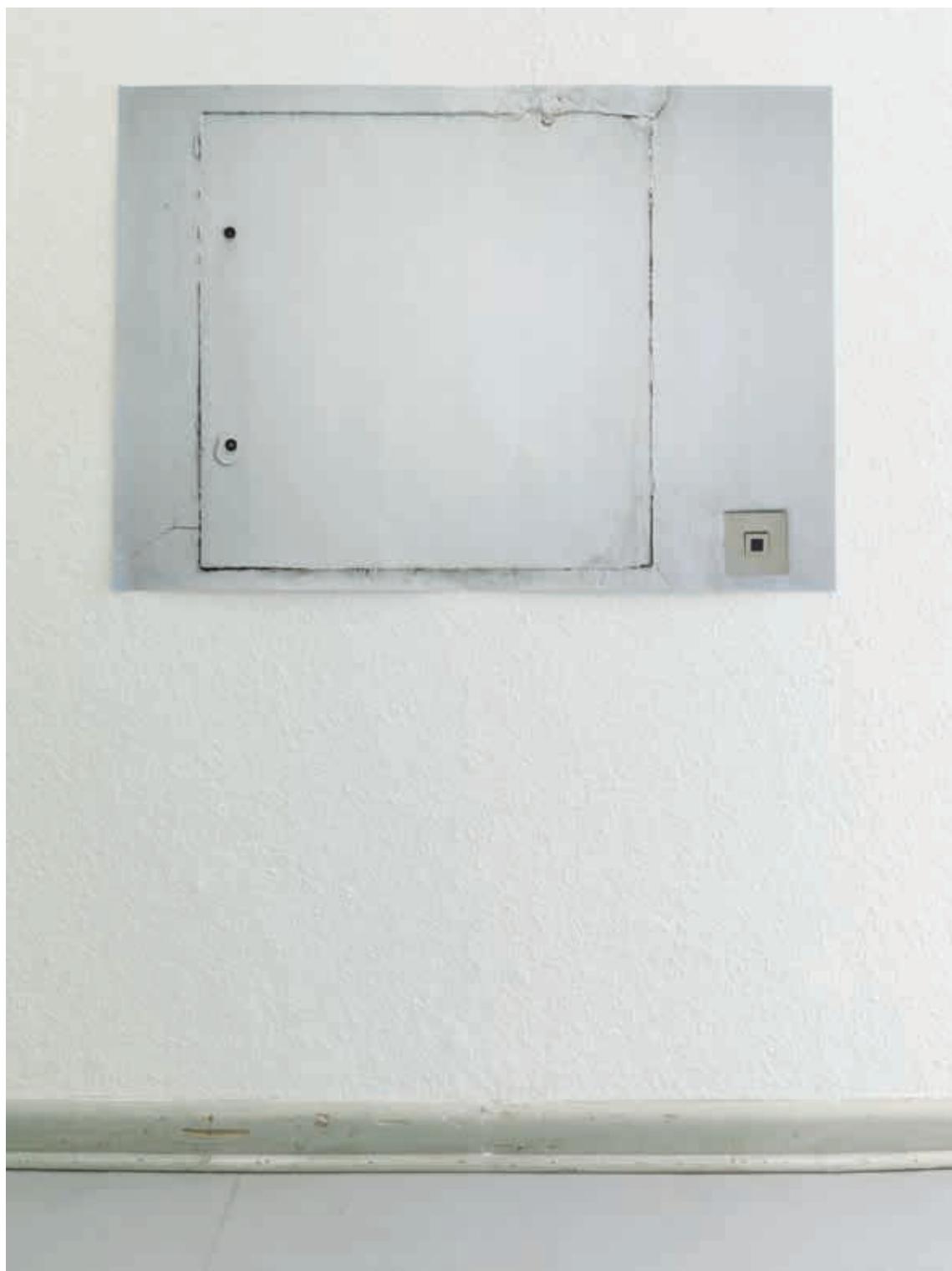




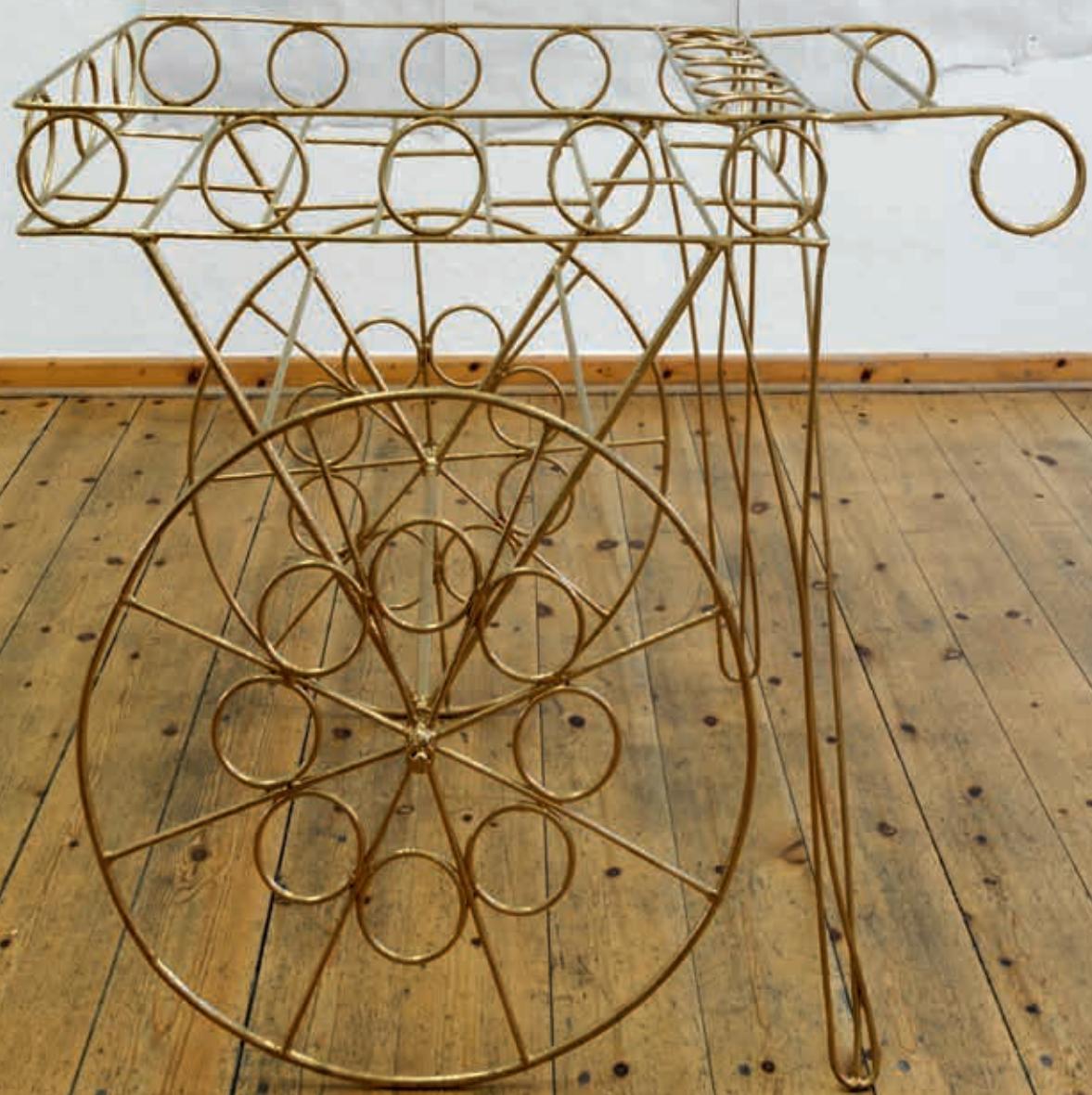


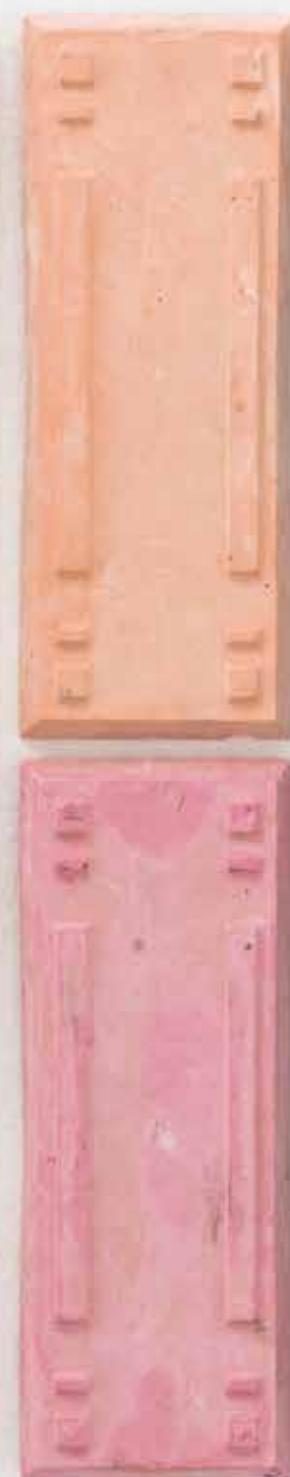












Eine Norm / A rule

2018, Gips / plaster

38 Teile / pieces

Maße variabel / dimensions variable





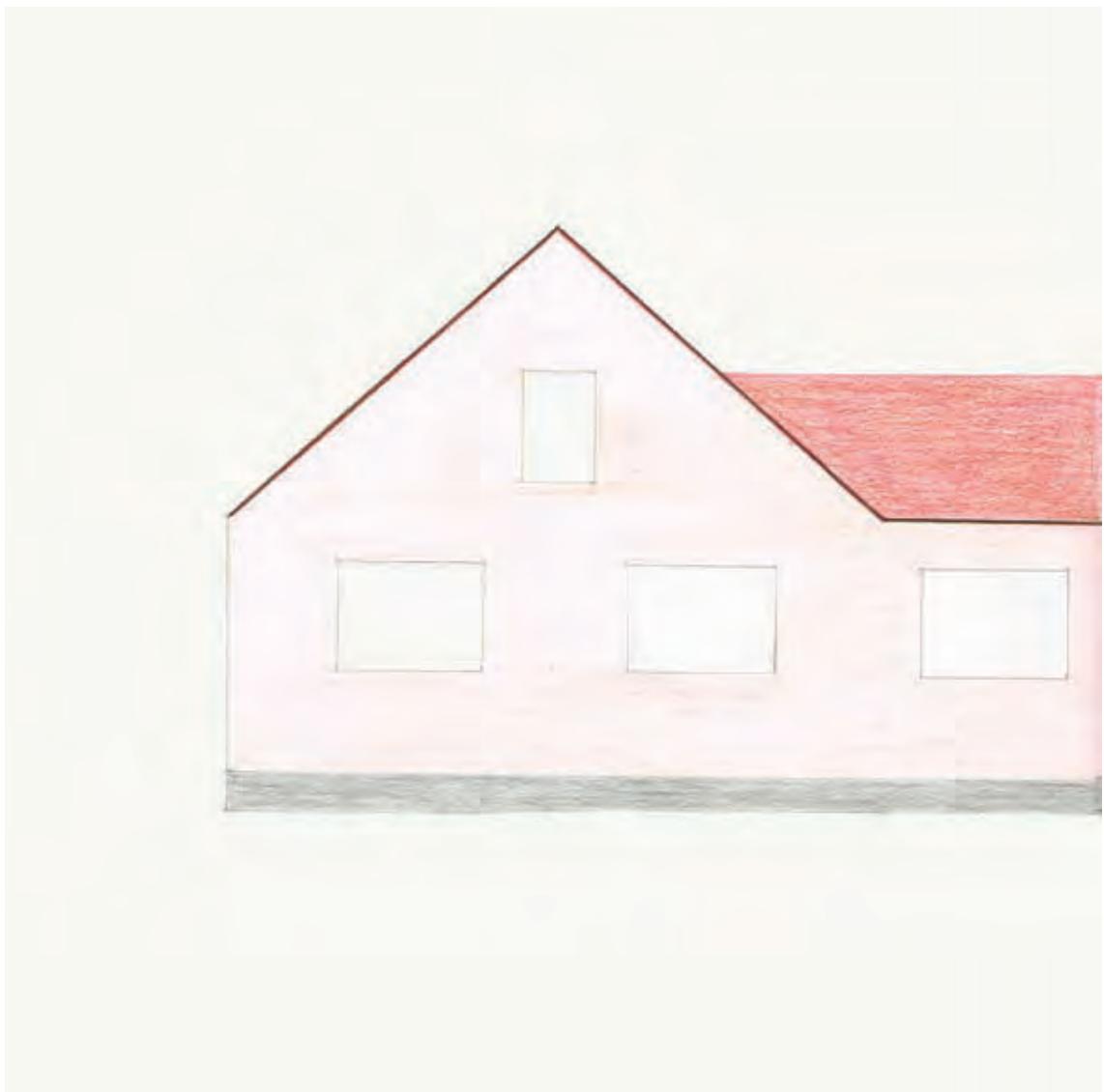


Häuser / Houses

2017, Graphit und Buntstift auf Papier /

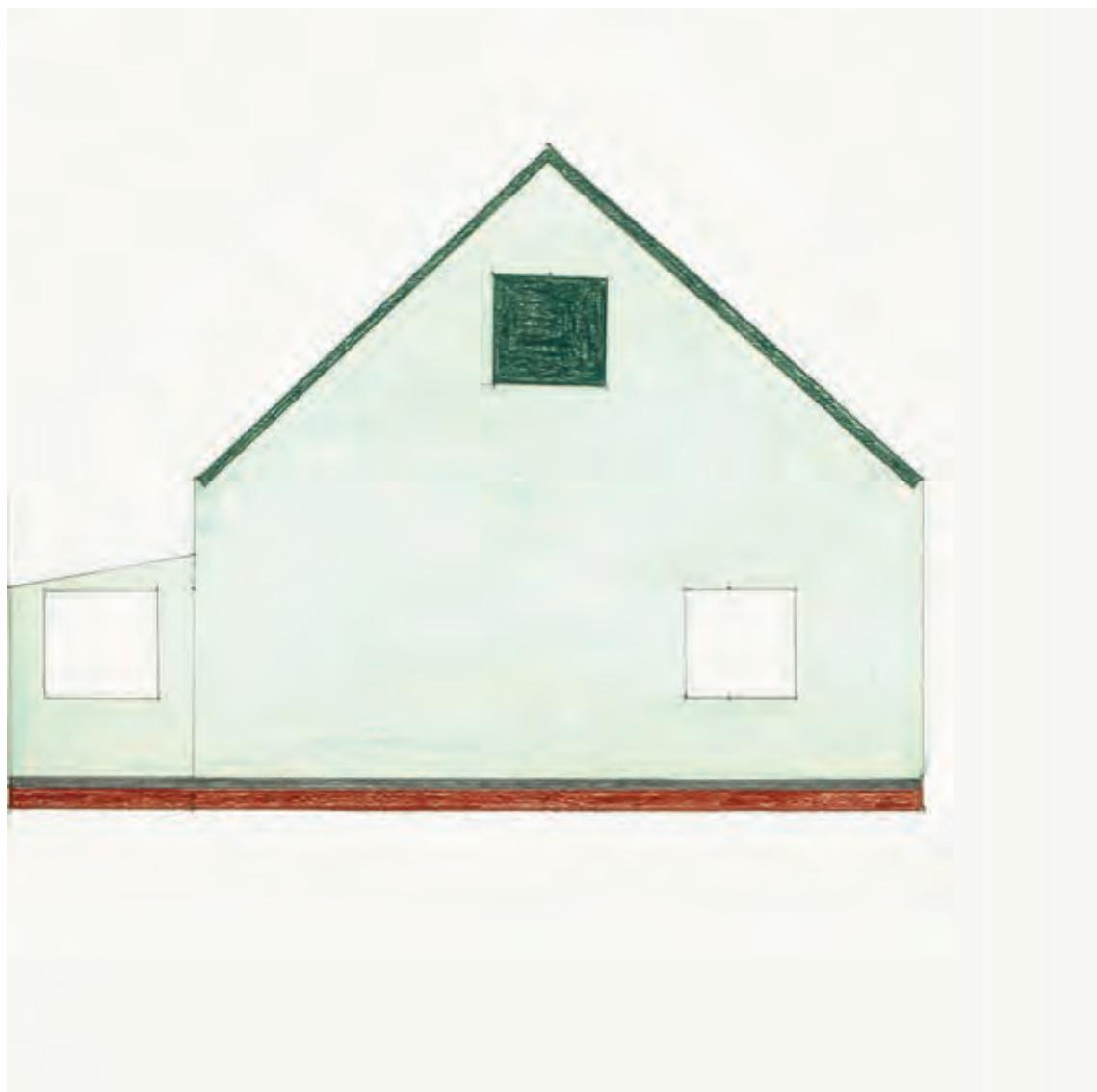
graphite and colored pencil on paper

Je / each 30 × 30 cm





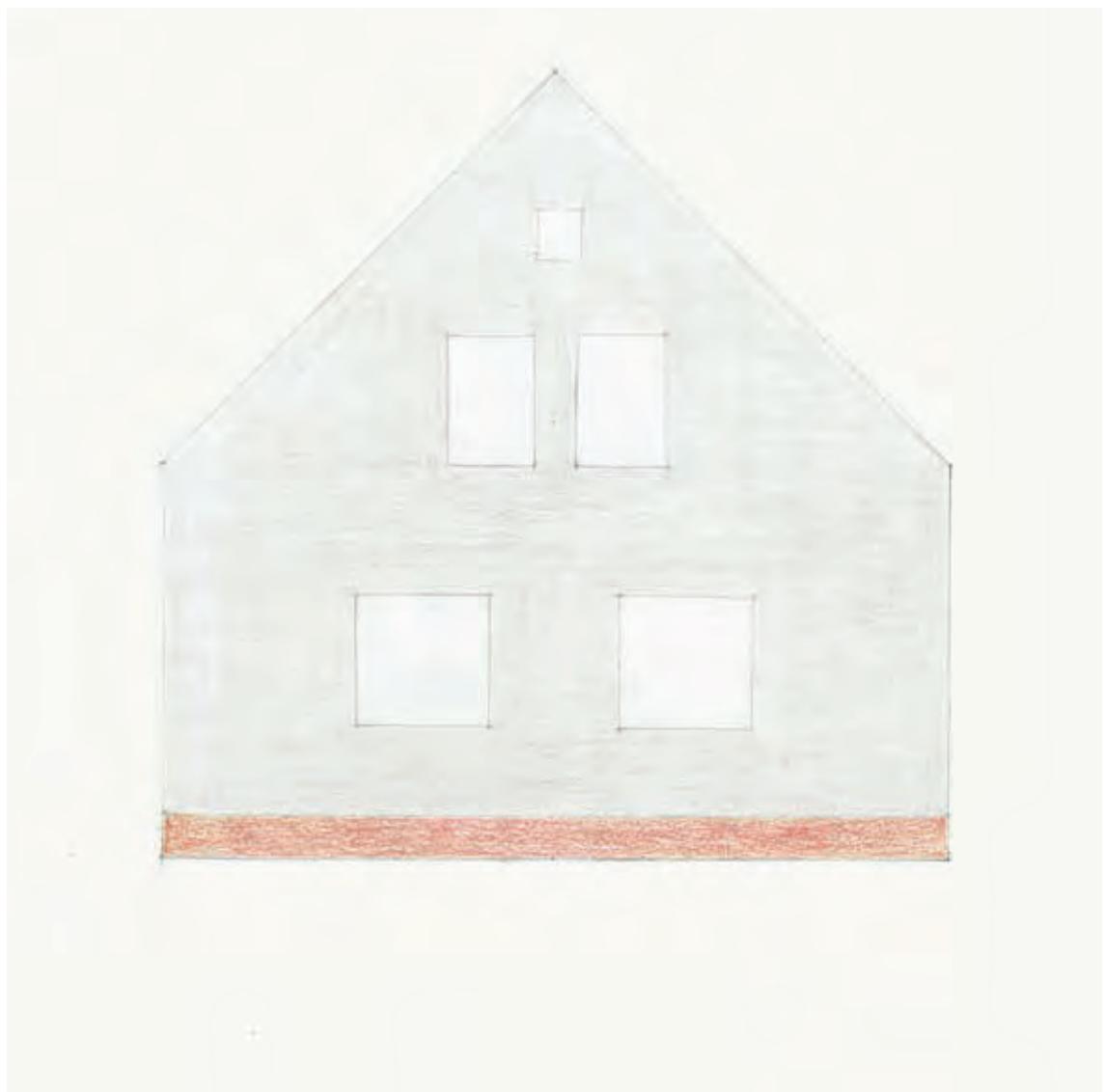














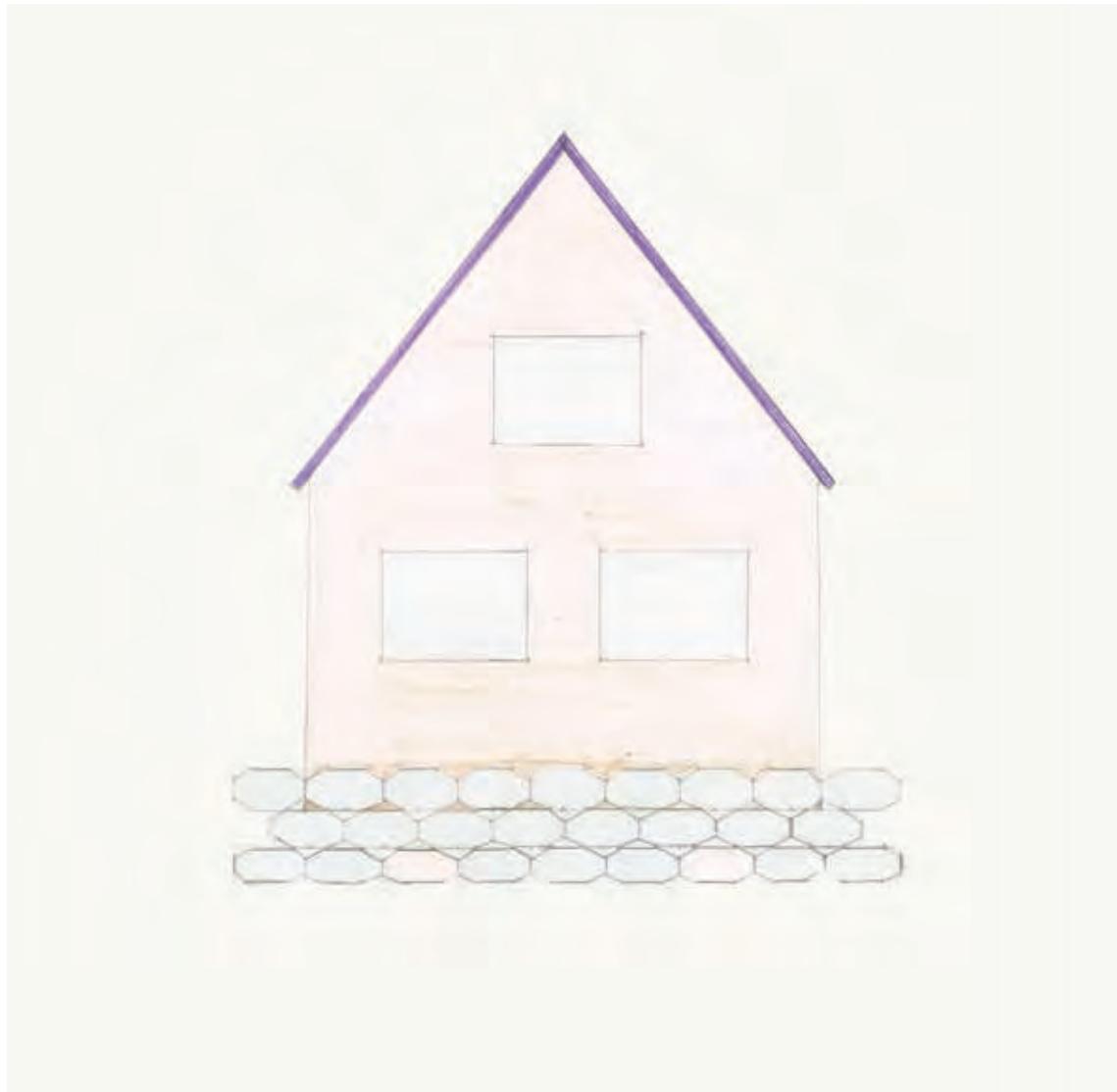












Zwei Fahnen auf dem Parkplatz des Hotel Tietmeyer in Schöppingen, auf denen zum einen eine Gardine aus einem Nebengelass des Schlosses Wiepersdorf in Brandenburg, das zu DDR-Zeiten die DDR-Kulturelite beherbergte, und zum anderen eine Gardine der Goebbels-Villa und späterem FDJ-Schulungsheim bei Wandlitz nördlich von Berlin, abgebildet sind.

Two flags in the parking lot of Hotel Tietmeyer in Schöppingen, Germany: one shows a curtain from a side room of Castle Wiepersdorf in Brandenburg, which accommodated the cultural elite in the GDR, and the other shows a curtain from Goebbels's villa, later a Free German Youth training home near Wandlitz, north of Berlin.

Kapelle

2018, Fertigbehausungen für Kleintiere, Sperrholz, Gold-Acrylspray /
prefabricated buildings for small animals, plywood, golden acrylic spray
Ca. / approx. 40 × 40 × 40 cm

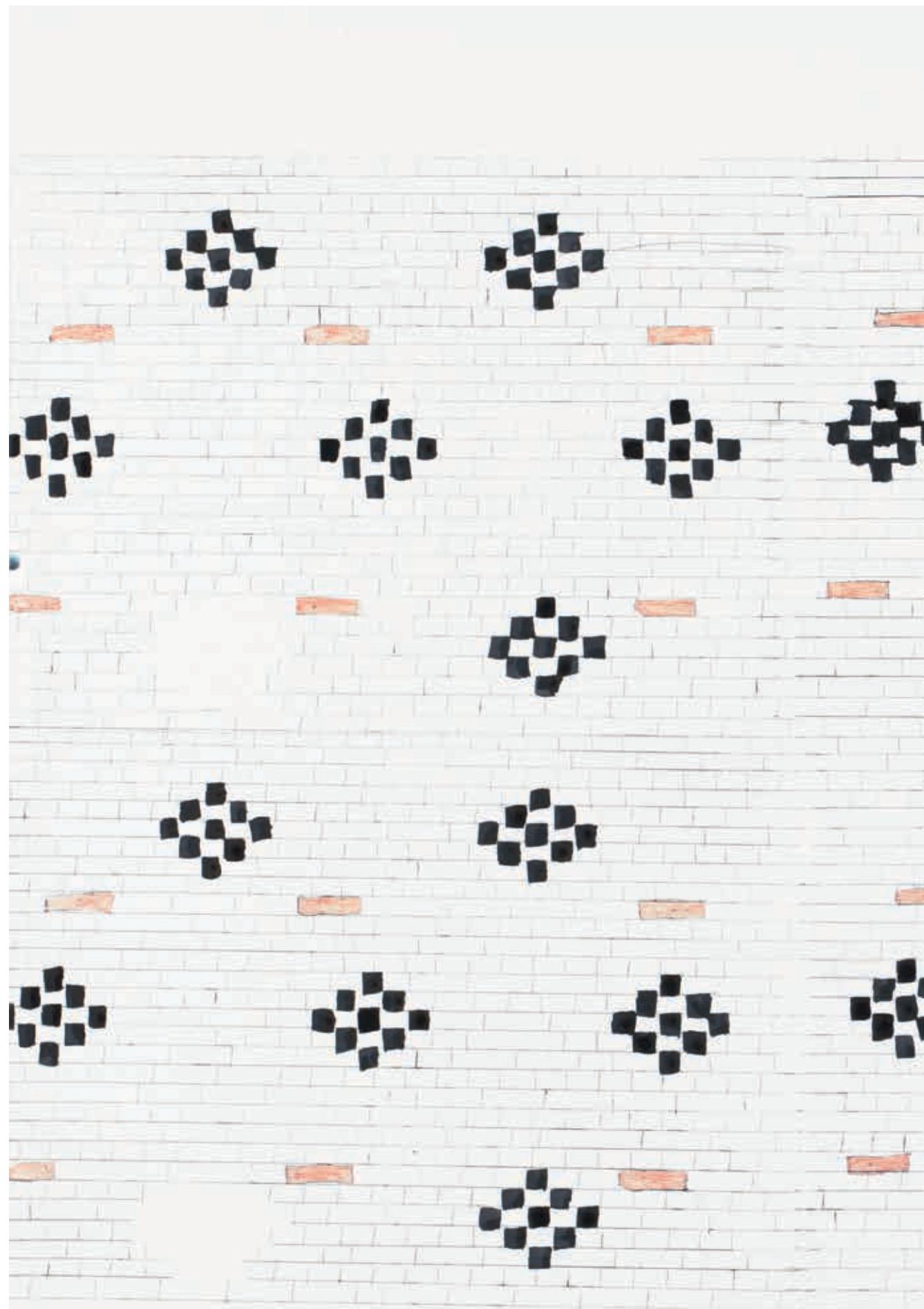




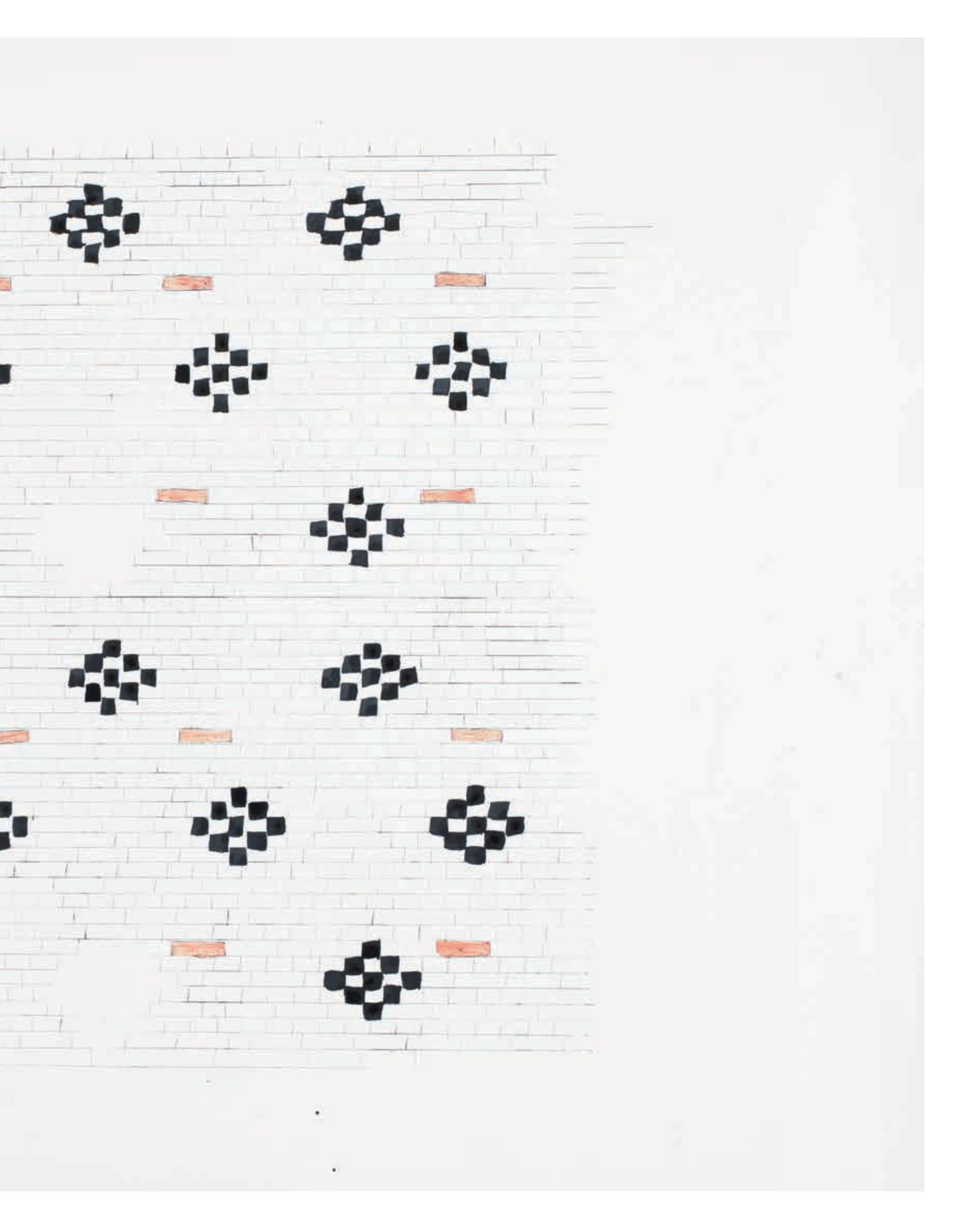
Hotel Tietmeyer
2016, Außenraum / public space, Schöppingen
2 Fahnen / flags
Je / each 400 × 120 cm



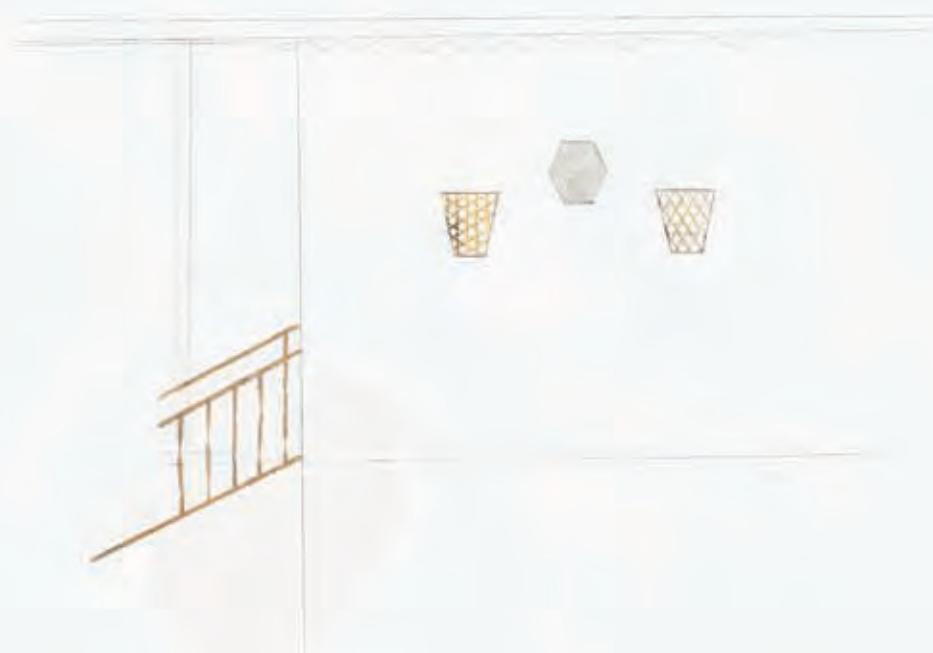




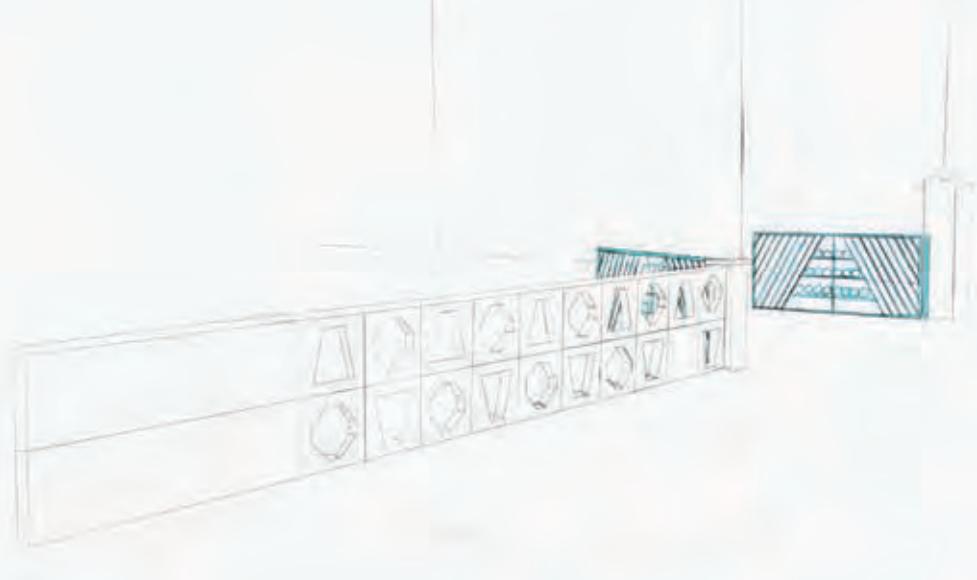
2017, Graphit und Buntstift auf Steinpapier /
graphite and colored pencil on stone paper
Je / each 80 × 100 cm

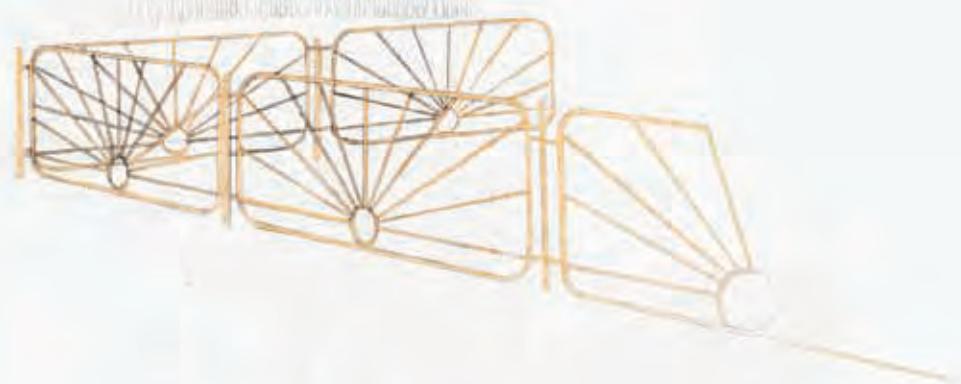
















MARC WELLMANN ES KÖMMT DRAUF AN.

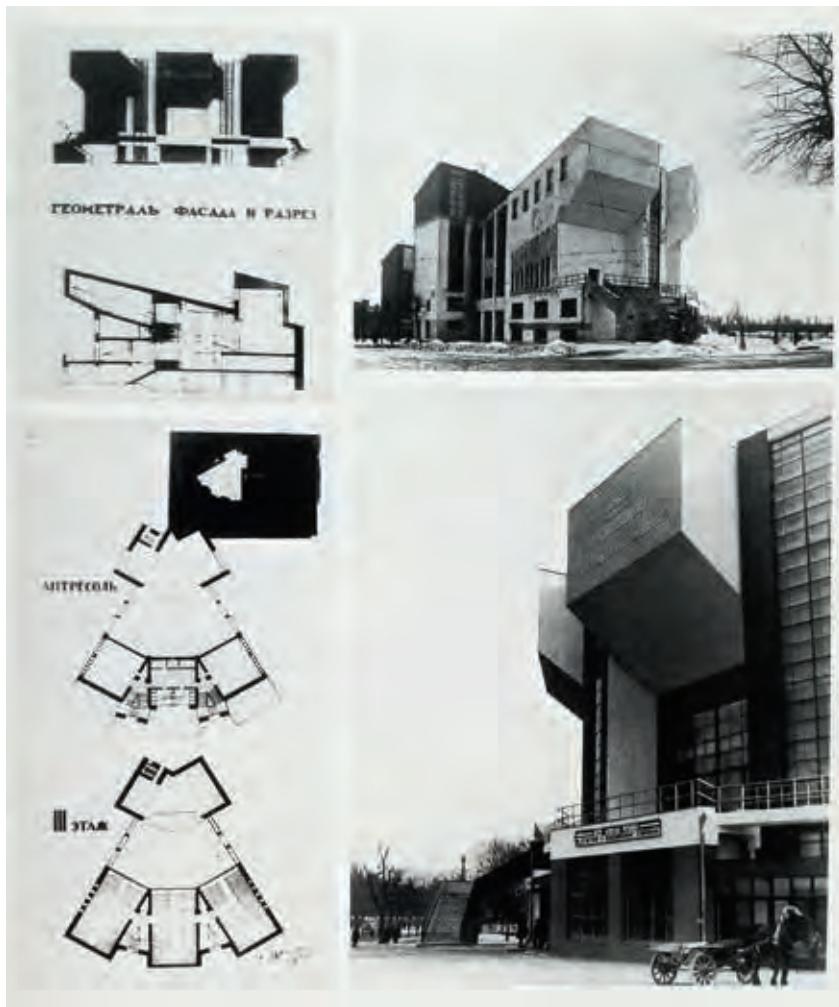
Andrea Pichls Installation *Es kommt drauf an.* wurde für den Ausstellungsraum der IG Metall entwickelt. Als konzeptionellen Ausgangspunkt wählte die Künstlerin eine Architektur, die zu den bedeutendsten Beispielen des russischen Konstruktivismus zählt: Konstantin Melnikovs 1927–1929 errichteten Rusakov-Arbeiterclub in Moskau. In Form einer Kreidezeichnung übertrug sie maßstäblich verkleinert den Grundriss des dritten Stocks dieses Gebäudes in den Ausstellungsraum. Damit stellt Andrea Pichl nicht nur einen formalen Bezug zu dem architektonischen Kontext von Erich Mendelsohns im ähnlichen Vokabular entworfenen Haus des Deutschen Metallarbeiterverbandes von 1929–1930 her, auch inhaltlich gibt es Parallelen zwischen dem Gewerkschaftshaus aus der Zeit der Weimarer Republik und der Serie der sowjetischen Kulturclubs aus den 1920er Jahren, in denen sich erstmals eine eigene Architektur für die Arbeiterklasse manifestierte. Beide Fälle repräsentieren sogenannte „sprechende Architekturen“, die mittels formaler Elemente auf ihre jeweilige Nutzung verweisen. Mendelsohns Bau ist auf dem Grundriss eines Zahnradfragments entworfen, während Melnikov die drei Ausbucht-

tungen, bei denen es sich um auskragende Zuschauertribünen eines Theater- beziehungsweise Kinosaals handelt, als „schwellende Muskeln“ verstand, um gleichsam die Kraft des Geistes zu beschwören.

Die Einschreibung des Grundrisses des Arbeiterclubs dient Andrea Pichl auf einer zweiten Ebene als Raster für die Errichtung einer eigenen, künstlerisch motivierten Architektur. Dazu verwendet sie verschiedene Betonelemente aus dem Baumarkt, die vorwiegend zur Einfassung von Beeten verwendet werden, sowie Fenster, Türrahmen, Gehwegplatten und Treppengeländer, die sie aus einem verlassenen DDR-Plattenbau in Storkow für die Ausstellung sicherstellte. Das Sammeln und Neukombinieren von Elementen genormter Architektur gehört zu den zentralen Themen der Künstlerin, denen sie in immer neuen Aspekten nachgeht. Sie versteht ihre Installation, zu der im Übrigen noch die bereits vorhandene Arbeit weg von 2012 aus tapeziertem und durchlöchertem Rigips samt konserviertem Schutt gehört, als körperlich zu erfahrenden Eingriff in die Architektur des Ausstellungsraums. Ganz bewusst stellt sie der ikonischen Architektur

Mendelsohns ein extrem banales Vokabular von Bauformen gegenüber, das der Mensch zur eigenen Zurichtung entworfen hat.

Ein Hinweis auf die Arbeitsmethode der Künstlerin gibt auch der von ihr gewählte Titel der Installation: *Es kommt drauf an.* ist eine Formulierung aus der 11. Feuerbachthese von Karl Marx und zwar in der 1845 handschriftlich niedergelegten Version. Bekannter ist jedoch die Fassung, die aus der Bearbeitung von Friedrich Engels hervorging und die 1953 ins Foyer der Berliner Humboldt Universität gemeißelt wurde: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern.“ Engels veränderte nicht nur die veraltete Schreibweise des Verbs „kommen“, sondern fügte dem Textmaterial eine entscheidende neue Wendung hinzu. Und zwar entsteht durch das „aber“ zwischen den beiden Satzteilen ein agitatorischer Gegensatz zwischen Denken und Welt, zwischen Reflektion und Handeln, der bei Marx noch nicht so angelegt war.



MARC WELLMANN ES KÖMMT DRAUF AN.

Andrea Pichl's installation *Es kommt drauf an. (The point is.)* was created especially for the IG Metall exhibition space. As a conceptual starting point, the artist chose one of the most significant examples of Russian Constructivist architecture: Konstantin Melnikov's Rusakov Workers' Club, built in Moscow between 1927 and 1929. Pichl scaled down the layout of the third floor of Melnikov's building and transferred it to the exhibition space in the form of a chalk drawing. The work creates a formal connection to the architectural context of Erich Mendelsohn's House of the German Metalworkers' Federation of 1929–1930, which used the same design vocabulary.

There are also thematic parallels between the union building dating from the Weimar Republic and the series of Soviet cultural clubs of the 1920s, in which a distinct architecture for the working class appeared for the first time. Both are examples of *architecture parlante* (speaking architecture), which explains its own function by means of its form. Mendelsohn's building is designed to resemble a fragment of a gear wheel, while Melnikov saw his three cantilevered projections—theater auditorium seating areas—as “tensed muscles,” conjuring up the power of the spirit.

The inscription of the floor layout of the Workers' Club is, on a second level, an outline in which Pichl constructs a distinct, artistically motivated architecture. She uses various concrete elements from a hardware store that are normally used to edge flower beds, along with windows, door frames, paving slabs, and banisters secured for the exhibition from an abandoned GDR-era prefabricated building in Storkow. Collecting and combining elements of standardized architecture in new ways is central to the artist's practice. She perceives her installation—which also includes *weg (away)* (2012), a work made from papered plasterboard with holes, complete with preserved rubble—as a physical engagement with the architecture of the exhibition space. She deliberately contrasts Mendelsohn's iconic architecture with an extremely banal vocabulary of structural forms that we have developed to suit our own needs.

The title of the installation also gives an indication of her working method: *Es kommt drauf an.* is a phrase from the 1845 handwritten version of Karl Marx's *Theses on Feuerbach*. Better known, however, is Friedrich Engels's phrase that was engraved in the

entrance hall of Berlin's Humboldt University in 1953: “Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber drauf an, sie zu verändern” (The philosophers have only interpreted the world in various ways; the point, however, is to change it). Engels not only altered the outmoded spelling of *kommt*, he also gave a decisive twist to the wording of the text. The insertion of *aber* (however) between the two parts of the sentence engenders an opposition between thought and world, between reflection and action, that was not evident in Marx.



Es kommt drauf an. / The Point is.

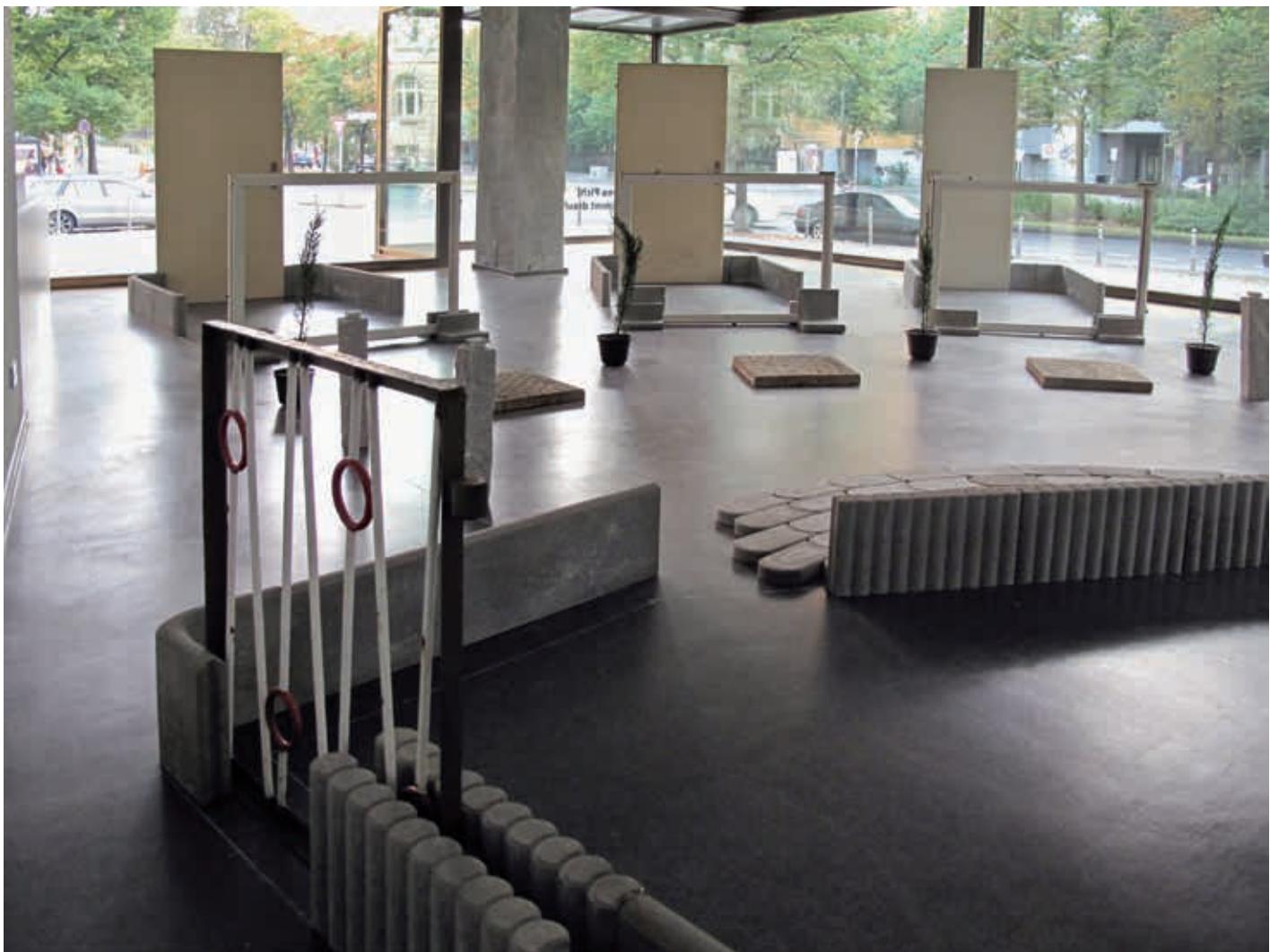
2014, Ausstellungsansichten / exhibition views

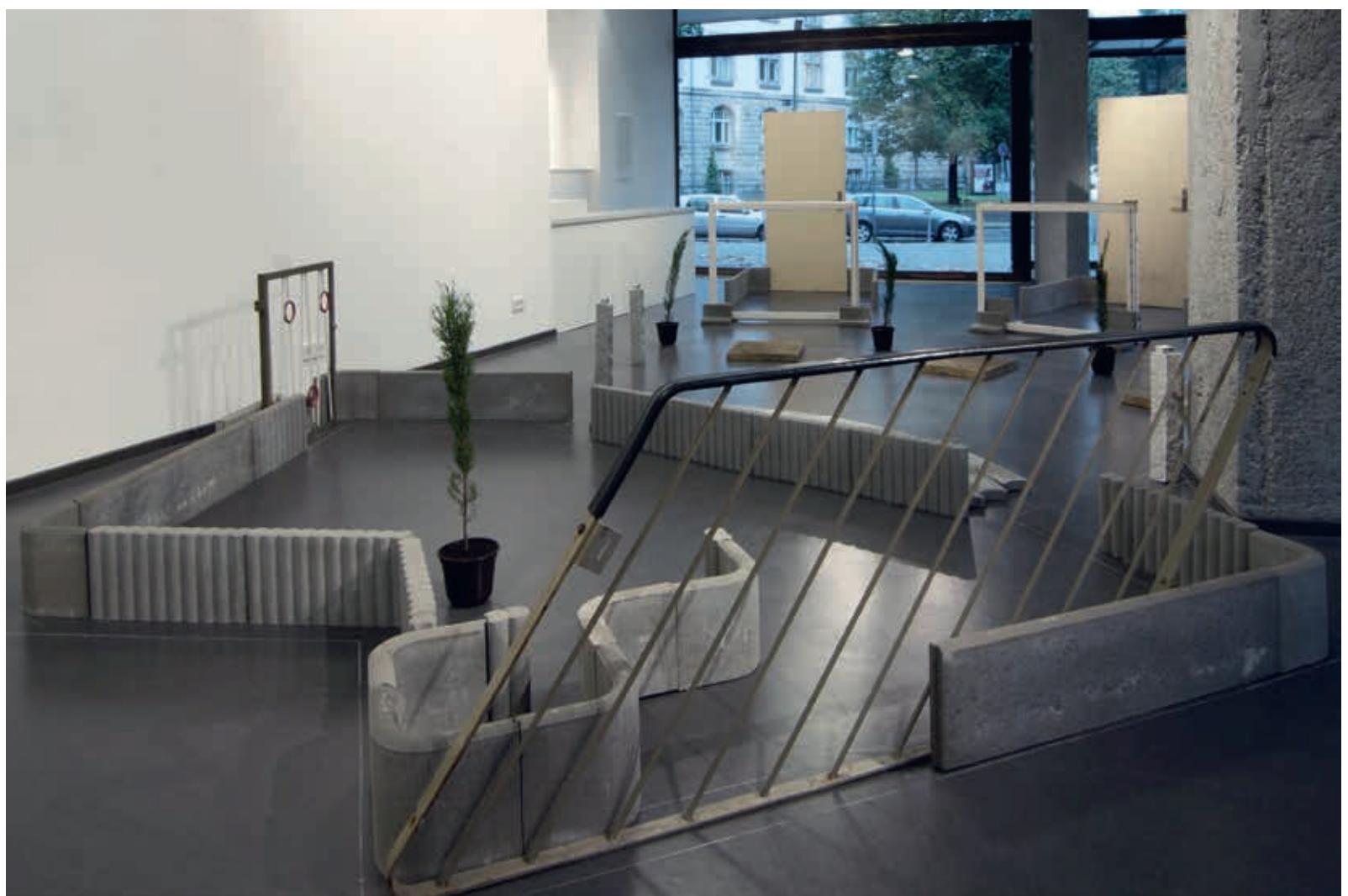
Ausstellungsraum der / exhibition space of IG Metall, Berlin,
in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Haus am Lützowplatz, Berlin











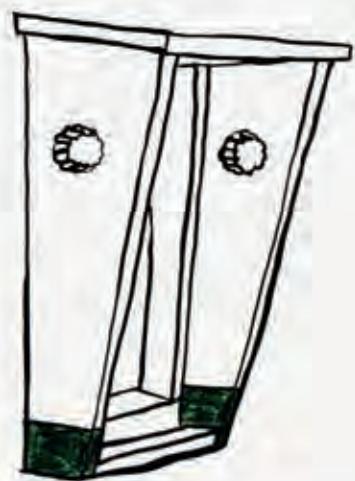


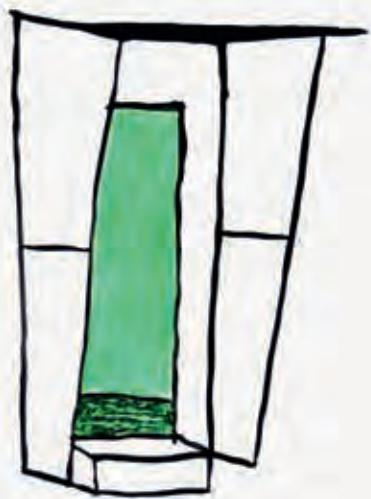
Eingänge / Entrances

2017, Tusche und Buntstift auf Steinpapier / ink and colored pencil on stone paper

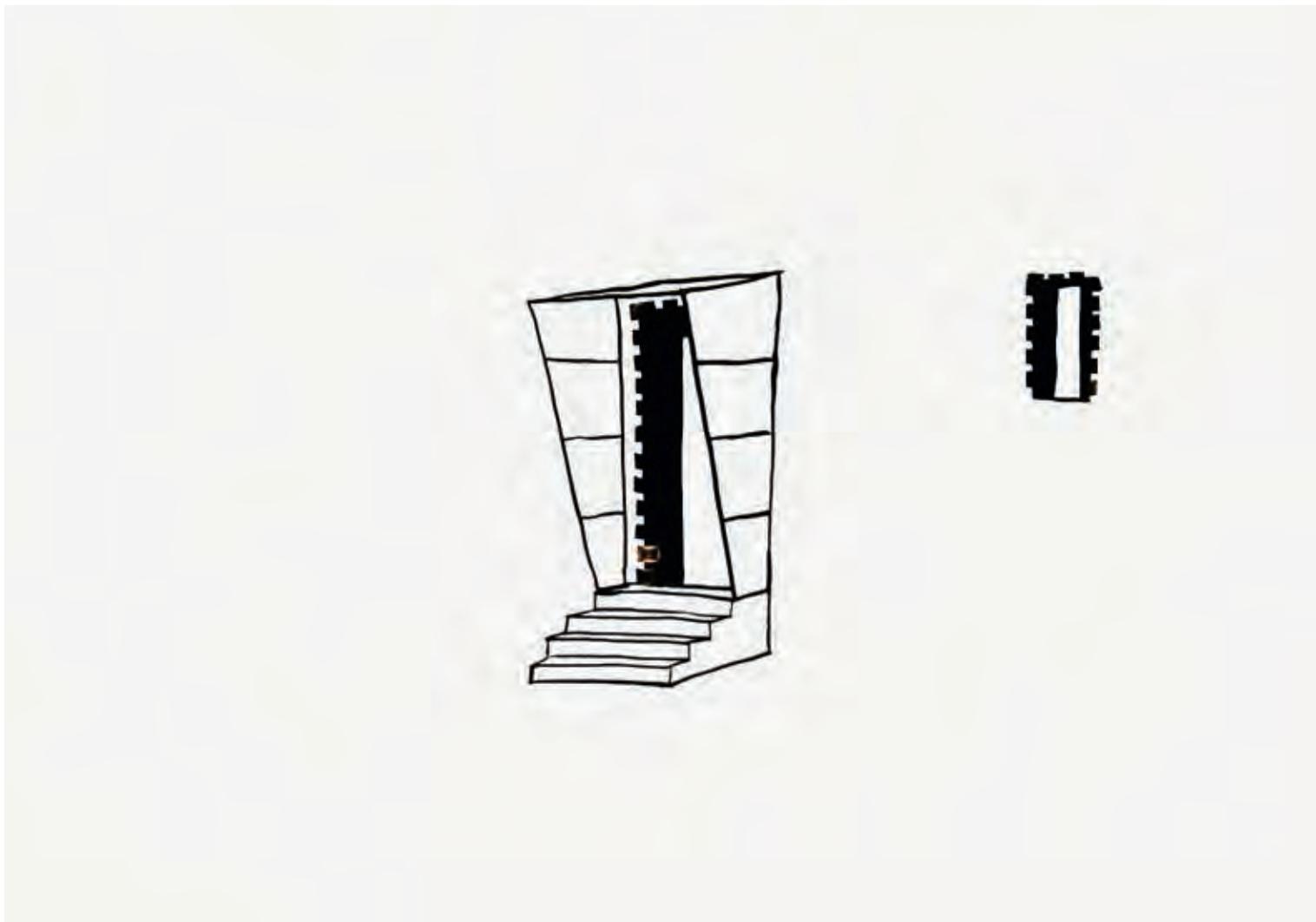
Je / each 49,8 × 34,9 cm

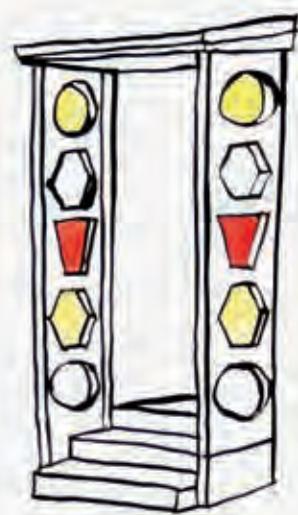


















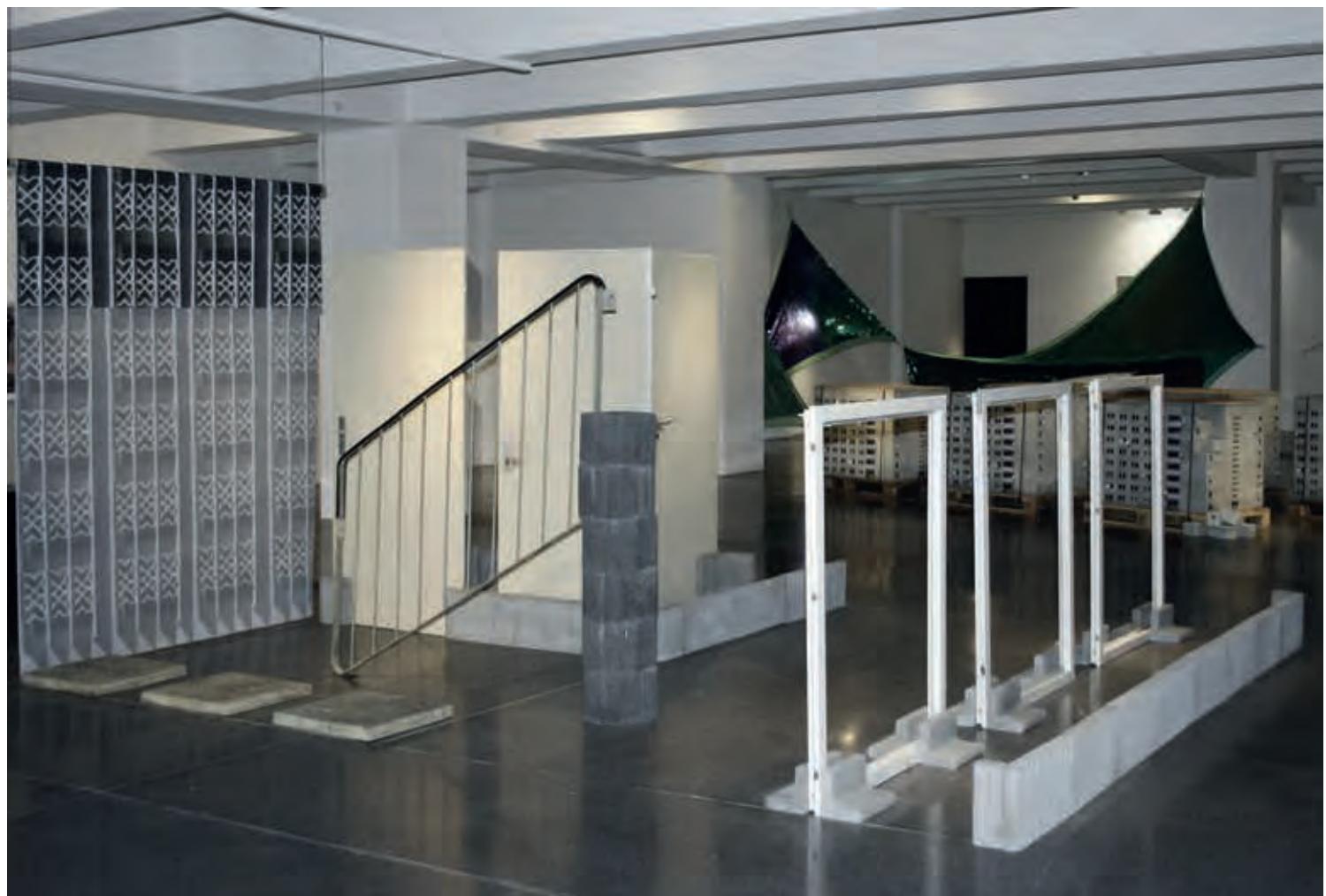
Der Titel von Andrea Pichls Arbeit ist ein Zitat aus dem Song *Zurück zum Beton* von der deutschen Punk-Band S.Y.P.H. (erschienen auf dem Album *S.Y.P.H.*, 1980). Die Berliner Künstlerin setzt sich mit den unterschiedlichen Arten von modularen Konstruktionsmethoden auseinander, wie sie in modernen Wohnprojekten aus unterschiedlichen politischen und ökonomischen Systemen zum Einsatz kommen. Ein architektonisches Detail aus der 1952 in Marseille eröffneten Cité radieuse, der ersten Unité d'Habitation [dt.: Wohneinheit oder Wohnmaschine] des französischen Architekten Le Corbusier, wird zum Grundriss ihrer Arbeit. Für die Anordnung der Elemente setzt die Künstlerin den Modulor ein, ein von Le Corbusier entwickeltes Proportionssystem, das der Architektur eine am Maß des Menschen orientierte mathematische Ordnung geben sollte. Le Corbusiers Wohnmaschinen sind Vorläufer der sozialistischen Plattenbauten, die Andrea Pichl unter anderem im usbekischen Taschkent fotografiert hat. Diese kommen in ihrer Installation über einzelne, aus leerstehenden Gebäuden abmontierte „Türen und Fenster aus der Platte“ ins Spiel. (Inke Arns)

The title of Andrea Pichl's work is a line from the song "Zurück zum Beton" (Back to concrete) by the German punk band S.Y.P.H. (from the album *S.Y.P.H.*, 1980). The artist examines the various types of modular design methods as they are used in modern residential projects from different political and economic systems. An architectural detail from the Cité Radieuse, Le Corbusier's first Unité d'Habitation, which opened in Marseille in 1952, serves as a blueprint for her work. For the layout of the elements, the artist uses the "Modulor," a system developed by Le Corbusier to provide architecture with a mathematical order oriented to human scale. Le Corbusier's residential machines are the predecessors of the socialist prefabricated buildings that Pichl photographed in Tashkent, Uzbekistan, among other places. These come into play in her installation through individual "doors and windows from the pre-fab building" removed from empty buildings. (Inke Arns)

*Ekel, Ekel, Natur, Natur / Ich will Beton pur /
Disgust, Disgust, Nature, Nature / I Want Pure Concrete*
The Brutalism Appreciation Society, HMKV (Hartware MedienKunstVerein Dortmund)
2017, Beton-Fertigbauteile, Türen, Fenster, bedruckte Stoffbahnen /
prefabricated concrete elements, doors, windows, printed panels of fabric
Ca. / approx. 20 m²







Architektinnen und Architekten entwerfen nicht nur Häuser, sondern „Beziehungen, die Kontakte ihrer Bewohner, eine gesellschaftliche Ordnung.“ Die Berliner Künstlerin Andrea Pichl interessiert sich schon seit vielen Jahren in ihrer Arbeit für die oft verachteten Architekturen serieller Massenproduktion und ihrer Zuordnung in architektonische und mentalitätsgeschichtliche Zusammenhänge. Allgemein kann man sagen, dass Pichls Interesse architektonischen und städtebaulichen Raumkonstellationen der Nachmoderne gilt. Als Kind der 1970er Jahre, das in Ostberlin in den Neubauten der Nachkriegszeit aufwuchs, weiß sie um deren psychologische und soziale Wirkung und kennt die ihnen zugrunde liegenden ideologischen und architektonischen Konzepte nicht nur theoretisch.

Herzstück ihrer künstlerischen Arbeit ist eine stetig wachsende Sammlung von Architekturfotografien, die sie in den Trabantsiedlungen der ganzen Welt aufnimmt. Eine seltsame Mischung aus digitalem Bildergarten und Archiv ist diese Sammlung ein Hort inhaltlicher Verdichtung. Die Künstlerin bezieht sich bei der Auswahl aller Motive dabei stets auf die Moderne – also die Kunst und Architektur des frühen 20. Jahrhunderts – und geht der Frage nach, welche Entwicklung die Formensprache dieser Zeit genommen hat. Nicht zuletzt interessiert sie auch das in und mit den Formen vermittelte utopische Potenzial der Moderne.

Ihre besondere Aufmerksamkeit gilt der Frage, was aus diesen Utopien geworden ist. Dabei argumentiert sie nicht über ästhetische Differenzen – auch nicht unbedingt über qualitative – und vermeidet so die fruchtbare Diskussion, ob Mies besser als Paulick, Schlesier oder Henselmann ist, oder Le Corbusier besser als Reichow, Ruf oder Schürmann – um Beispiele aus allen Teilen Deutschlands zu nennen. Es geht vielmehr um die Frage nach der Degeneration des Formalen. Und darum, diese als Zeichen einer *déformation industrielle* zu lesen. Als einen systemübergreifenden Hang, ehemals entweder praktisch oder ikonografisch sinnvolle Architekturformen aus dem Geist der Produktionseffizienz im Zeichen der Finanzierbarkeit bis zur vollständigen Unlesbarkeit zu simplifizieren. Dafür sammelt, katalogisiert und ordnet sie systematisch spezifische For-

men. Gerade im Bereich des Schmückenden entdeckt sie immer wieder ungewöhnliche Details, merkwürdige Bauelemente, eigenartige architektonische Konstellationen oder eigentlich überflüssige Ornamente, die erst in der seriellen Wiederholung einen eigenen Reiz entfalten. So trug sie im Laufe der Jahre einen riesigen Fundus an Bildern und Materialien zusammen, mit dessen Hilfe Pichl die Orte und Formen analysiert, in denen sich eine konsumierend, auf Dinge konzentrierte Gesellschaft einrichtet. Bei der Präsentation dieser Bilder im Rahmen einer Ausstellung steht das Prinzip der Konfrontation mit unerwarteten Kombinationen gleichberechtigt neben der systematischen Ordnung nach formalen oder motivischen Kriterien. Dafür werden die Bilder nicht einfach aus dem Lager geholt. Jeder neue Kontext setzt intensive Beschäftigung voraus, jede Präsentation ist Arbeit am Werk. Argumentationsstränge werden weiterentwickelt, nicht zuletzt weil sich auch die Erzählende weiterentwickelt. So entstehen immer neue, vielschichtige Bild-Objekt-Konglomerate, in denen die Ordnung der Dinge sich vor unseren Augen auflöst, neu sortiert und Analogien aufzeigt, wo man sie selber nie suchen würde.

Dieser Blick auf die Stadt und ihre Elemente ist im Kern archäologisch. Einen kategorialen Unterschied scheint es daher weder zwischen den ins Museum verbrachten Originalformen und den von der Künstlerin nachgebildeten zu geben. Es interessiert sie auch nicht, zwischen einer authentischen, städtebaulich konsequenten Architektur sozialistischer Provenienz und ihrer kapitalistischen Pendants zu unterscheiden. Das Vokabular öffentlicher Plätze und Bauprojekte erweist sich bei Andrea Pichl als frei flottierende Zeichenformationen, die sich in fast beliebigen Kombinationen zusammenbringen und über die Welt legen lassen. Die Ordnungen, versteht man, sind überall ähnlich, weil sie die Quellen verleugnen, denen sie entspringen.

In der Ausstellung *Unterkunft Freiheit* sind es nicht zuletzt die szenischen Möglichkeiten von Architektur, mit denen sich die Künstlerin auseinandersetzt. Viele von Pichls Ausstellungskonzepten muten wie ein strenges Bühnenbild für Personen und Posen an, so dass das Publikum niemals sicher sein kann, ob es die Arbeit betrachtet oder in ihr auftritt.

In dieser Hinsicht hat es Ähnlichkeit mit einer Stadt und mit einem Spiel, dessen Regeln allerdings von der Künstlerin bestimmt werden.

Tatsächlich beruhen die drei Turmskulpturen, die wie Karten aus Charles und Ray Eames' berühmtem *House of Cards* ineinander gesteckt sind, auf unterschiedlichen Wohnungsgrundrissen. Neben Ein- und Dreiraumwohnungen des Typs P2 aus den Punkthochhäusern in Halle-Neustadt hat die Künstlerin Grundrisse aus den Hochhäusern der Co-Op City in der Bronx, New York, und aus Ballymun, einer Trabantenstadt in der Nähe des Dubliner Flughafens in diese ambivalenten Konstruktionen übersetzt, die Display und Werk gleichzeitig sind. In Halle steht der Besucher dann endlich im Zentrum einer kaleidoskopischen Architektur, deren vollständiger architektonischer Zusammenhang nicht unmittelbar ersichtlich ist. Da ohne Kommentar präsentiert, erschließen sich Zitate und Details, die Pichl wie Requisiten um und im Grundriss ihrer Inszenierungen platziert, vorrangig unterbewusst. Zwangsläufig wird dann scheinbar Bekanntes flugs in den eigenen Erinnerungsspeicher aufgenommen, während manch Einheimisches nicht wahrgenommen wird. Diese Methodik entspricht ihrer Auffassung vom Kunstwerk als nicht abgeschlossene Entität, das nur provisorische Gültigkeit hat, da in wechselnden Zusammenstellungen neue Beziehungsgeflechte, Widersprüche und Ergänzungen hervorgerufen werden können. Dem Betrachter fällt dabei die Rolle zu, die Geschlossenheit der Installation (für sich) herzustellen.

SUSANNE PRINZ ACCOMODATION FREEDOM

ANDREA PICHL AT MORITZBURG ART MUSEUM HALLE (SAALE) 2014–2015

Architects design not only buildings but also “relationships, the contacts of their residents, a social order.” For a number of years, the work of Andrea Pichl has centered on the oft-derided architecture of mass-produced building systems and their position in wider architectural and historical contexts. Generally speaking, Pichl is interested in postmodern architectural configurations and urban development. As a child of the 1970s who grew up in East Berlin among the new buildings of the postwar period, she understands their psychological and social impact and is familiar with the underlying ideological and architectural concepts from more than just a theoretical perspective.

Forming the core of her artistic work is a steadily growing collection of architectural photographs taken in satellite towns all over the world. A curious mix of digital image inventory and archive, this collection is a treasure trove of rich content. In selecting motifs, the artist always makes reference to modernity—the art and architecture of the early twentieth century—and explores how the design language of this period evolved. She is also interested in the utopian potential of modernity that these forms convey.

The artist's attention focuses on the question of what became of these utopias. She does not argue about aesthetic or necessarily qualitative differences, and thus avoids fruitless discussions on whether Mies is better than Paulick, Schlesier, or Henselmann, or whether Le Corbusier is better than Reichow, Ruf, or Schürmann, to name examples from all corners of Germany. It is more about the question of the degeneration of the formal, and about reading this as a sign of a *déformation industrielle*, a tendency to take architectural forms created in the spirit of production efficiency and characterized by financial viability, which were once meaningful in a practical or iconographic sense, and to simplify them to the point of unreadability. To do so, the artist collects, catalogues, and systematically organizes specific forms. With regard to decoration in particular, she continually discovers unusual details, strange structural elements, peculiar architectural constellations, and superfluous ornamentation that only begin to reveal their charm through serial repetition.

Over the years, Pichl has amassed an extensive collection of images and materials that she uses to analyze the places and forms in which a society focused on the consumption of things establishes itself. In presenting these images as part of an exhibition, the principle of confrontation with unexpected combinations is given parity with systematic ordering according to the criteria of form or motif. To do this does not mean simply taking the images out of storage. Every new context calls for intensive engagement, each presentation is work on the artwork. Strands of argument are developed further, not least because the narrative also progresses. New and complex image-object conglomerations are created in which the order of things disintegrates before our eyes, is rearranged, and reveals analogies where one would never search for them.

This view of the city and its elements is essentially archaeological. Thus there appears to be no categorical difference between the original forms deposited in a museum and those recreated by the artist. She is also not interested in differentiating between authentic urban architectural developments of socialist origin and their capitalist equivalent. In Pichl's work, the vocabulary of public spaces and construction projects turns out to be free-floating formations of characters brought together in almost any collective arrangement and laid on the world. The ordering systems are understood; they are the same everywhere because they deny the sources they originate from.

In the exhibition “Unterkunft Freiheit,” the artist tackles the scenic possibilities of architecture. The installation—like many of Pichl's exhibition concepts—looks like an austere stage set for people and poses, meaning that the audience can never be sure whether they are looking at the work or appearing in it. In this respect it resembles a city, and also a game whose rules are determined by the artist.

The three tower sculptures—whose components interlock like the famous House of Cards game created by Charles and Ray Eames—are in fact based on different apartment floor plans. In these ambivalent structures the artist has created both a display and a work of art. In addition to one-room and

three-room apartments of type P2 from the high-rise blocks of Halle-Neustadt, she incorporates floor plans from the high-rise towers of Co-op City in the Bronx and from Ballymun, a satellite town near Dublin's airport. In Halle, the visitor stands in the center of an architectural kaleidoscope, the full architectural context of which is not immediately apparent. Presented without commentary, the quotations and details that Pichl places like stage props in and around the floor plan of her constructions reveal themselves primarily on a subconscious level. Inevitably, that which appears familiar is then quickly absorbed into our own memories, while many indigenous phenomena are not perceived at all. This methodology corresponds to the concept of the artwork as an entity that is not complete; it has only provisional validity, as changing compositions can give rise to new relationships, contradictions, and additions. The viewer is then given the role of establishing (for him- or herself) the coherence of the installation.

Unterkunft Freiheit / Accommodation Freedom
2014–2015, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)
Spanplatte, bedruckter Satin, Acrylglas / plywood, printed satin, acrylic glass







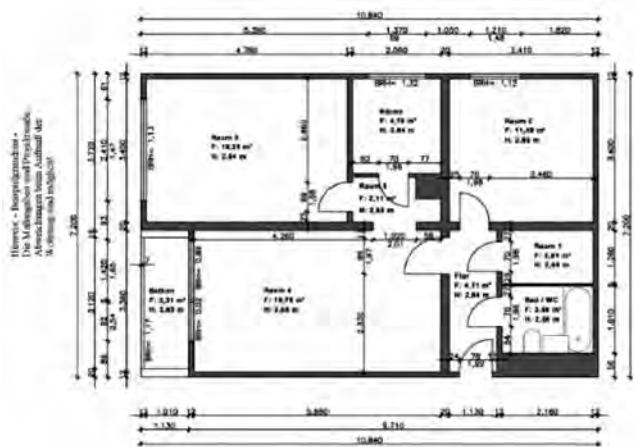
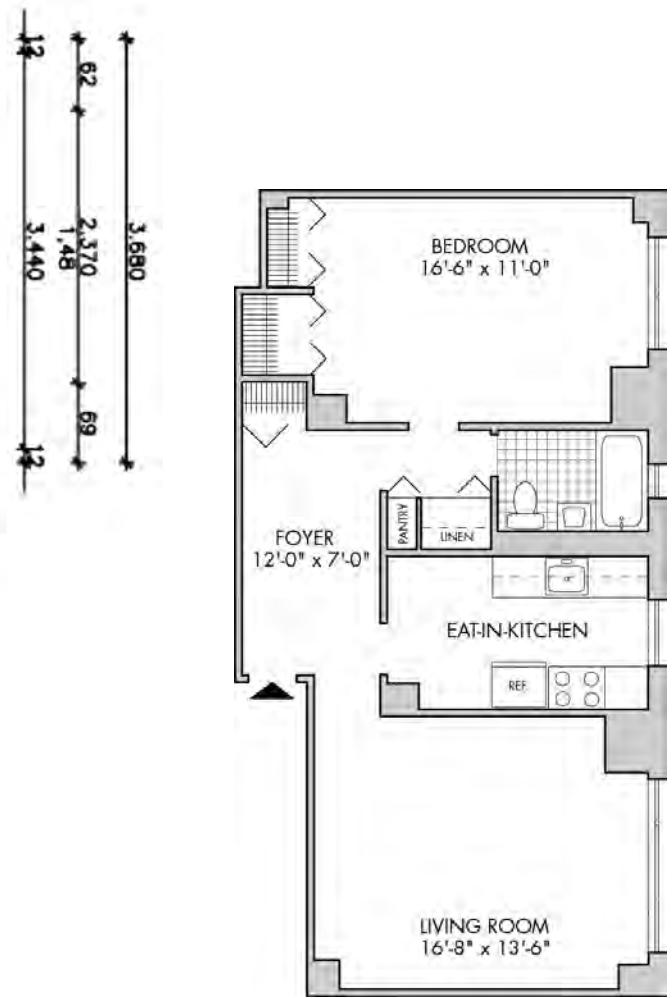
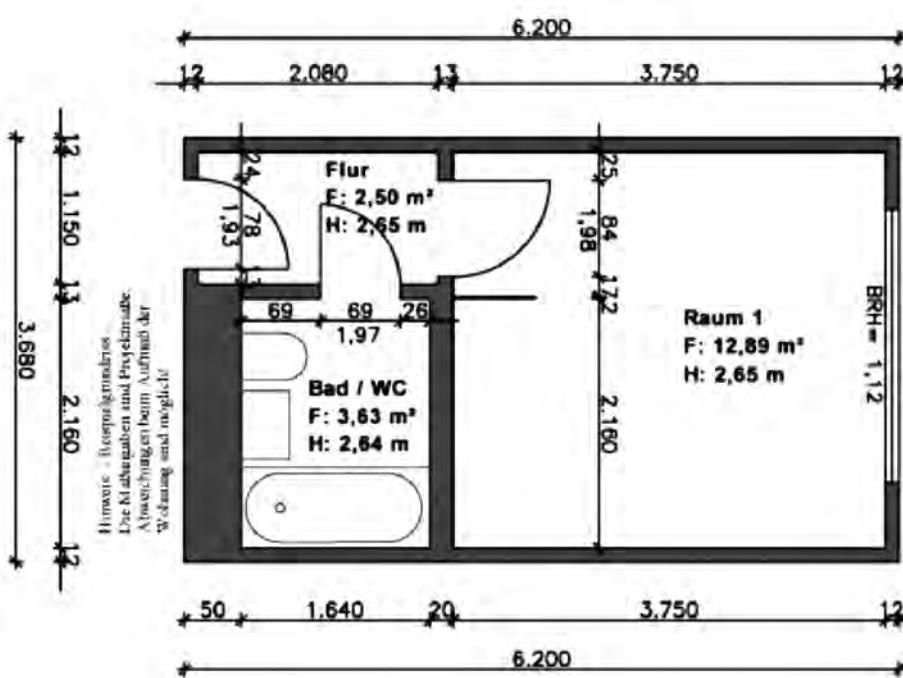
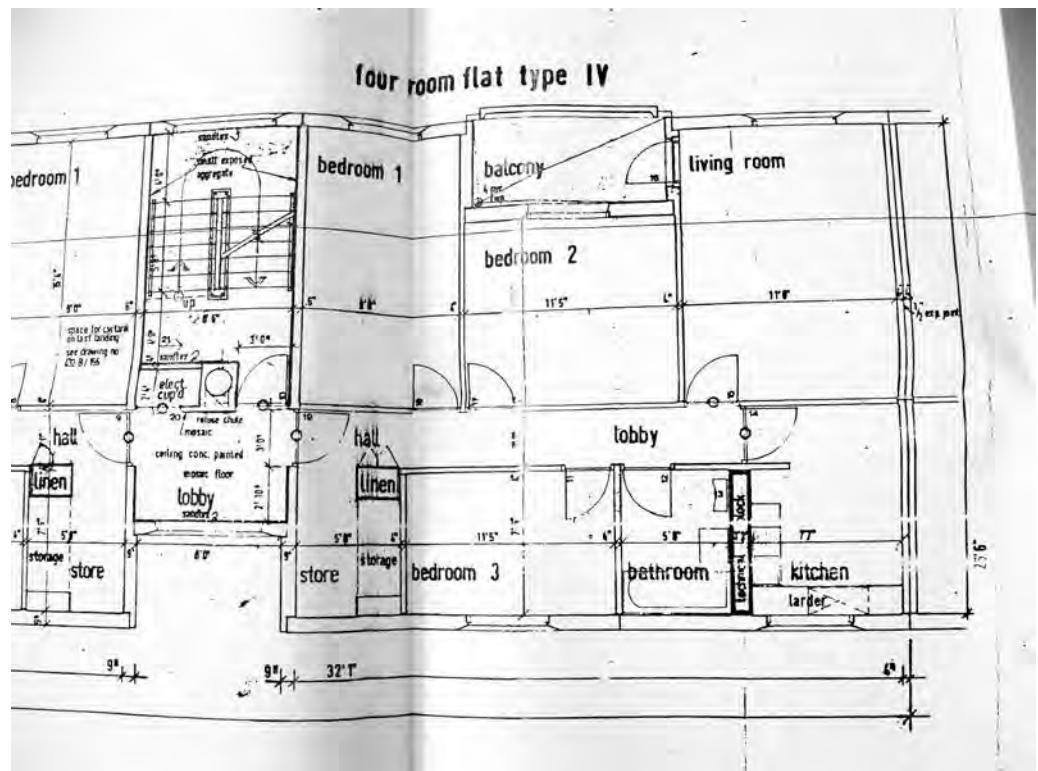


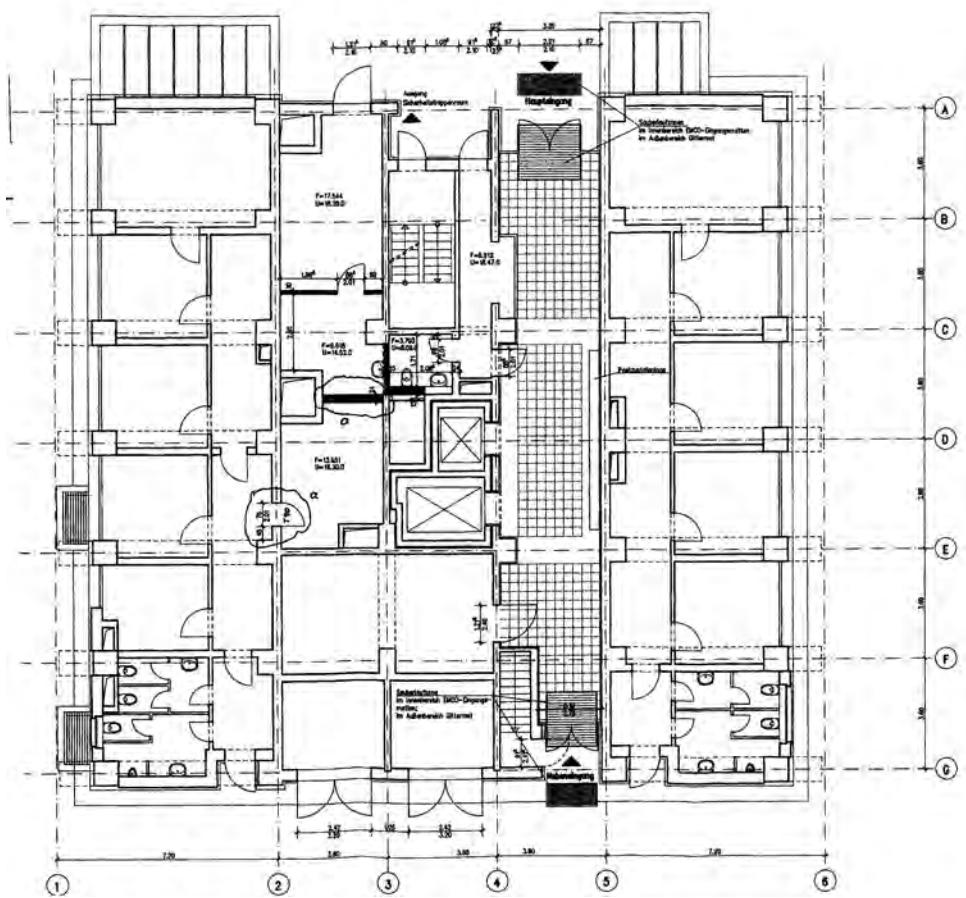
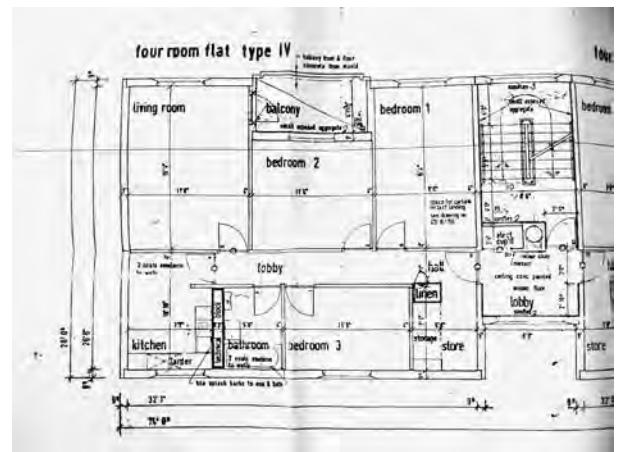
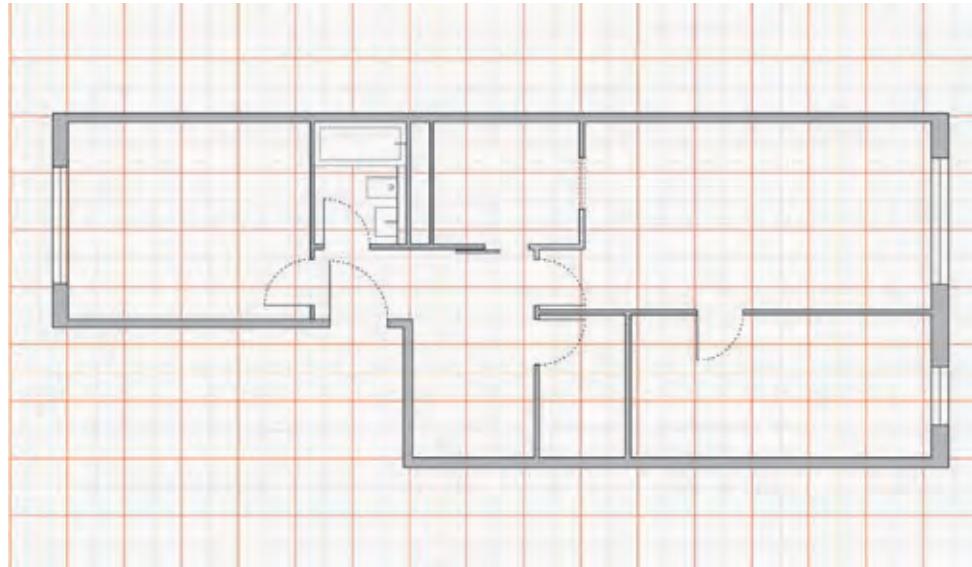
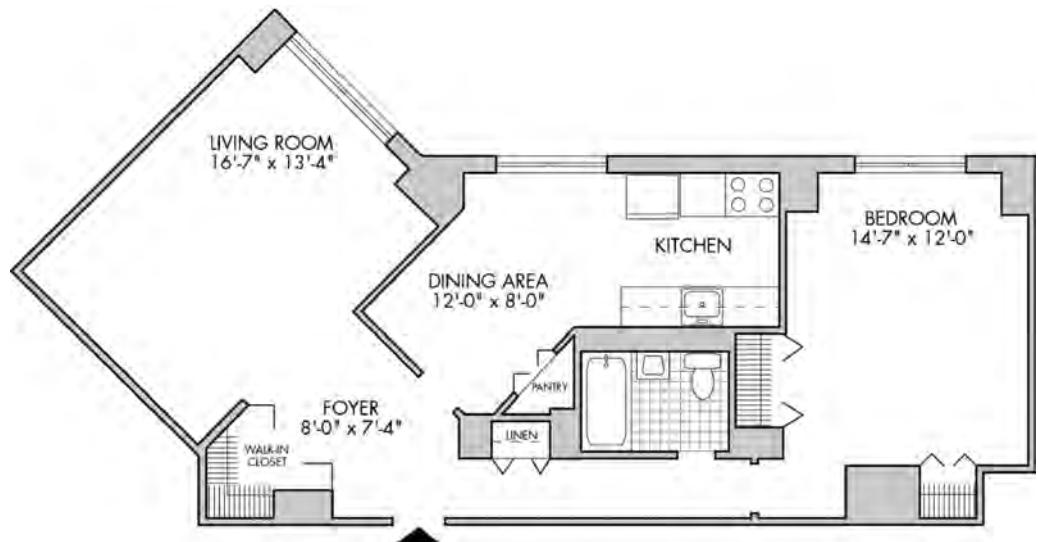












CHRISTINE NIPPE

RAUM(ER)FINDUNGEN

Das Verhältnis von Kunst und Architektur wird häufig als Liebesbeziehung bezeichnet. „Sind Kunst und Architektur bezaubert von dem besseren Selbst, das sie in dem jeweils anderen zu sehen glauben? [...] Während die Architektur der Kunst Gegenstand und Rahmen bietet, ist die Kunst ein erweitertes Feld, auf dem die Architektur ihr entscheidendes Potenzial und ihre Fähigkeit entfalten kann, Konzepte zu erstellen und Lösungen anzubieten“¹, so die britische Architekturtheoretikerin Jane Rendell. Die Arbeiten von Andrea Pichl beziehen sich nicht nur auf historische und aktuelle Gebäude des modularen Bauens, sondern ebenfalls auf die Entwürfe von Architektinnen und Architekten zu Lebensbedingungen und Vorstellungen von einem guten Leben. Gleichzeitig interessiert sie sich auch für die Nutzungsweisen und Aneignungsformen ihrer Bewohnerinnen und Bewohner. Damit teilt sie die Faszination der zeitgenössischen Kunst an Architektur, urbanen Strukturen und Stadt als Stoff für ihre Kunst.

DER BLICK VON OBEN – ANEIGNUNG VON GRUNDRISSEN

Bei Andrea Pichl werden kritische Strategien zum utopischen Potenzial moderner Architektur sichtbar, wenn sie auf der Basis von Grundrissen und Plänen ihre Skulpturen schafft. Diese Strukturierung und Planung von Lebensbedingungen interessieren sie. Denn der Grundriss ist das Ursprungmedium der Architektinnen und Architekten, um den Wohnraum des Menschen zu organisieren.

Schon wie sie einen Raum organisiert, sei es im Hamburger Bahnhof, im Kunstmuseum Moritzburg oder in den Räumen der galerie weisser elefant, ist bemerkenswert. Häufig greift sie scheinbar unbedeutende Strukturen und Materialien auf, um sie in ungewohnten Konstellationen neu zu arrangieren. Eine ihrer Strategien dabei ist, dass sie mit Grundrissen des internationalen, modularen Wohnungsbaus arbeitet, diese kombiniert und/oder collagiert. Es entstehen, wie bei *Doublebind* in den *Architektonika*-Ausstel-

lungen (2011–2013) im Hamburger Bahnhof, eine Art Hybrid in Form eines Stecksystems, wenn die Künstlerin die Maße einer Vierraum-, einer Zweiraum- und einer Einraum-Standard-Wohnung aus der DDR-Plattenbauserie 70 im Maßstab 1:2 aufeinander legt. Es folgt 2014 auf Einladung der belgischen Künstlerin Anne-Mie van Kerckhoven im Rahmen des Ausstellungsformates *Dialogue* eine Arbeit für das M HKA, Museum for Contemporary Art, Antwerpen mit dem Titel *Klub Zukunft*. Sie stellt eine Fortführung von Prinzipien dar, die Pichl bereits in *Doublebind* ausgetestet hat.

Eine intensive Auseinandersetzung mit den urbanen Strukturen von Halle-Neustadt ist mit der Arbeit *Unterkunft Freiheit* 2014 zu beobachten. Der Titel der Installation bezieht sich auf die DDR-Tageszeitung *Freiheit*, das Organ der Bezirksleitung Halle der SED. Hier kombiniert Pichl unterschiedliche Bauweisen und urbane Strukturen aus verschiedenen Orten, dabei interessieren sie eher die Übereinstimmungen als die Unterschiede.

VON UNTEN – „GESCHMACKS- UNSICHERHEITEN“ FREILEGEN

Kürzlich zeigte Andrea Pichl in ihrer Ausstellung *widerstreben* in der Galerie weisser elefant in sechs Installationen Elemente, die unserer Alltagskultur entnommen sind: Sie nutzte Betonumrandungen, Miniatur-Zäune oder Blumenkübel für ihre Skulpturen. Diese inszenierte sie ortspezifisch in neuen Installationen, sprühte sie silbern, golden oder bronzefarben an und entwickelte eine eigene Inszenierung für die Galerie. Indem sie den Kunstgriff des Besprühens verwendete, wertete sie nicht nur das ursprünglich *einfache* oder *billige* Material auf, sondern sie setzte bewusst eine Überhöhungsstrategie ein.

Eine der Installationen in dieser Ausstellung bestand aus zwei Fußmatten, auf die Pichl die Maserung vom Holzfußboden der Galerie aufdrucken ließ. Diese *Doppelung* findet sich ebenfalls in einer Arbeit, die sie für den öffentlichen Raum in Schöppingen anfertigte, bei der sie eine Fotografie einer Gardine aus dem Nebengelass vom Schloss Wiepersdorf

(Ort der DDR-Elite) auf eine Fotografie einer Gardine der ehemaligen Villa von Goebbels (Zwischennutzung als FDJ Schulungsheim in der DDR) druckte. Das Recherchematerial wird neu kombiniert und enthält verschiedene Verweise, die nur die Künstlerin entschlüsseln kann.

IM DAZWISCHEN

Gemeinsam ist allen Arbeiten, dass sie von der Faszination an ästhetischen Aneignungsformen des Alltags sprechen. So hält Andrea Pichl beispielsweise gewöhnliche Verschönerungsrituale von Bewohnerinnen und Bewohnern auf ihren Spaziergängen durch die Stadt fest und legt diese „Geschmacksunsicherheiten“ (wie sie diese in unserem Gespräch selbst bezeichnet) in ihrem fotografischen Archiv ab.

Während eines Aufenthaltes in Paris begann sie mit dem systematischen Aufbau ihres Fotografiearchivs, in welchem sie verschiedene Strategien der Raumeignung von Nutzerinnen und Nutzern dokumentiert.

Während die Architektinnen und Architekten utopische Entwürfe entwickeln, suchen sich die Menschen Freiräume. Pichl beschäftigt sich mit dem kreativen Umdeutungspotenzial im Alltag. Es sind genau diese „Raumtaktiken von unten“ als Reaktion auf die „Raumstrategien von oben“, die auch den französischen Soziologen Michel de Certeau in seinem Buch *Kunst des Handelns* am Beispiel von New York City² interessiert. De Certeaus kurze Passage zur Unterscheidung von Taktiken und Strategien enthält eine zentrale Metapher: Der Blick vom World Trade Center hinunter auf die Stadt ist Resultat einer Planung oder *Raumstrategie*. Wenn sich jedoch der Passant *unten* in den Straßen bewegt, dann vollzieht er eine *körperliche Raumtaktik* oder eine Alltagspraxis von unten, die ohne Distanz die Stadt mitproduziert³. Pichls künstlerische Raumstrategien bewegen sich genau in diesem *Dazwischen* von Strategien und Taktiken, von oben und unten, von Planung und Nutzung. Sie vereint diese beiden konträren Praktiken in ihren Skulpturen und erschafft einen Raum des Dazwischen.

CHRISTINE NIPPE SPATIAL INVENTIONS

The relation of art and architecture has often been described in erotic terms. As the British architectural theorist Jane Rendell put it: “Are art and architecture entranced by the better version of themselves they think they see in the other? [...] While architecture provides a subject matter and setting for art, art is an expanded field where architecture can develop its critical potential and capacity to construct concepts as well as provide solutions.”¹ The artwork of Andrea Pichl not only refers to buildings, both historical and contemporary, built using modular construction, it also refers to architects’ designs for living and conceptions of the good life. At the same time, the artist is also interested in the ways inhabitants of these buildings use and appropriate the spaces they live in. In this respect, she partakes in a broader fascination in contemporary art that makes use of materials from architecture, cities, and urban structures.

THE GAZE FROM “ABOVE”: APPROPRIATING FLOOR PLANS

In Pichl’s work, sculptures based on ground plans and building layouts reveal critical strategies toward modern architecture’s utopian potential. She is interested in this structuring and planning of living conditions. And the ground plan is the most basic plan used by architects to organize spaces of living.

Her organization of space alone is quite remarkable, whether in the Hamburger Bahnhof, Kunstmuseum Moritzburg, or galerie weisser elefant. Often she seizes on apparently insignificant structures and materials, rearranging them in unusual constellations. One of her strategies is to combine and/or collage the blueprints of international residential buildings made with modular construction. The result—in works like *Doublebind* (2011)—is a kind of hybrid, taking the form of a connector diagram, as when she superimposes, in 1:2 scale, the dimensions of four-room, two-room, and single-room standard apartments, all drawn from the East German prefabricated housing series 70. Continuing the principles outlined

in *Doublebind*, in 2014 Pichl created *Klub Zukunft (Club Future)* for the M HKA, Museum for Contemporary Art, Antwerp. She made the work at the invitation of Belgian artist Anne-Mie van Kerckhoven as part of the “Dialogue” exhibition series.

The 2014 piece *Unterkunft Freiheit (Accommodation Freedom)* resulted from intensive engagement with the urban structures in the housing development of Halle-Neustadt. The installation’s title refers to the newspaper *Freiheit*, the organ of the Halle branch of the SED, East Germany’s ruling Socialist Unity Party. In this piece, Pichl combines different construction methods as well as urban structures from a number of locations. Her interest is focused more on their similarities than their differences.

FROM BELOW: UNCOVERING “UNCERTAINTIES OF TASTE”

In “widerstreben” (disincline, 2018) at galerie weisser elefant in Berlin-Mitte, Pichl showed six installations containing elements of everyday life. Her sculptures make use of concrete casings, miniature fences, and flowerpots. Exhibited in nine site-specific installations, Pichl sprayed them silver, gold, or bronze. In using spraying as a technique, she valorizes material that would originally have been seen as basic or cheap. She also makes conscious use of a strategy of sublimation. One of the installations consists of two floor mats imprinted with the grain of the gallery’s wooden floors. Another of these “doublings” can be seen in a public work created for the town of Schöppingen: it takes a curtain from the guest rooms of Wiepersdorf Castle (a location used by the East German elite) and superimposes it onto the photograph of a curtain from Goebbels’s former villa (later used as a training school for the FDJ, the official socialist youth organization).

IN THE BETWEEN

Something all of Pichl’s works have in common is a fascination with aesthetic modes of appropriation. Walking through cities, Pichl records the rituals of embellishment and

improvement that inhabitants make to the buildings in which they live, filing the images away in her photographic archive. In this archive, Pichl documents users’ strategies of spatial appropriation. While architects develop utopian designs, people seek out free spaces. What Pichl addresses is the potential for creative resignification in everyday life. Precisely these “spatial tactics from below” undertaken in reaction to “spatial strategies from above” also interested French sociologist Michel de Certeau in his book *The Practice of Everyday Life*, which focuses on New York City.² A central metaphor structures de Certeau’s short passage on the difference between tactics and strategy: the view from the World Trade Center onto the city is a result of a planning, or *spatial*, strategy. But when a passerby below moves through the streets, they carry out a *bodyly spatial tactic*, everyday praxis from below that the city coproduces without distance.³ Pichl’s artistic strategies of space move in this area between strategy and tactics, between above and below, between planning and use. Unitng these sets of practices, her sculptures create a space of the in-between.

COMPOSITION OF AN ASSOCIATIVE TITLE

The titles Pichl uses are also worth mentioning: “widerstreben,” *Natürliche Mängel (Inherent Shortcomings)*, and *Doublebind* are titles that bring together opposing tendencies or forces. *Doublebind* makes reference to Niklas Luhmann’s systems theory, and *A tut was B will, wenn B tut was A will* (*A Does What B Wants, if B Does What A Wants*) contains another Luhmann reference, this time to the idea of “double contingency.” The concept refers to an encounter between two actors who can perceive each other but whose next steps are entirely undetermined, resulting in a potentially infinite communication.

Pichl developed the title “widerstreben” in response to the galerie weisser elefant with its ingrain wallpaper and treated wooden floors. She wanted to find something appropriate to the site’s specific characteristics, and the ti-

KOMPOSITION ASSOZIATIONS- STARKER TITEL

Bemerkenswert sind ebenfalls die Titel der Kunstwerke, die Andrea Pichl erfindet: *widerstreben*, *Natürliche Mängel – Inherent Shortcomings* und *Doublebind* vereinen Gegensätze. Letzterer verweist auf die Systemtheorie von Niklas Luhmann. Auch bei *A tut was B will, wenn B tut was A will* enthält eine Referenz an Luhmanns „Doppelte Kontingenz“. Der Begriff beschreibt eine Begegnung zwischen zwei Akteuren, die sich zwar gegenseitig wahrnehmen, in der es jedoch völlig unbestimmt ist, was als Nächstes geschehen soll. Eine endlose, profane Kommunikation entsteht.

Den Titel *widerstreben* hat Pichl in Reaktion auf die galerie weisser elefant mit ihrer Raufasertapete und den behandelten Holzböden entwickelt. Sie wollte eine Entsprechung für die dortige Ortsspezifität finden und nahm diesen Titel, um auch ihre eigene Haltung zu spiegeln.

Auch andere Titel enthalten Referenzen. So ist *delirious Dinge* ein Rem Koolhaas Zitat, Pichl hatte damals sein Buch *Delirious New York: Ein retroaktives Manifest für Manhattan* gelesen und dafür eine Entsprechung gesucht.

Der Titel *Für immer und immer* ist ein Songtitel von der in der DDR ab 1975 verbotenen Musikgruppe RENFT. Der Titel *Keine Atempause, Geschichte wird gemacht* ist hingegen dem Songtitel der Musikgruppe Fehlfarben entlehnt und verweist auf die Historie des Rosa-Luxemburg-Platzes und des Palasts der Sowjets samt ihrer wechselvollen Geschichte.

Die Künstlerin macht mit ihren Titeln neue Bedeutungsebenen auf, die aus ihrer eigenen Biografie, Rezeption und Haltung zu den beobachteten Dingen entstammen und Stellung beziehen.

Abschließend kann festgehalten werden: Andrea Pichl schaut sich immer wieder mit einem interessierten Blick in ihrem Umfeld um. Sie macht sich zu Spaziergängen auf, hält Situationen in ihrem fotografischen Archiv fest, entdeckt Irritierendes oder Ungewöhnliches im Alltag. Indem sie diese Situationen ästhetisch aufgreift, sie in die Ausstellungen transferiert, sie collagiert, verdoppelt oder mit künstlerischen Mitteln überhöht, entstehen spannungsreiche Skulpturen. Ihre Titel verweisen auf architektonische, theoretische, biografische oder methodische Referenzen. Es sind genau diese widersprüchlichen Beziehungsgefüge Pichls, mit welchen ihr immer wieder neue, faszinierende Raum(er)findungen gelingen.

1 Jane Rendell, „Double Take“, in: Gabriele Knapstein, Matilda Felix (Hg.), *Architektonika*, Nürnberg 2013, S. 54.

2 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

3 Vgl. Christine Nippe, „Zur Mikroproduktion städtischer Räume zwischen Kunst und Alltag. Theoretische Skizzen zu Lefebvre, Bourdieu und De Certeau“, in (dies. Hg.): *Kunst baut Stadt. Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York*, Bielefeld 2011, S. 30 ff.

tle reflects her own attitude. Other titles contain further references. *Delirious Dinge* cites Rem Koolhaas; Pichl read “Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan” and sought an analogy to his reflections. “For Ever and Ever” is the name of a song by the East German music group RENFT, banned in 1975, while the title “Keine Atempause, Geschichte wird gemacht” (No Stopping for Breath, History Is Being Made) is taken from the music group Fehlfarben, and refers to the eventful histories of Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin and the Palace of the Soviets in Moscow. These titles add layers of meaning to the works, referring to and commenting on her own biography, the reception of her work, and her attitude toward the objects she observes.

Pichl looks at her surroundings again and again. She embarks on walking expeditions, captures situations in her photographic archive, and discovers puzzling or unusual things within everyday life. Her sculpture work is created by aesthetically addressing these situations, transferring them to exhibitions, collaging or doubling them, and exaggerating them with artistic means. Her

titles make reference to architecture, theory, biography, or methodology. It is precisely these contradictory reference structures that underlie the success of her spatial inventions, always new and always fascinating.

- 1 Jane Rendell, “Double Take,” in *Architektonika*, ed. Gabriele Knapstein and Matilda Felix (Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, 2013), 54.
- 2 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. (Berkeley: University of California Press, 1984).
- 3 See Christine Nippe, “Zur Mikroproduktion städtischer Räume zwischen Kunst und Alltag: Theoretische Skizzen zu Lefebvre, Bourdieu und De Certeau,” in *Kunst baut Stadt: Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York*, ed. Christine Nippe (Bielefeld: transcript, 2011), 30ff.

Die Fotoarbeit *Bau auf, bau auf, bau auf* versammelt Bildpaare von Bauwerken, deren hermetische Fassaden unerwartet durch scheinbar unzweckmäßige Anbauten, Durchbrüche oder Zierelemente entfremdet werden.

The photo work *Bau auf, bau auf, bau auf (Build up, build up, build up)* compiles images of buildings whose hermetic facades are unexpectedly alienated by seemingly unsuitable additions, openings, or decorative elements.

Bau auf, bau auf, bau auf / Build up, build up, build up

2010–2017

Digitaldrucke / fine art digital prints

Je / each 40 × 50 cm







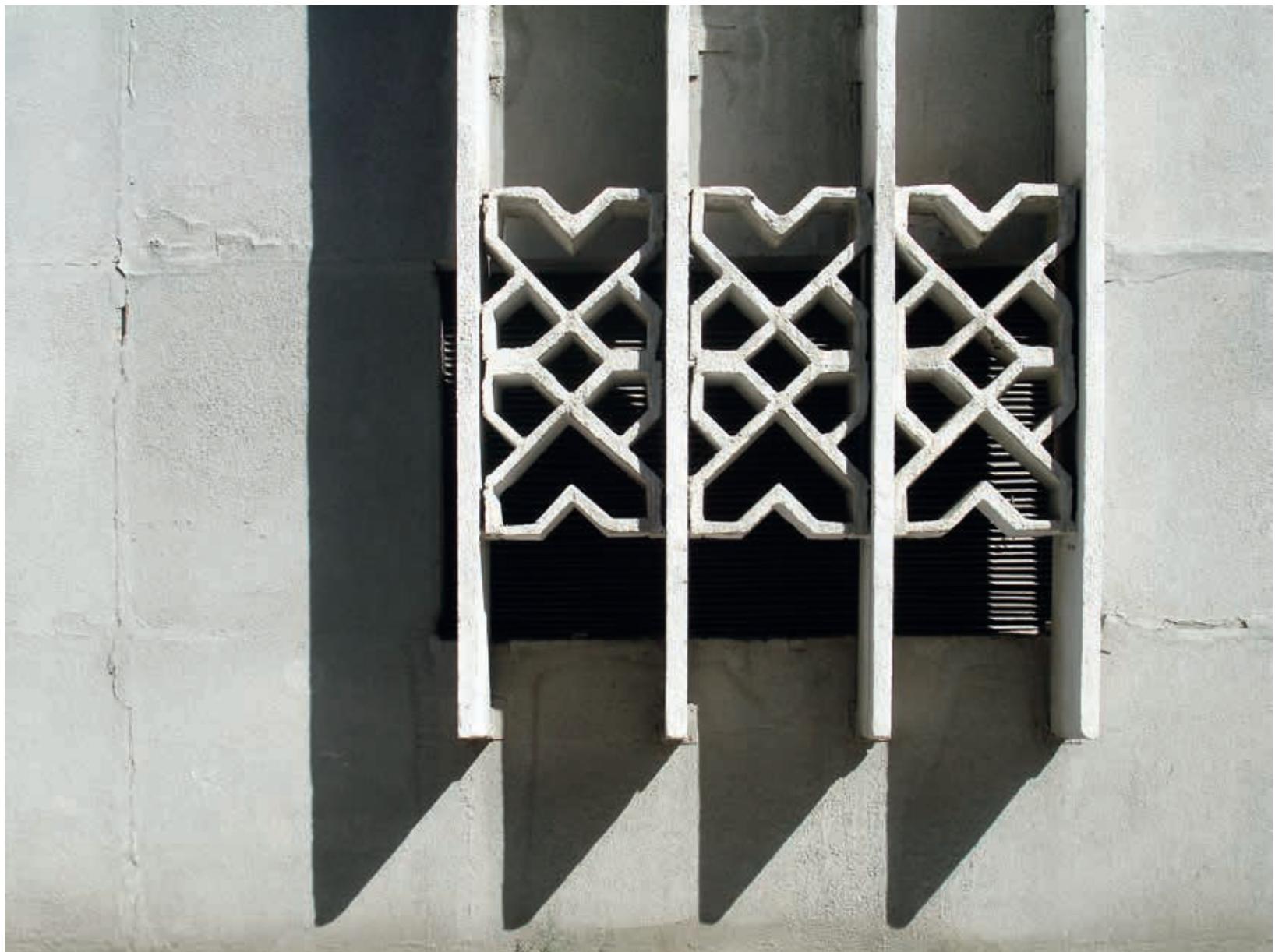








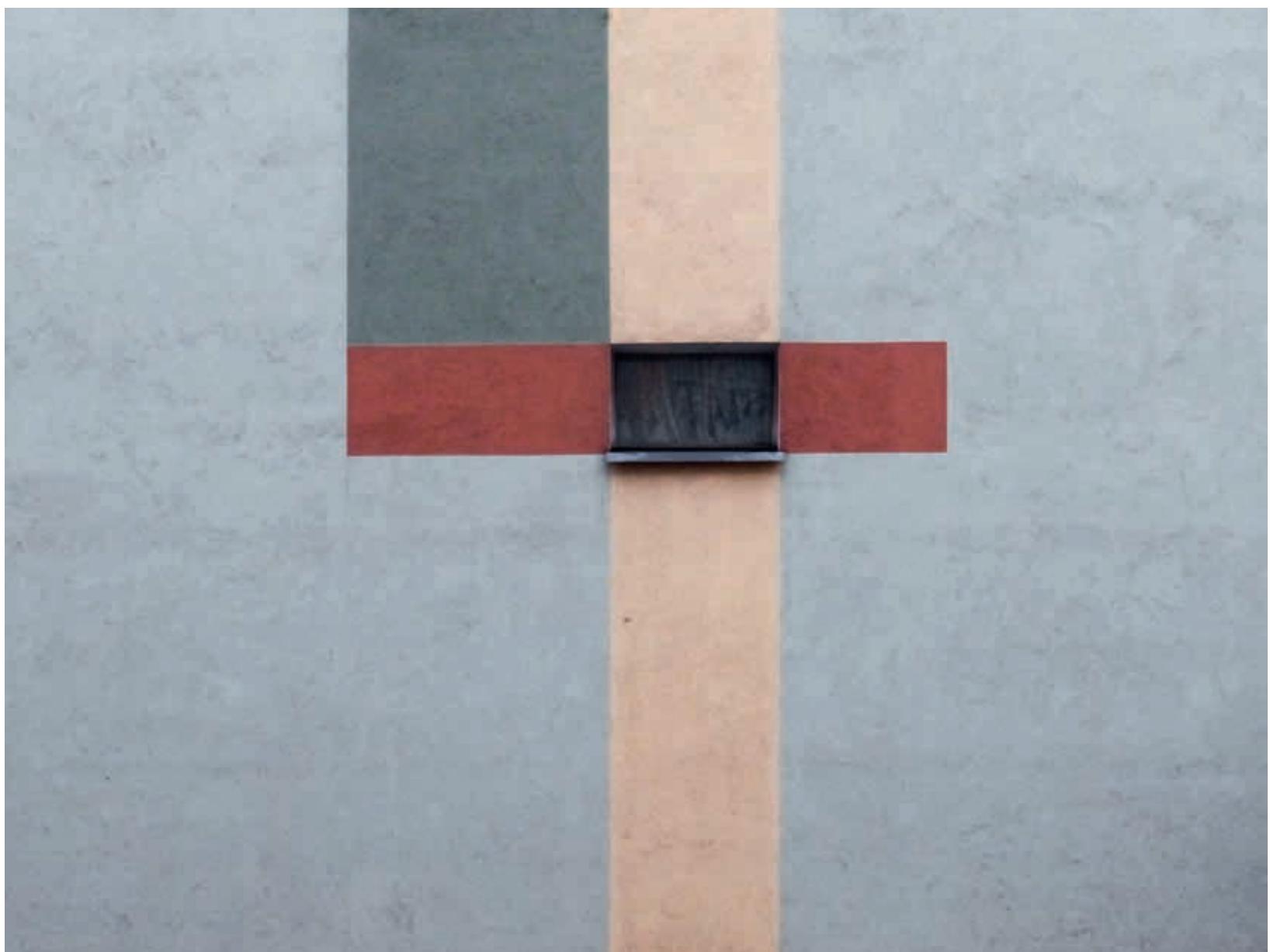
























Die Arbeit *Klub Zukunft* vereint die Maße von Zwei-Raum-Wohnungen des DDR-Wohnungsprogramms WBS 70 von 1970, der Co-op-City in New York sowie des sozialen Wohnungsbaus aus Ballymun in Dublin in einem Maßstab von 1:6. Die bedruckten Stoffe und Projektionen zeigen architektonische Details von Gebäuden aus sozialen Wohnungsbauprogrammen in Paris, Dublin, New York, der DDR, Taschkent in Usbekistan und anderen Städten.

In *Klub Zukunft*, the measurements of three different prefabricated two-bedroom apartments (the East German housing series 70, Co-op City in the Bronx, and Ballymun in the suburbs of Dublin) are reproduced on a 1:6 scale. Printed fabrics and projected photographs show architectural details from social housing projects in Paris, Dublin, New York and London, and from socialist housing programs in East Germany and Tashkent, Uzbekistan.

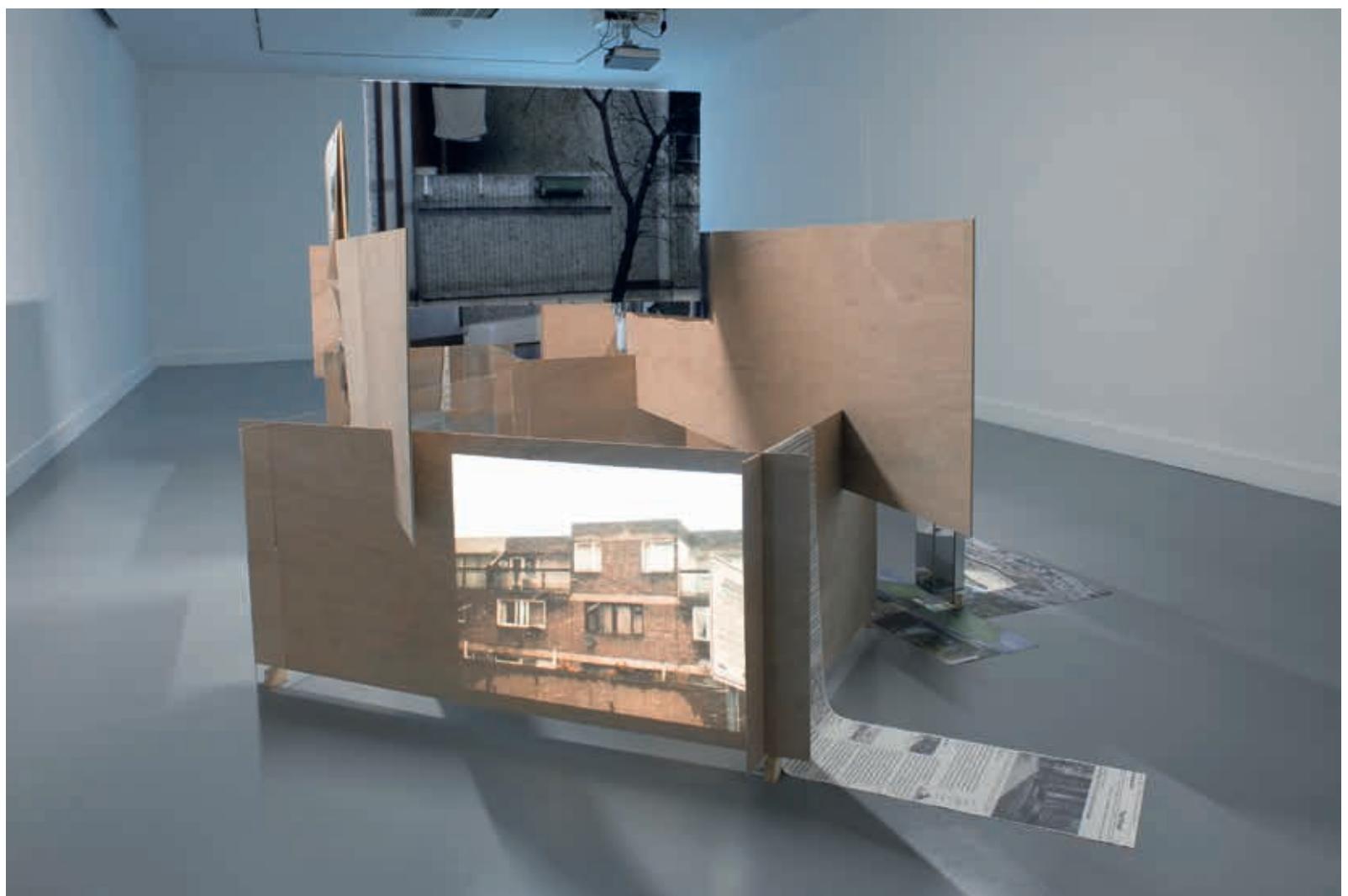
Klub Zukunft

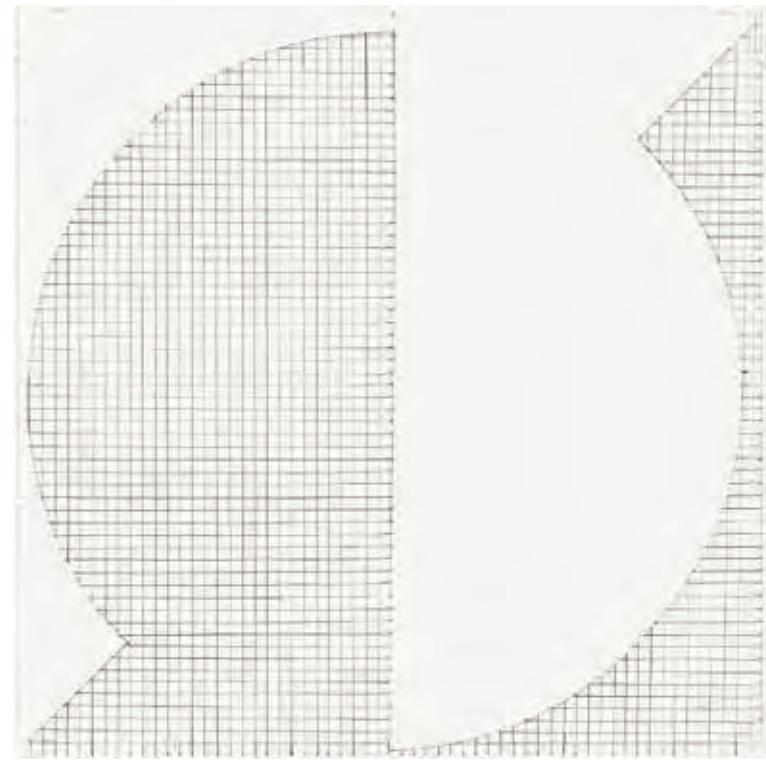
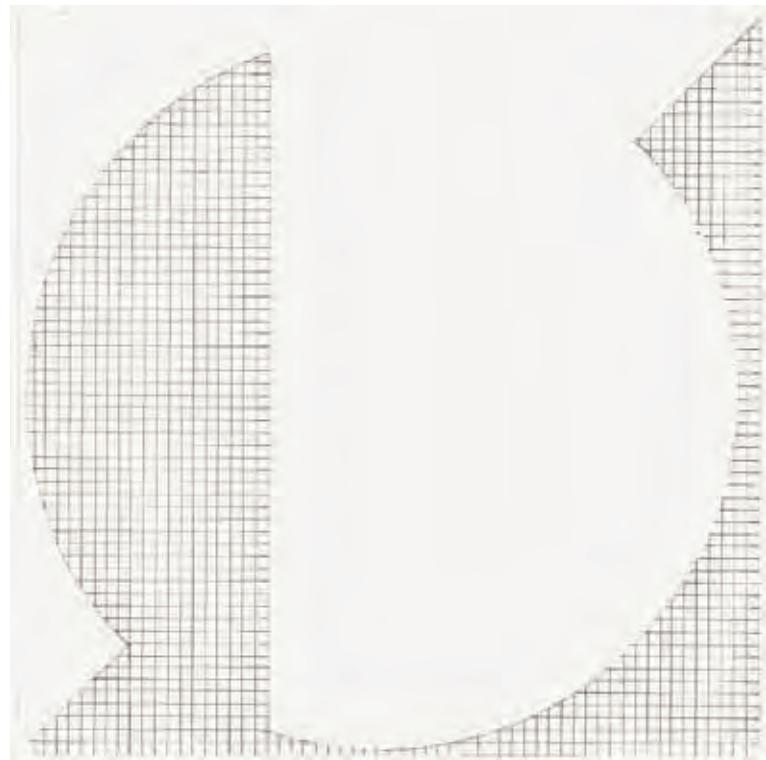
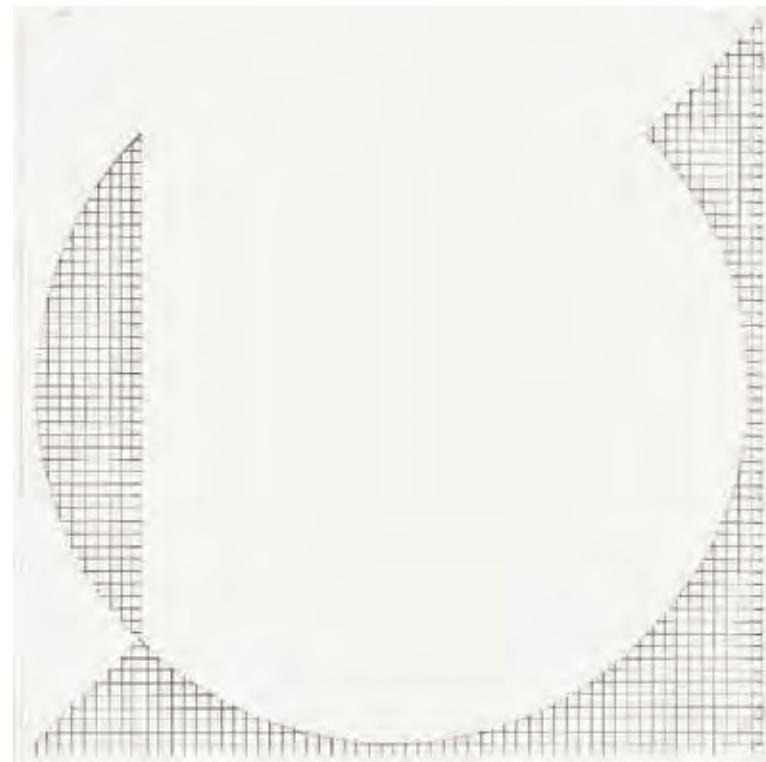
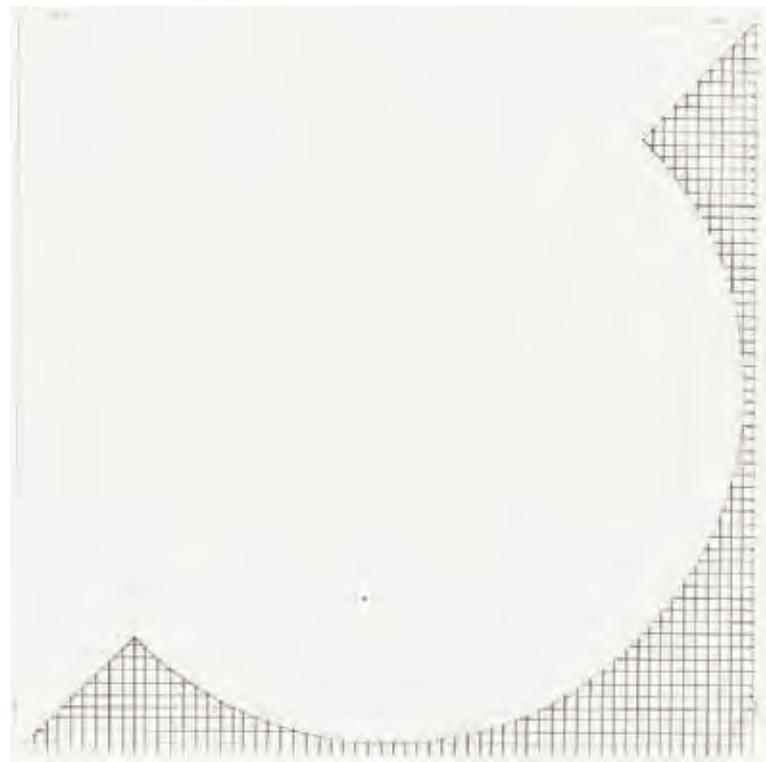
2014, *Dialogue #1*, Andrea Pichl & Anne-Mie Van Kerckhoven, M HKA, Antwerpen
Sperrholz, bedruckte Stoffe, Acrylglas, Spiegel, Projektionen /
plywood, printed fabrics, acrylic glass, mirrors, projections
150 × 350 × 160 cm



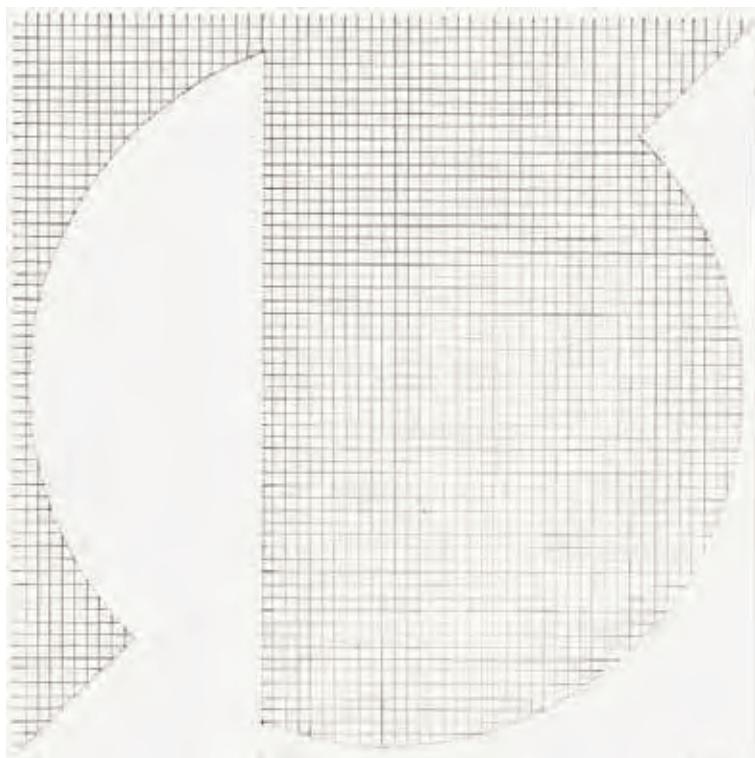
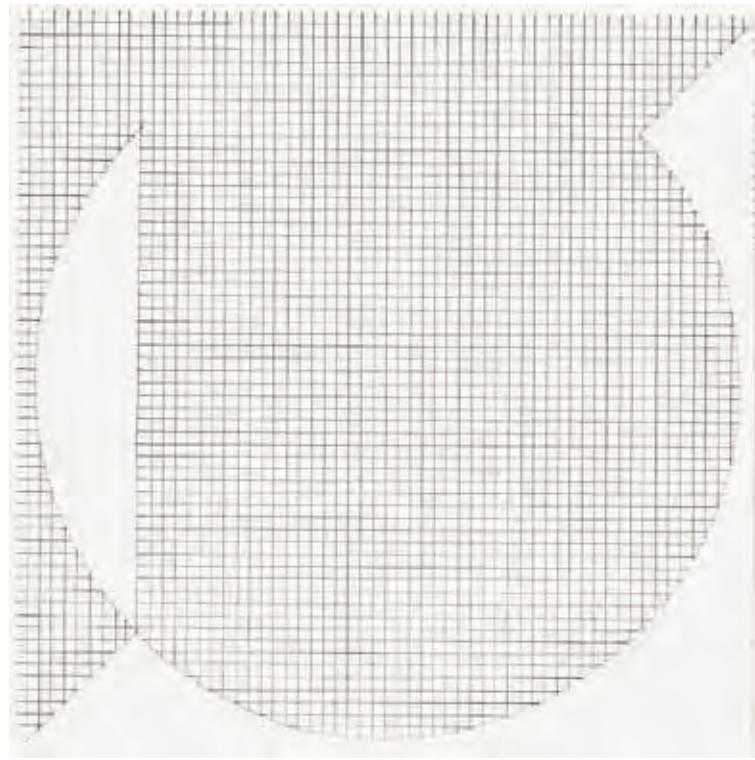
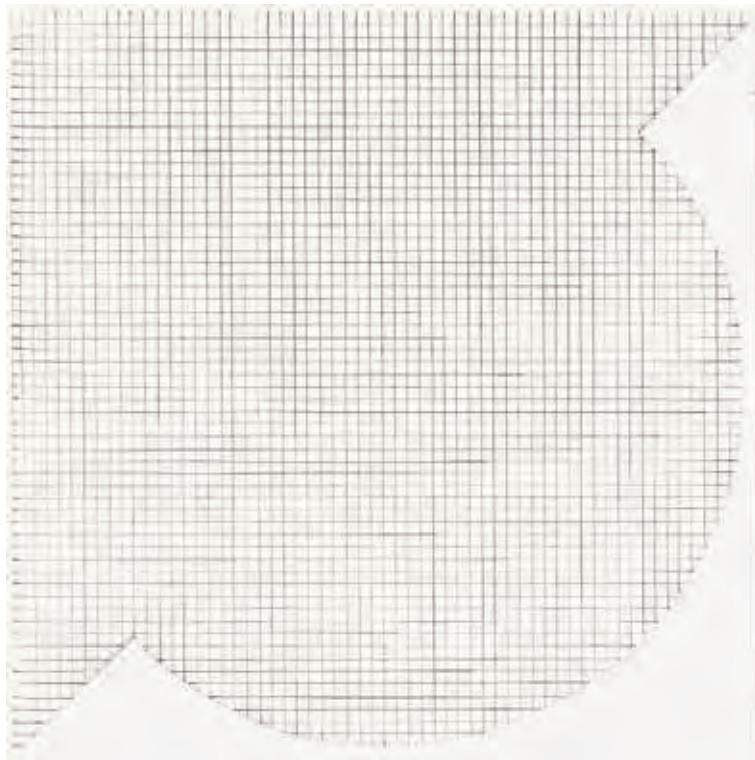


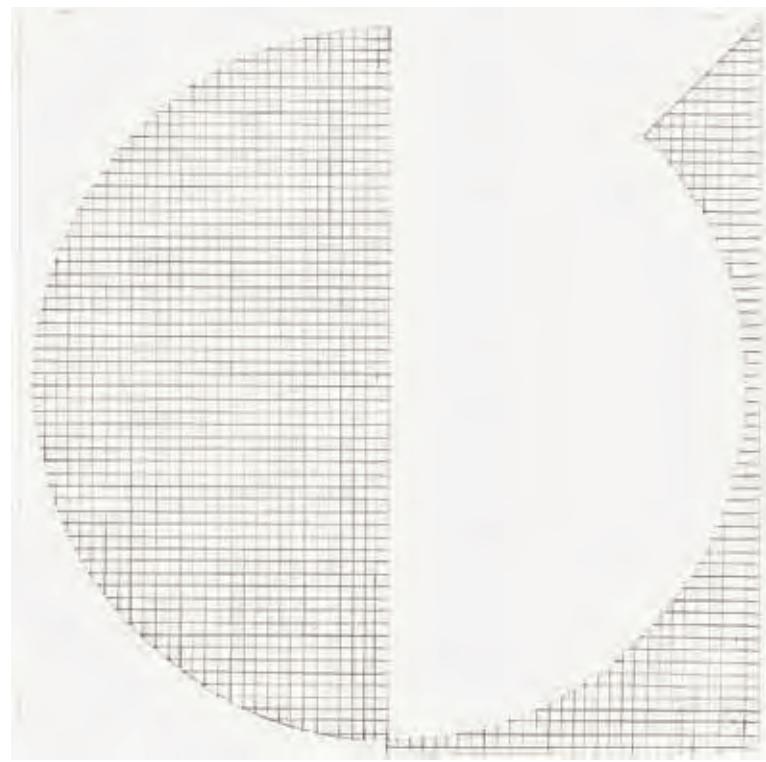
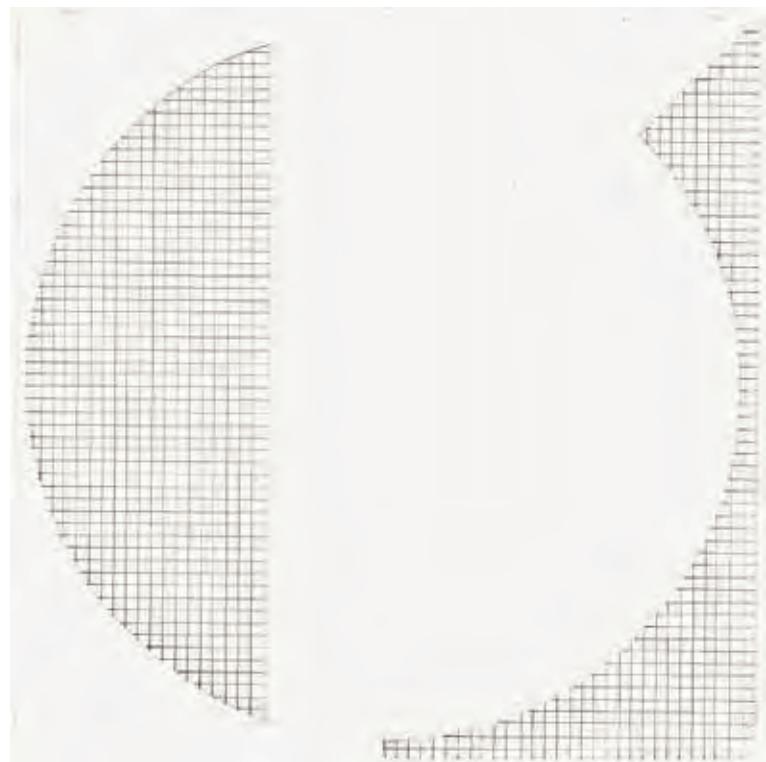
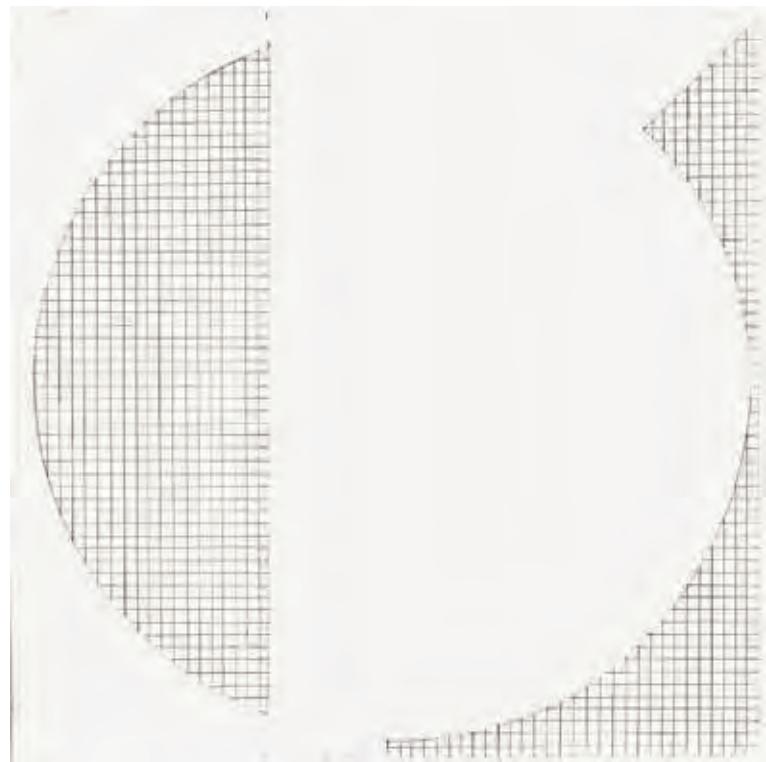


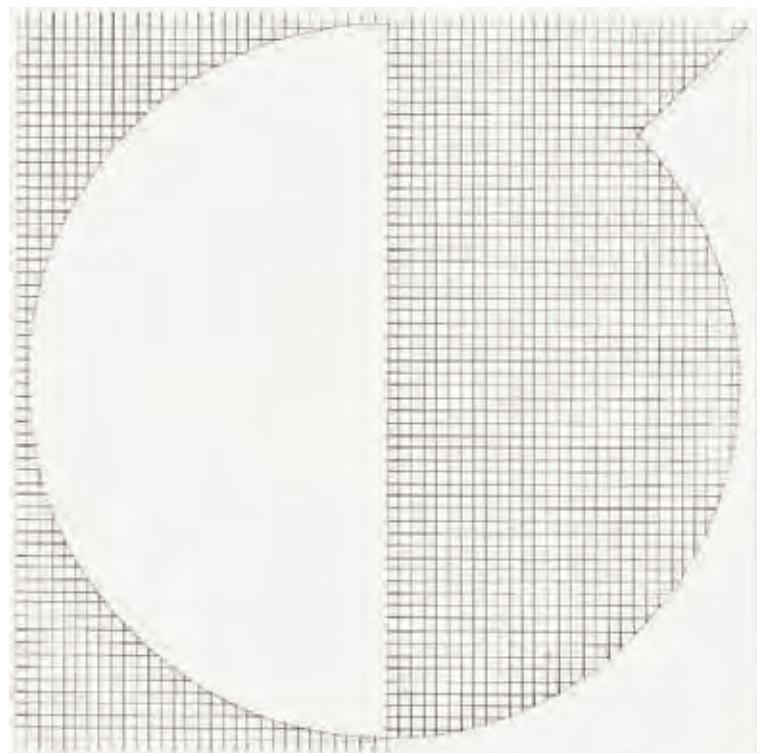
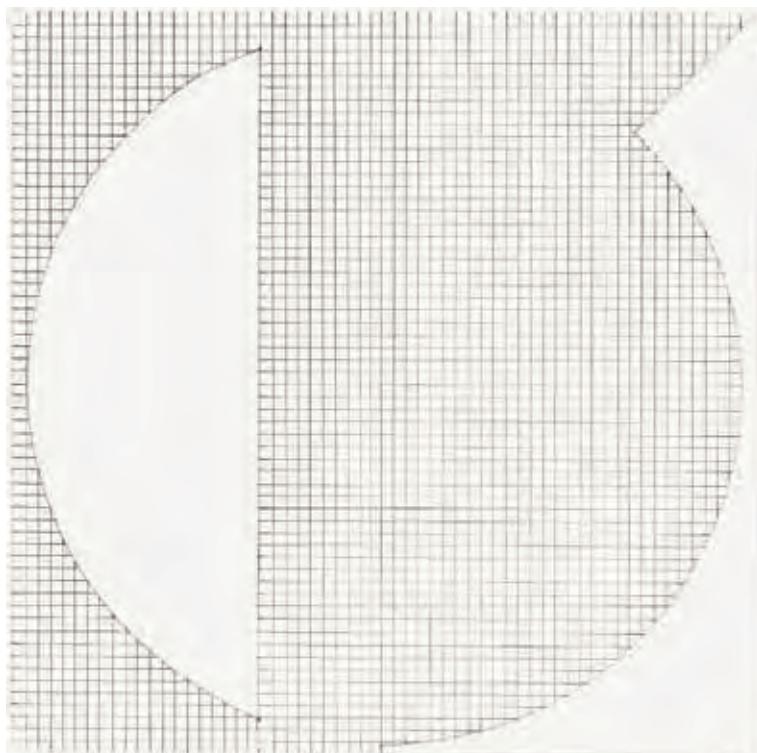
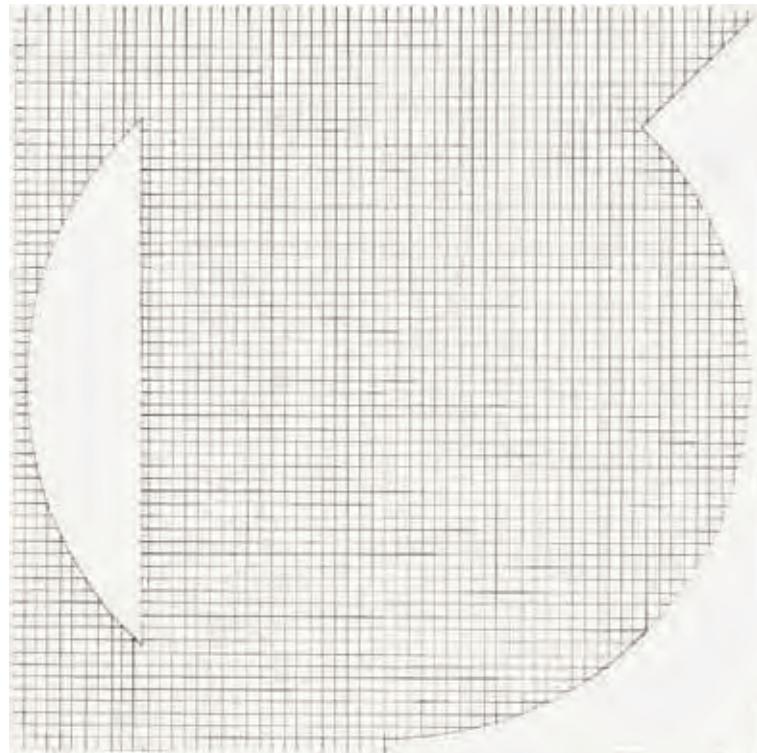
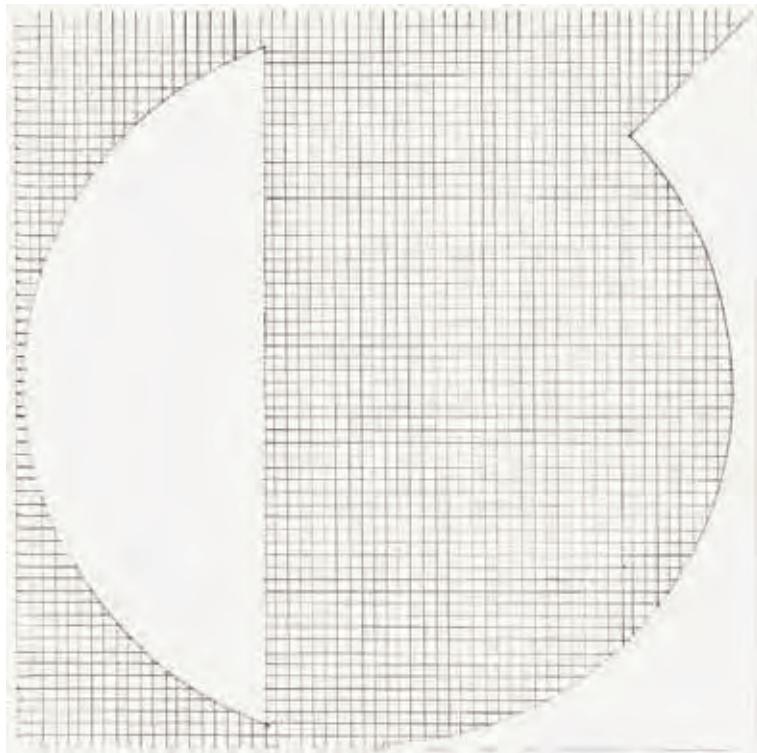


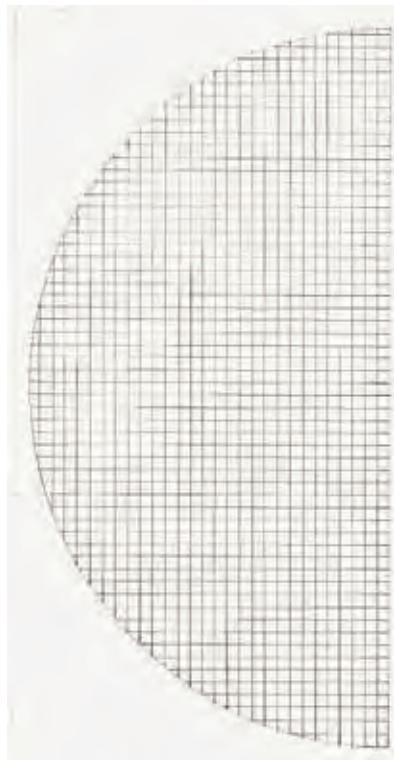
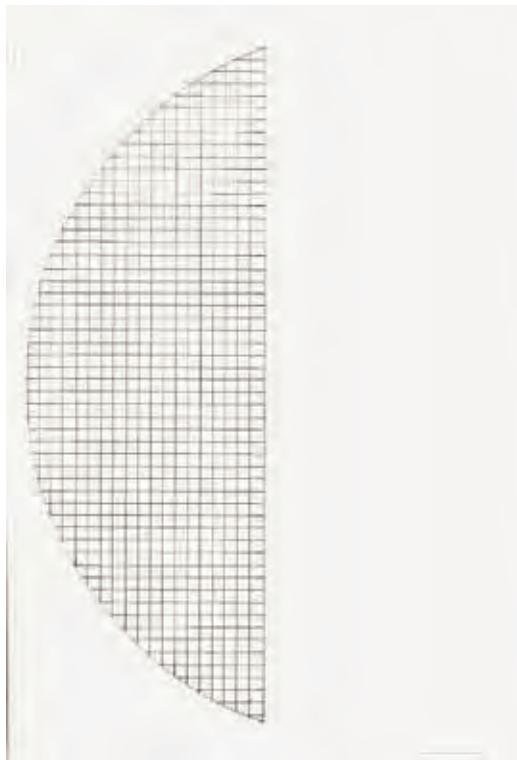
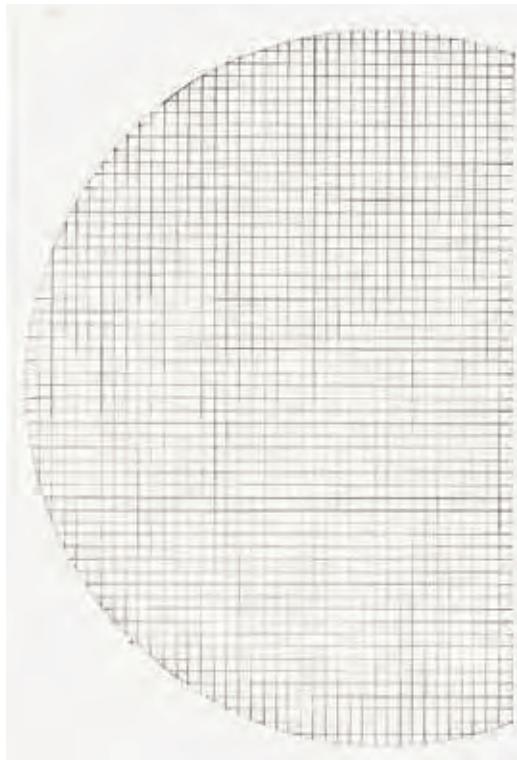


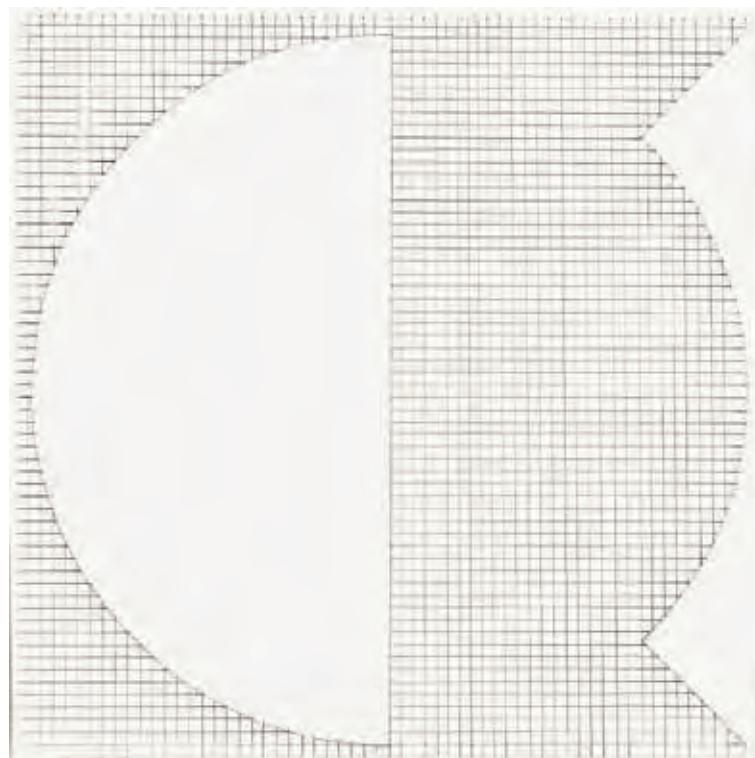
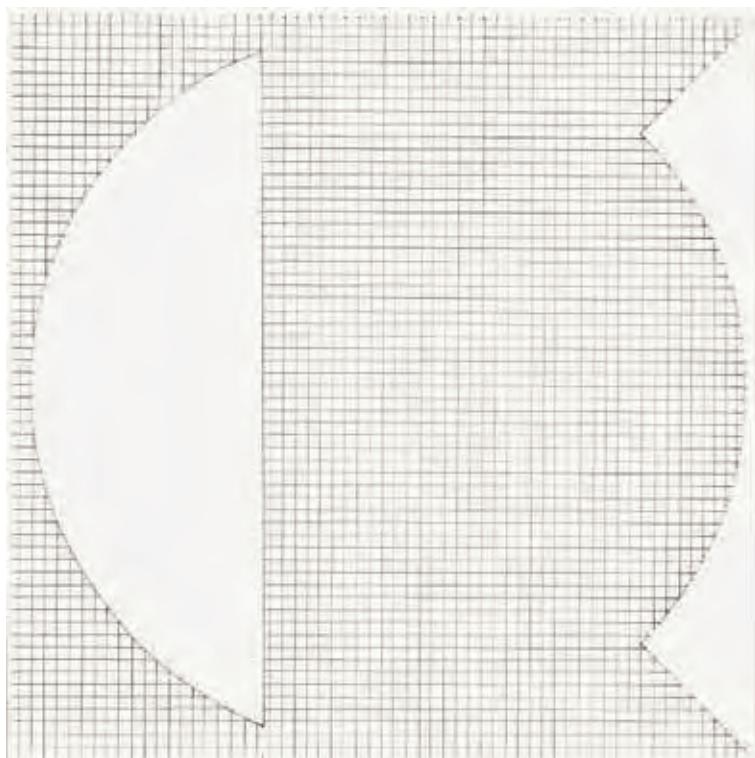
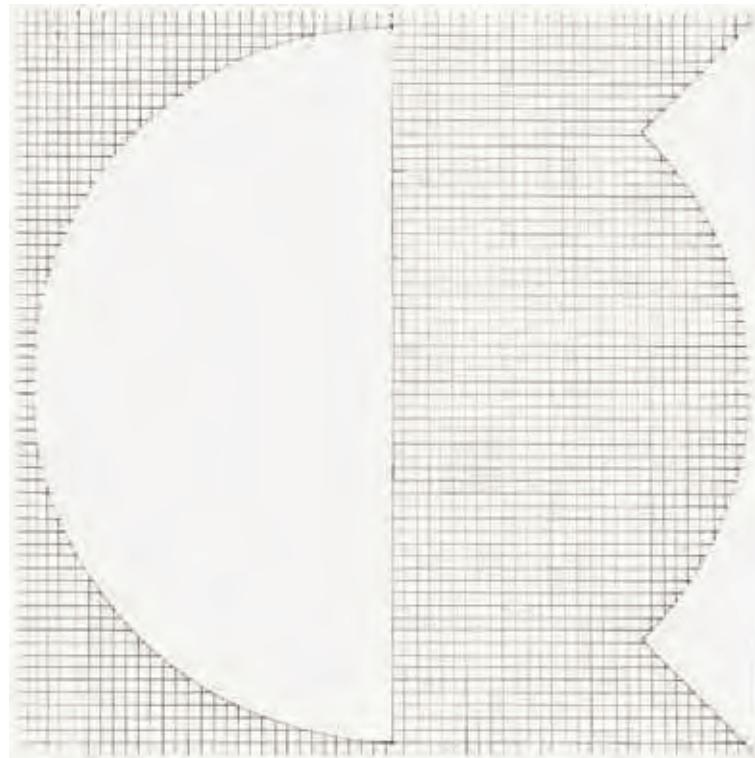
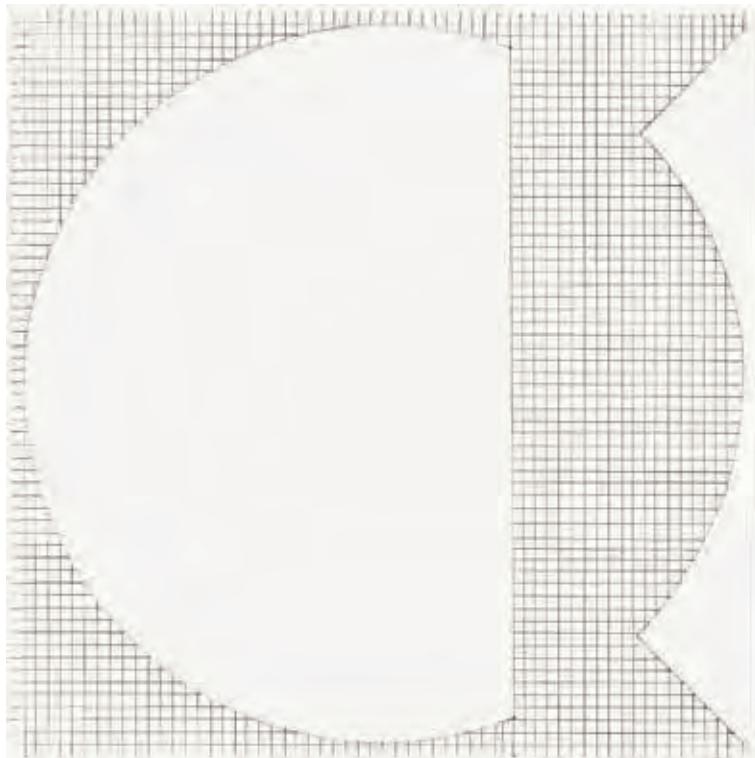
geplant arrangiert / projected compiled
2014, Bleistift auf Papier / pencil on paper
32 Zeichnungen / drawings
Je / each 30 × 30 cm

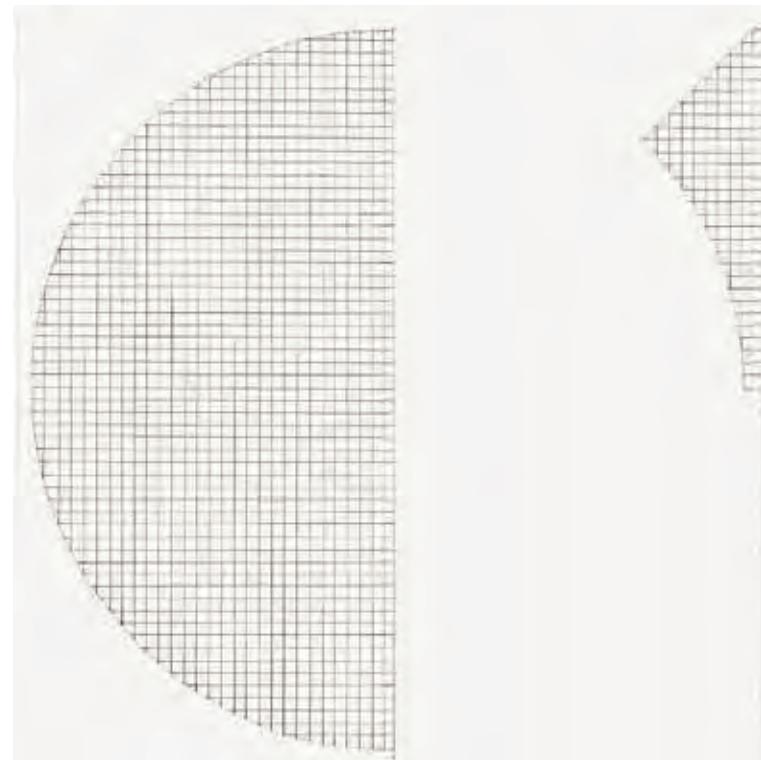
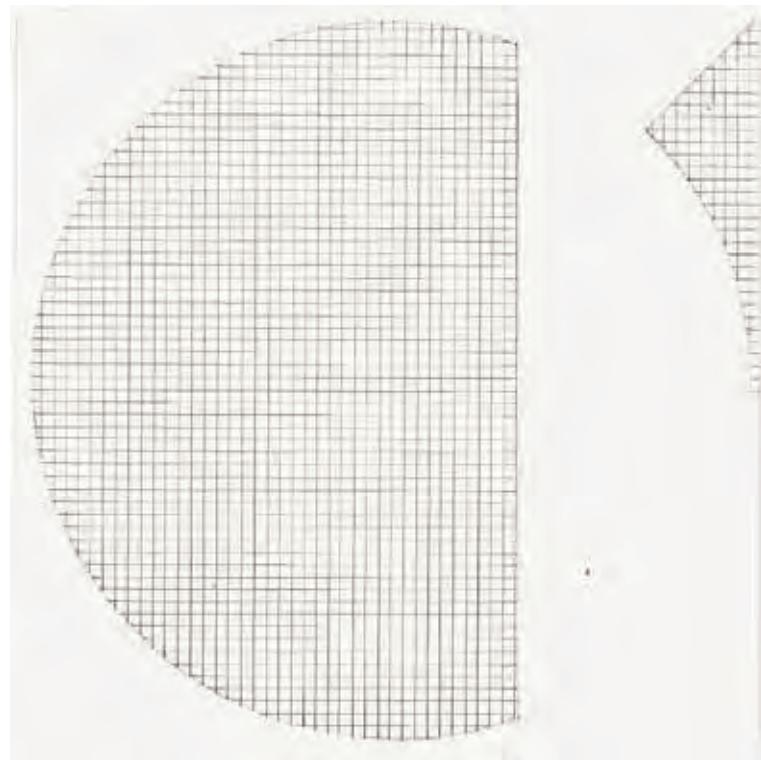
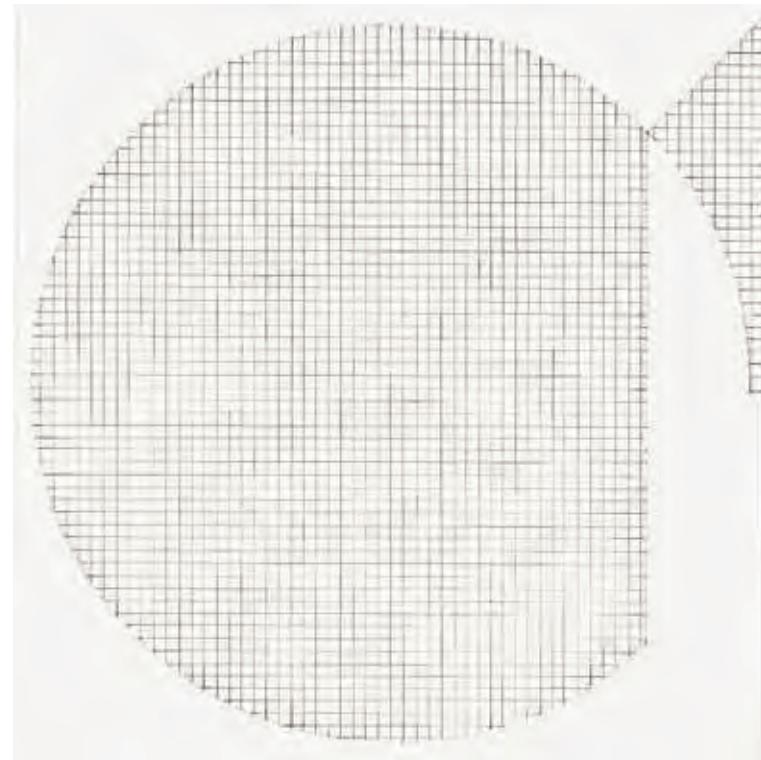
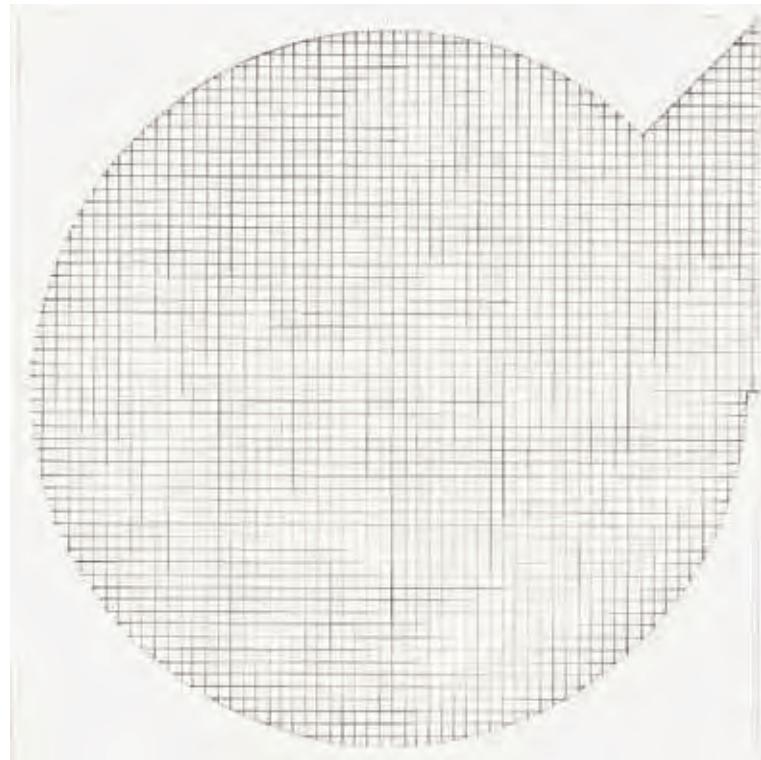


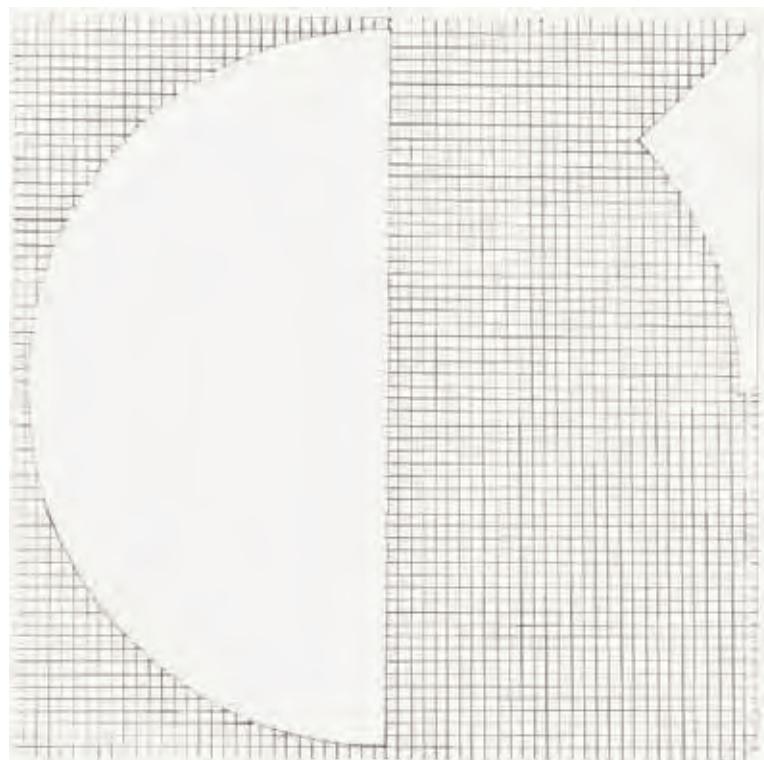
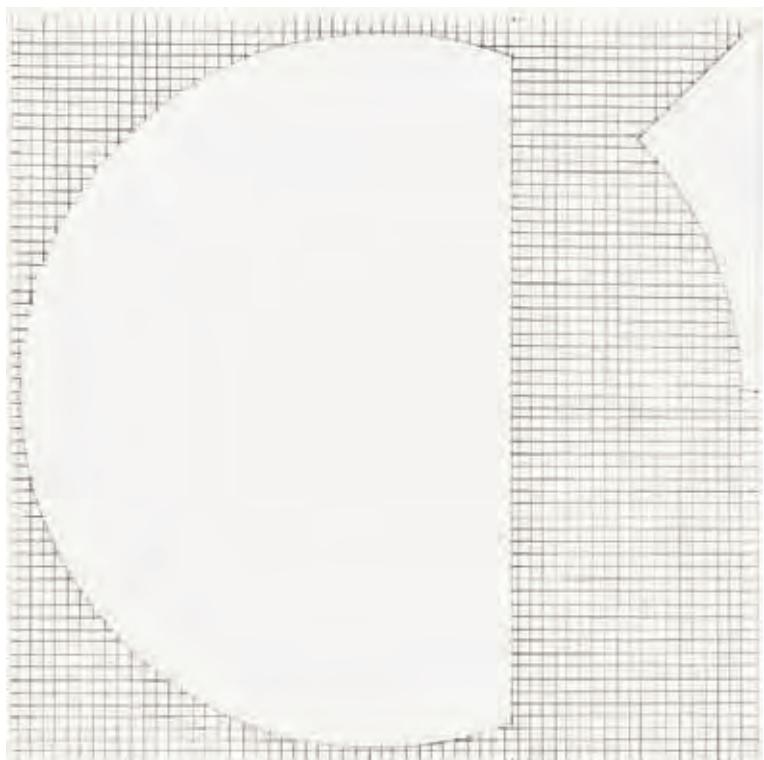
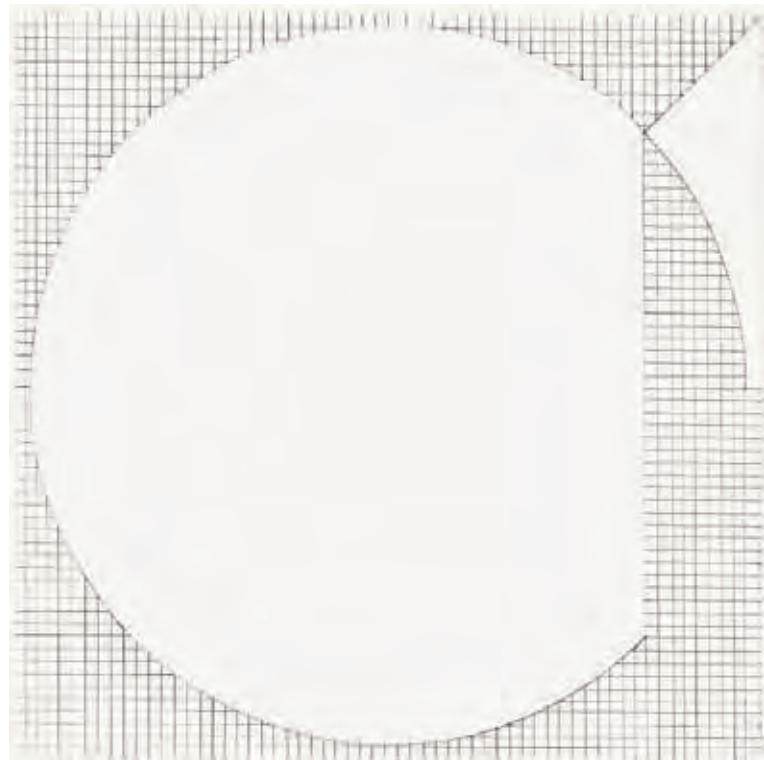
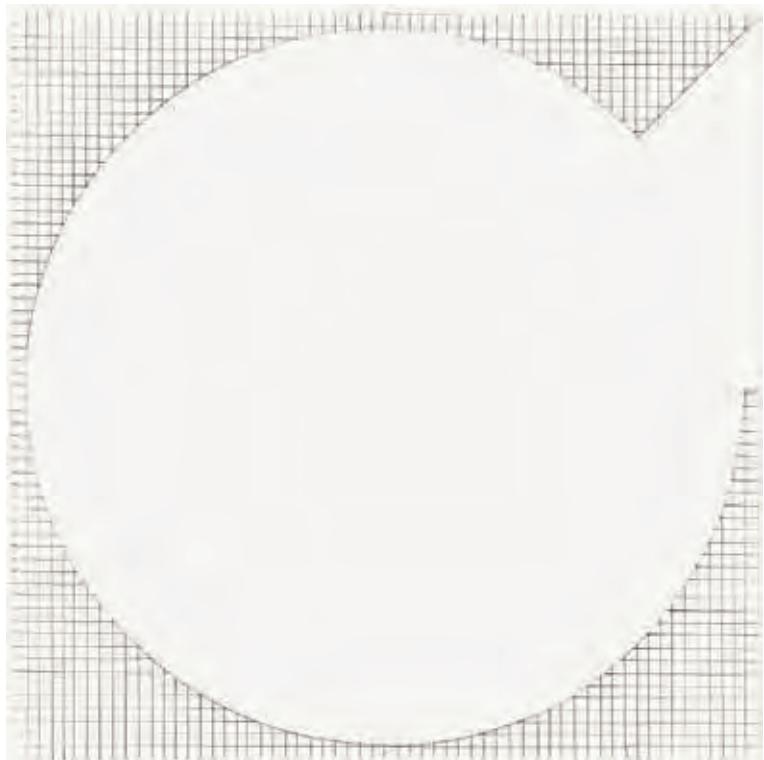
















Vorgesehener Standort für den Palast der Sowjets nach dem Abriss der Christ-Erlöser-Kathedrale in der Nähe zum Kreml; Nutzung der Baugrube als Schwimm-
bad Moskwa bis zur Wiedererrichtung der Kathedrale, Moskau, 1992 / Intended location for the Palace of the Soviets after the demolition of the Cathedral of Christ the Savior near the Kremlin; use of the excavation site for the Moskva swimming pool until the rebuilding of the cathedral, Moscow, 1992

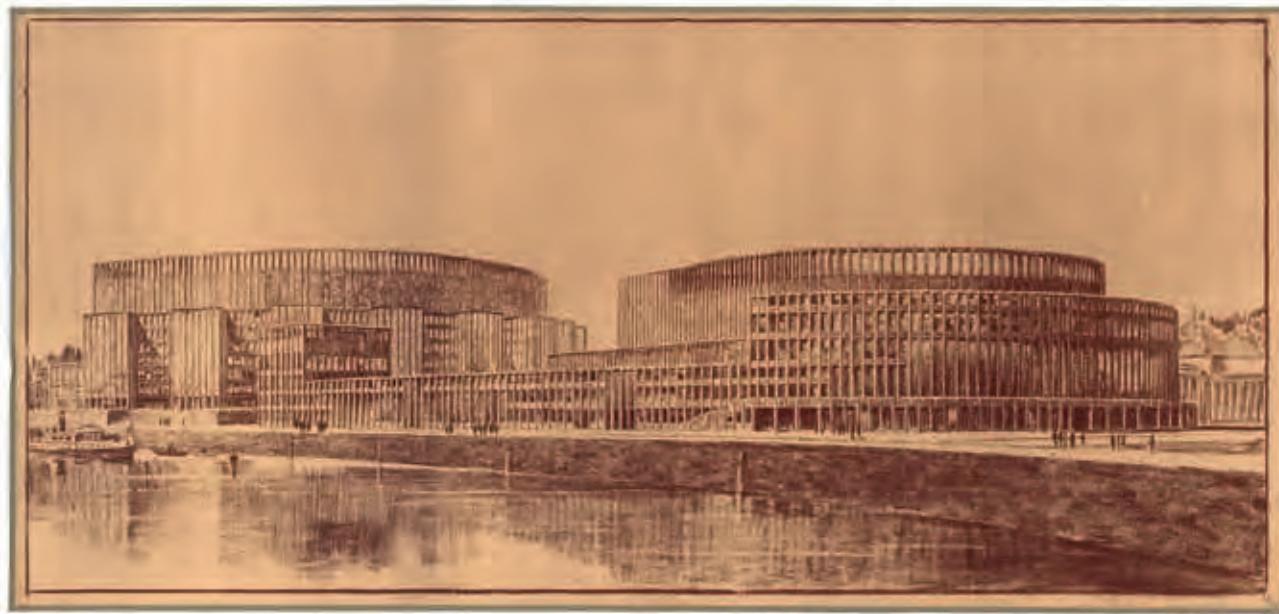
SUSANNE PRINZ KEINE ATEMPAUSE, GESCHICHTE WIRD GEMACHT

Es ist unbestritten, dass kollektive Erinnerungen einen entscheidenden Einfluss auf die allgemeine Vorstellung von Gegenwart und Zukunft haben. In die Stadtlandschaft schreibt es sich unübersehbar durch Gebäude, Denkmäler, Infrastruktur und vieles mehr ein. Geschichte manifestiert sich hier zunächst als konkreter Fakt, nicht als textliches Narrativ. Zahlreiche dieser Architekturen sind jedoch auch mit persönlichen und kollektiven Mythen und Geschichten verbunden, die sich mit historischen Tatsachen zu einem Amalgam verbinden, das nicht notwendig mit Zahlen unterlegt werden kann, aber trotzdem nicht weniger real ist.

Interessante Architektur hat zu allen Zeiten unzweifelhaft identitätsstiftend gewirkt und es vermoht, das kollektive Gedächtnis zu beeinflussen. Die Berliner Künstlerin Andrea Pichl untersucht in ihrer Installation *Keine Atempause, Geschichte wird gemacht* Regeln und Mechanismen, die diesen Prozess bestimmen. Als zwanzigstes Projekt der laufenden Reihe *Wallworks* im Foyer des L40 hat sie eine isometrische Zeichnung des Palasts der Sowjets nach einem Entwurf von Hans Poelzig entwickelt, den der Architekt bei der von Stalin persönlich 1931 initiierten Ausschreibung eingereicht hatte. Obwohl dieser Entwurf – genau wie die seiner modernistischen Kollegen Le Corbusier, Gropius oder Mendelsohn, nicht realisiert wurde, erwies er sich als idealer Ausgangspunkt für Pichls künstlerische Analyse. Der Bogen ihrer Referenzen spannt sich von der poli-

tisch motivierten Zerstörung und späteren Wiedererrichtung der Moskauer Christ-Erlöser-Kathedrale bis hin zu ganz persönlichen Erinnerungen an das gigantische Freibad auf den Fundamenten des aufgegebenen Baus des russischen Architekten Boris Jofan am gleichen Platz. Ebenso sind Assoziationen zu realisierten wie unrealisierten oder im Zweiten Weltkrieg zerstörten Gebäuden von Hans Poelzig, die unmittelbar die Nachbarschaft des Kunstvereins bestimmen, und zur nahe gelegenen, ehemaligen Zentrale der Deutschen Kommunistischen Partei, unvermeidlich.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Obwohl direkt von einem spezifischen Gebäude abgeleitet, dient die Arbeit nicht dazu, dessen Schicksal zu dokumentieren. Stattdessen wird am Beispiel des Palasts der Sowjets untersucht, welchen Einfluss historische und soziale Koordinaten auf die Stadtlandschaft haben. In diesem Sinne liefert Pichls Installation eine Diskussionsgrundlage für eine weiterführende Auseinandersetzung mit den Auswirkungen ideeller Konstruktionen auf jede geistige und materielle Selbstverortung – sinnfällig vor Ort am Rosa-Luxemburg-Platz nachvollziehbar, der zwischenzeitlich als Horst-Wessel-Platz firmierte und einst als Bülowplatz angelegt wurde.



Entwurf Palast der Sowjets
von Hans Poelzig / Design for
Palace of the Soviets by Hans
Poelzig, 1931

SUSANNE PRINZ NO STOPPING FOR BREATH, HISTORY IS BEING MADE

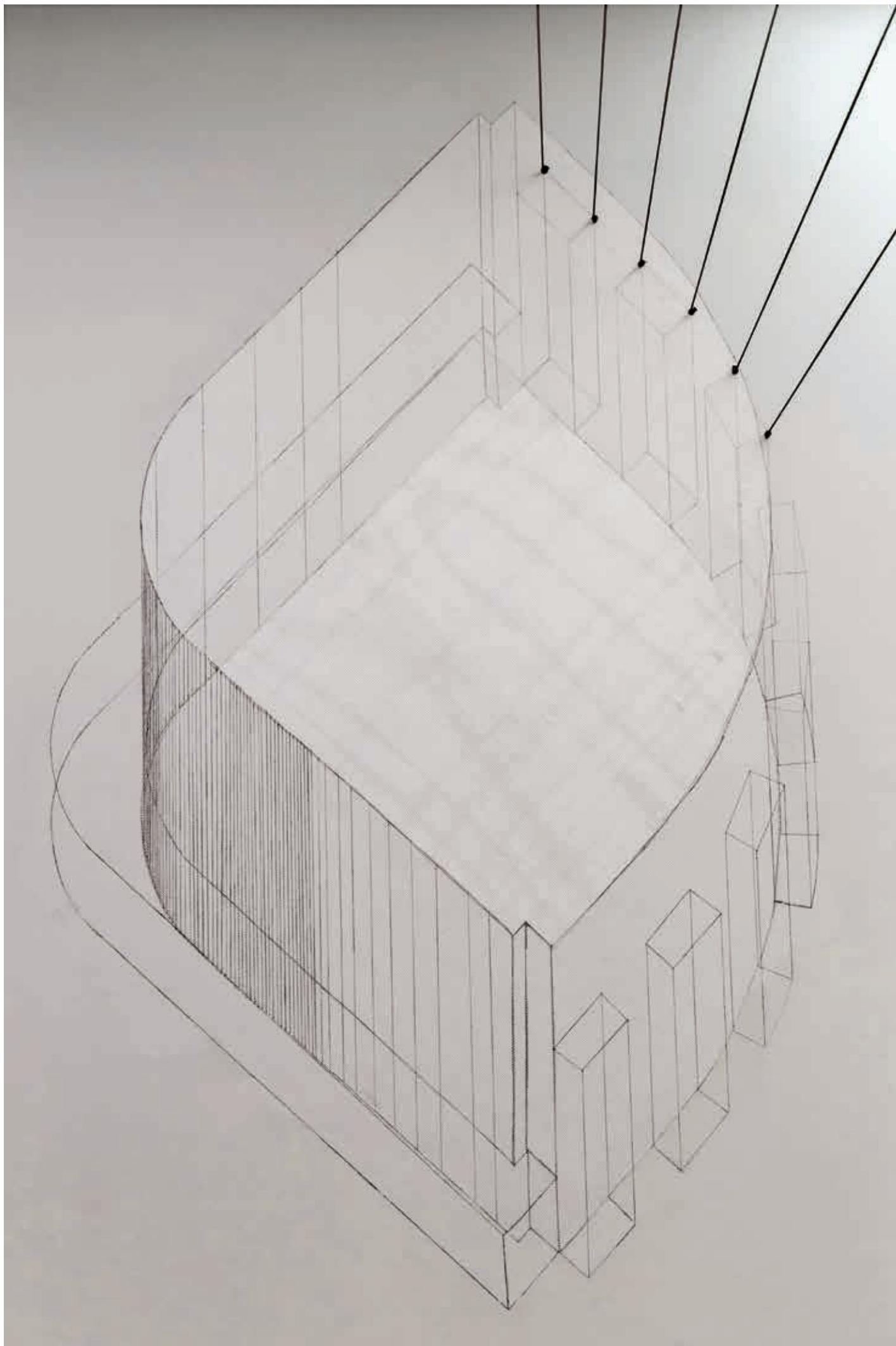
Urban theory views history as consisting of facets of the environment—buildings, sculptures, infrastructure, etc.—that originated in previous periods. According to this definition, history is not an abstraction but a layer of concrete facts. However, many of these architectural facts are mixed with individual and collective myths that form an alloy not necessarily based on numbers but real nonetheless.

Architecture has managed to consistently create a sense of identity and support collective memory. In her installation *Keine Atempause, Geschichte wird gemacht* (No Stopping for Breath, History Is Being Made), Andrea Pichl investigates the rules and mechanisms that define this process. As the twentieth implementation of the ongoing series of wall works at L40, the artist chose to create an isometric projection of the Palace of the Soviets in Moscow based on a design Hans Poelzig submitted to the architectural contest initiated by Stalin in 1931. Although neither Poelzig's draft nor those of his vanguard competitors Le Corbusier, Gropius, or Mendelsohn were realized, it is nonetheless an ideal starting point for Pichl's artistic analysis. References include the politically motivated destruction and recent rebuilding of the Cathedral of Christ the Savior in Moscow, as well as the artist's personal memories of a giant outdoor swimming pool in the foundations of the abandoned construction by the Russian architect Boris Jofan on the same spot. Associations are made to the headquarters of the former German

communist party close by and to realized and unrealized buildings by Poelzig—as well as some destroyed in World War II—that defined the neighborhood.

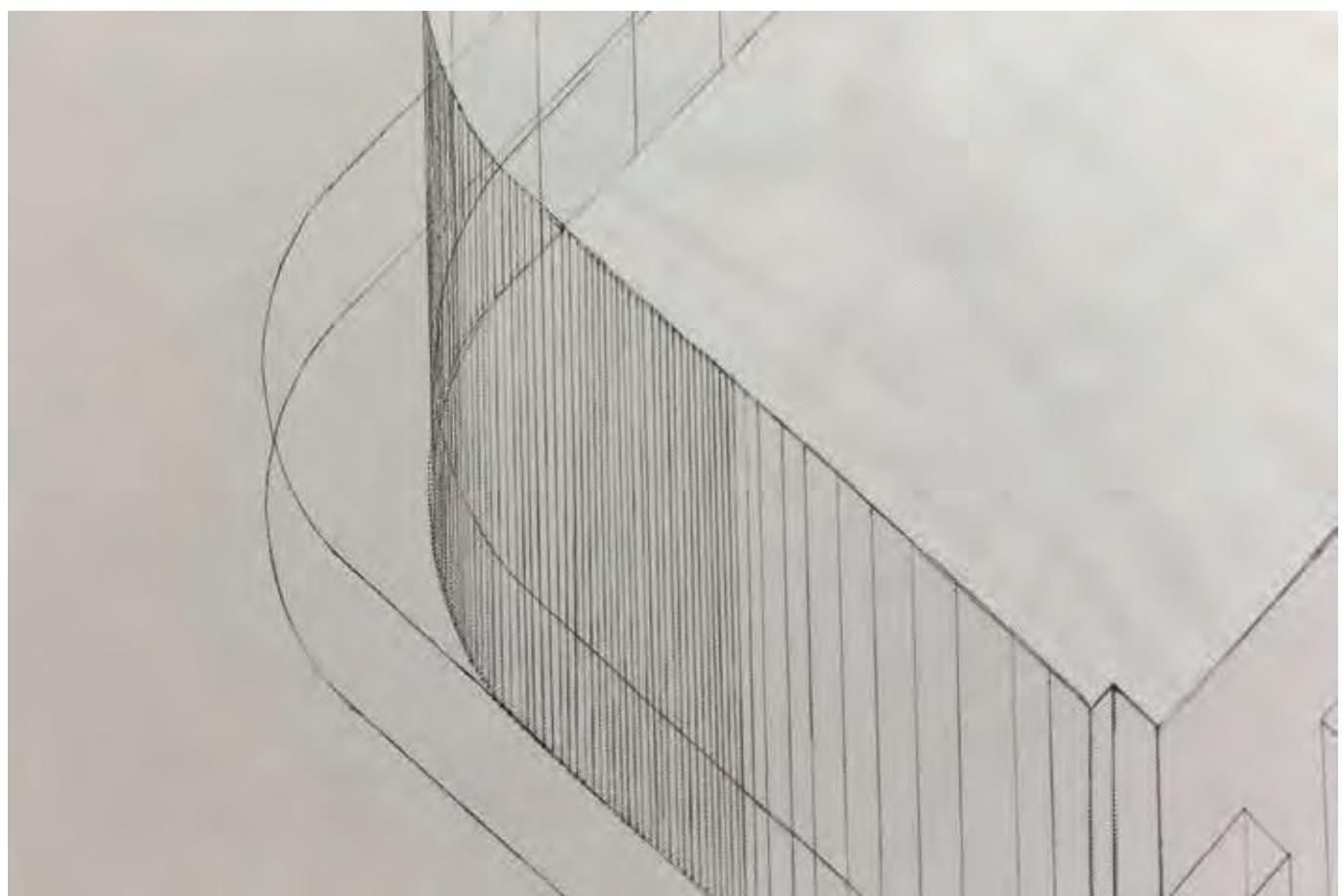
To avoid any misunderstanding: although derived from a specific building, the artwork is not intended to explain its individual history. Instead, the influence of historical and social coordinates on the urban landscape is examined using the example of the Palace of the Soviets. Pichl's installation provides the background for a larger discussion of ideational constructs, some having deeply influenced the immediate neighborhood of the Kunstverein, which is located at Rosa-Luxemburg-Platz, a square once named after Horst Wessel and originally established as Bülowplatz.

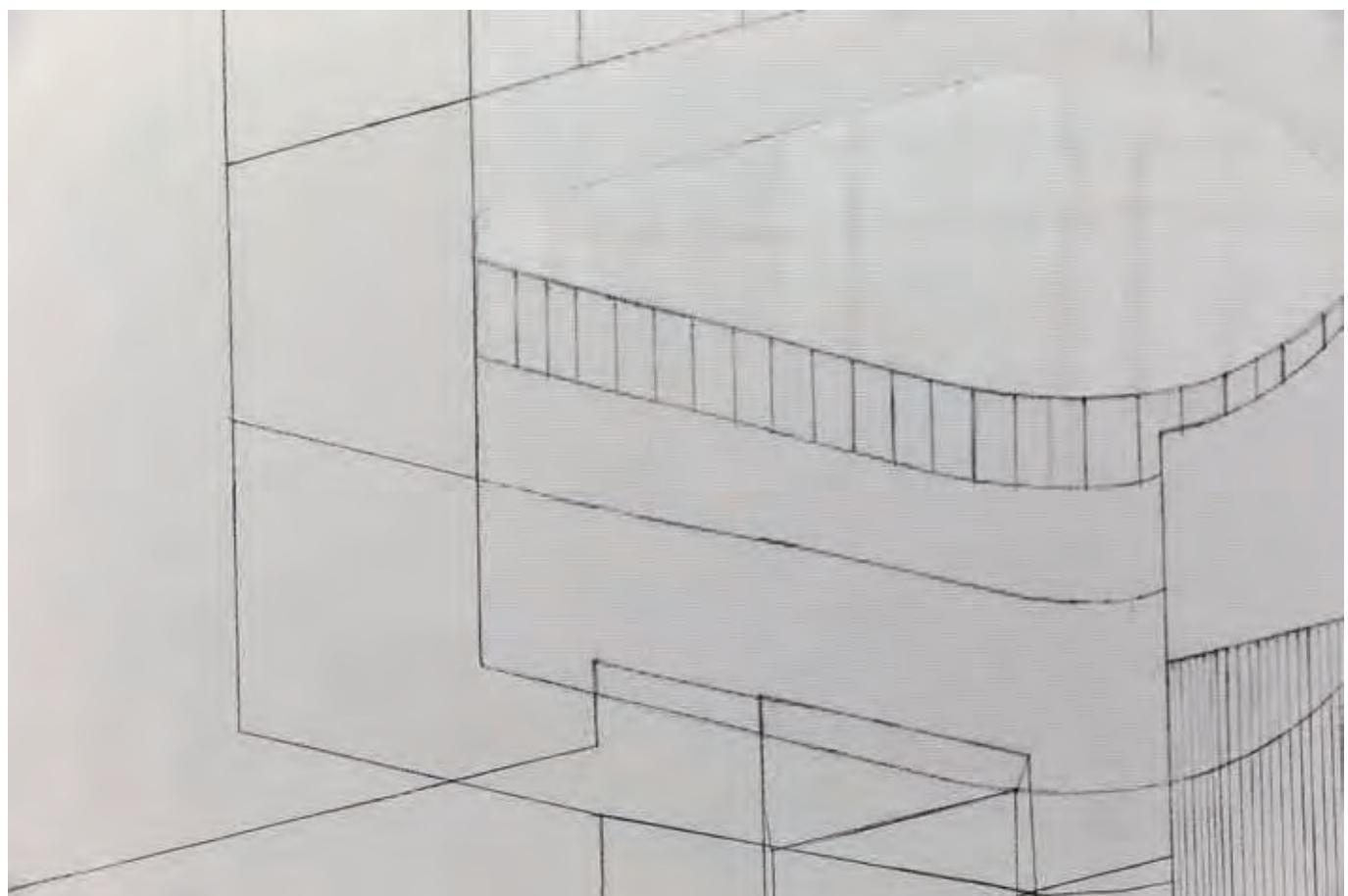
Keine Atempause, Geschichte wird gemacht /
No Stopping for Breath, History Is Being Made
2017, L40 Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz
Wandarbeit / wall work
Zeichenkohle, Gittergewebe / charcoal, mesh fabric
Maße variabel / dimensions variable













SUSANNE PRINZ
DELIRIOUS DINGE
KROME GALLERY, BERLIN

Für die Installation *Delirious Dinge* in der Krome Gallery, Berlin, hat sich Andrea Pichl das „Herz von Berlin“, den Alexanderplatz, als schematisches Gerüst zum Vorbild genommen. Der emblematisch strenge Grundriss seiner heutigen Gestalt ist das Raster, in das sich die individuellen Ausstellungsteile einfügen müssen. Wie gewöhnlich begannen auch diesmal die einzelnen Arbeiten ihre Existenz als Foto. Einige sind in diesem Modus verblieben, einzelne Elemente aus der Vielzahl der Vorlagen wurden jedoch durch den Filter der Collage geschickt und als Skulptur wieder in den Raum eingefügt.

Dabei galt die Aufmerksamkeit der Künstlerin nicht dem ästhetisch besonders Begeisterten sondern eher dem Banalen, das sich so oder so ähnlich vielerorts wieder findet. Der sezierende Blick der Künstlerin richtet sich auf Details, auf abstrakte Bauelemente, seltsame Blumenkästen, eigenwillig platzierte Poller und ihrer Funktion längst entthobene, im öffentlichen Raum vergessene Stadtmöbel aller Art. Distanziert, aber ohne die Kälte wissenschaftlicher Diagnostik, werden städtische Phänomene auf ihre skulpturale Qualität hin überprüft.

Das Vokabular öffentlicher Plätze und die Bestände der Baumärkte erweisen sich dabei als frei flottierende Zeichenformation, die sich ohne historischen Zusammenhang und Lesbarkeit über die Welt legen lassen. Unsere Ordnungen, so scheint es, verleugnen die Quellen, denen sie entstammen.

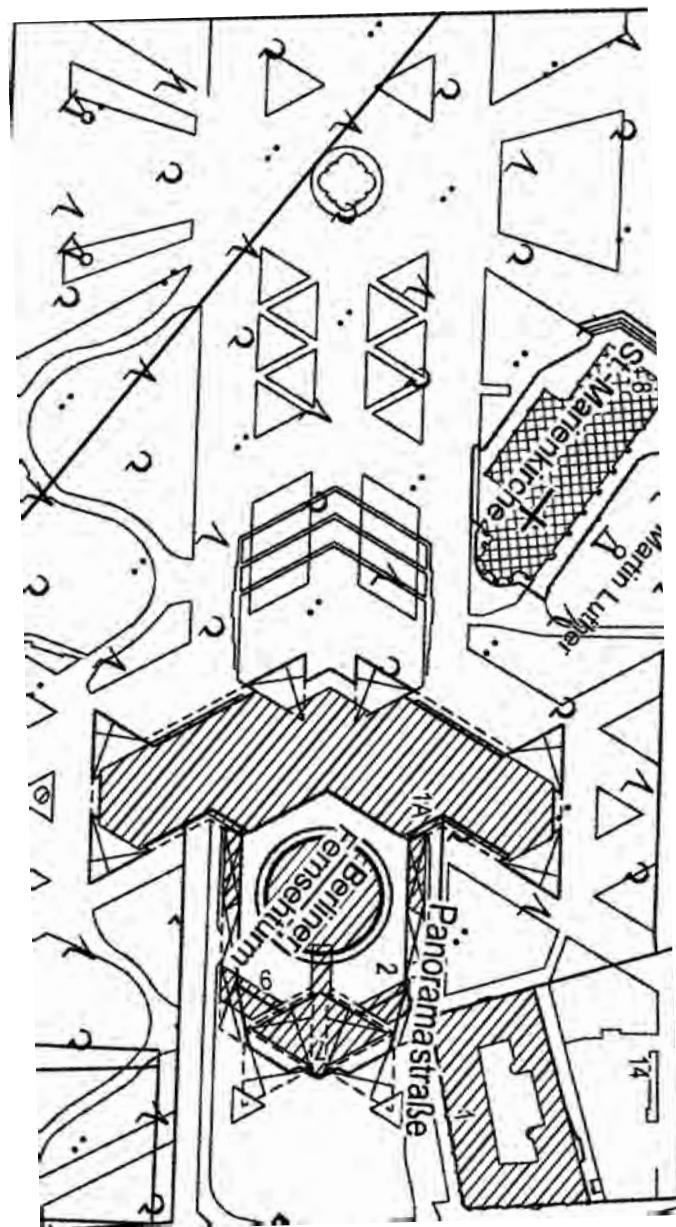
Die Frage ist nun, wie wir Andrea Pichls Skulpturen, Collagen und Installationen lesen sollen, da alle ornamentalen Phänomene im öffentlichen Raum aus derselben Form zu kommen scheinen; da jeder Vorgarten wahlweise englische Landschaftsgärten oder strenge französische Parks zitiert und Schrebergärten längst von Subsidiaritätsgrundlage zu Parodien großer Parkanlagen wurden. Gehört die Kitsch-Attitude – sowohl in ihren objektiven Erscheinungen wie in ihren subjektiven Aspekten – vielleicht einfach in unsere Zeit? Oder winken aus weiter Ferne Thomas Morus' *Insula Utopia* mit ihrem radiozentrischen, halbmondförmigen Lageplan, die perfekten und komplizierten Geometrien von Dürers Schachbrettern und Filaretes sternförmige Idealstädte? Wohnt am Ende noch jedem dümmlichen Baumarkt-Element ein Rest utopischen Potenzials inne? Handelt es sich quasi um archäologische Überbleibsel aus dem Zeitalter heroischer Architektur, als Le Corbusier eine Millionenstadt vollständig aus vorgefertigten standardisierten Bauelementen plante und in Berlin das Magazin G erschien, in dem Mies van der Rohe seine ersten Texte über das industrielle Bauen veröffentlichte?

SUSANNE PRINZ
DELIRIOUS DINGE
KROME GALLERY, BERLIN

Of all places, it is Alexanderplatz—the so-called heart of Berlin—that was chosen by Andrea Pichl as a model for the framework of her installation at Krome Gallery. Its strict, emblematic layout leads to the artistic grid in which the exhibition elements have to integrate themselves. As always for Pichl, the presented artwork started out as photographs. Some of them remained photographs, while others were filtered through collage and reintroduced to the room as sculptures.

The artist's attention was not based on the aesthetically outstanding but on the banal, which can be found everywhere. The artist focuses with precision on details—abstract modules, strange flower boxes, unconventionally placed bollards, and forgotten street furniture in public spaces that have lost their original function. With a certain distance, but without the coldness of a scientific diagnosis, urban phenomena are scanned for their sculptural qualities. Pichl analyses the spaces and forms installed by a society focused on the consumption of things, and she explores the possibility of arts to act in a critical way without lapsing into ideology. In Pichl's work, the vocabulary of public spaces and the inventory of hardware stores turn out to be free-floating formations of codes that can be laid on the world without historical context or legibility. Our categories, it seems, are denying the source they arise from.

Several important questions arise: How are we to read Pichl's sculptures, collages, and installations when every public ornamental phenomenon is composed out of the same form, when every front yard could be a quotation of an English landscape garden or severe French garden architecture, or when allotment gardens already have been transferred from their function as a subsidiary base to parodies of park grounds? Does the kitsch attitude—in terms of both objective appearances and subjective aspects—simply belong to our contemporary world? Or are these signs from far away that are waving back at us, such as Thomas More's “insula Utopia”—a radiocentric site plan in the shape of a half moon, or the perfect and complex geometries of Dürer's chess boards or Filarete's star-shaped ideal cities? Is there a remainder of utopian potential in every simple-minded hardware store element? Are we dealing with archaeological leftovers from the period of heroic architecture—when Le Corbusier had plans for a metropolis built out of prefabricated standardized components, and when Mies van der Rohe published his first lines about industrial constructing in the avant-garde journal *G*?



delirious Dinge

2013–2014, Krome Gallery, Berlin

Holz, Gips, Beton, bedruckte Stoffe / wood, plaster, concrete, printed fabrics

Maße variabel / dimensions variable

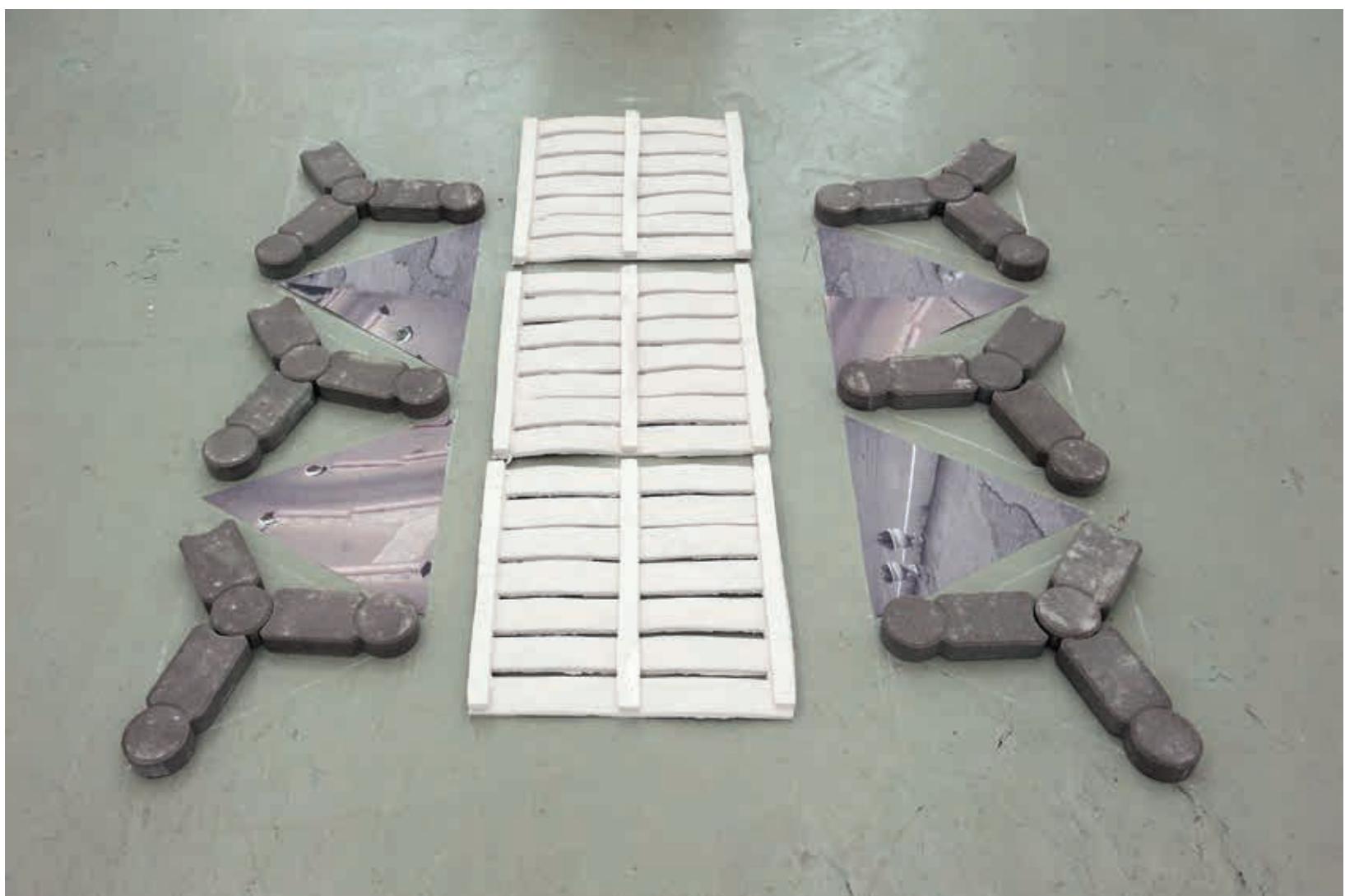












SELECTED SOLO EXHIBITIONS

- 2019
Museum Dieselkraftwerk Cottbus,
Brandenburgisches Landesmuseum für
Moderne Kunst, Cottbus
- 2018
"Ein Beistand" (An Assistance),
CNTRM, Berlin
"widerstreben" galerie weisser elefant, Berlin
- 2017
"Keine Atempause, Geschichte
wird gemacht" L40, Kunstverein am
Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin
- 2015
Andrea Pichl in Dialogue with Zoe Leonard, Krome
Gallery, Luxembourg
"Gun Hill Road" L40, Kunstverein am
Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin
- 2014
"Es kommt drauf an." (The point is.), IG Metall
(Industrial Union of Metalworkers), in collaboration with
Haus am Lützowplatz, Berlin
"Unterkunft Freiheit" (Accommodation Freedom),
Museum Moritzburg, Halle /Saale
- "Dialogue" M HKA, Museum for Contemporary Art,
Antwerp, with Anne-Mie Van Kerckhoven
- 2013
"delirious Dinge" Krome Gallery, 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"
Process Room, Irish Museum of Modern Art, Dublin
"Unendliche Folgen" (Unlimited Outcome),
Delikatessenhaus, Leipzig
- 2010
"From a Deviating Angle" National Gallery, Tashkent
"Für immer und immer" (For Ever and Ever), Mies van
der Rohe Haus, Berlin
- 2009
"Gefühlssache Revolution" (Revolution: An Emotional
Condition), stage design, Volksbühne am Rosa-
Luxemburg-Platz, Berlin
- 2008
"This Is the End" Zentralbüro (former Polish Cultural
Institute), Berlin
- 2007–2008
"Fluxus East" exhibition architecture, Künstlerhaus
Bethanien, Berlin; Contemporary Art Centre Vilnius;
Kumu Art Museum, Tallinn
- 2007
"Form – Fit" Kunsthause Erfurt
- 2005
"ostPUNK! – too much future" exhibition architecture,
Künstlerhaus Bethanien, Berlin

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 2019
Werkeitzfestival "Modell und Ruine"
(Model and Ruin), Dessau
- 2018
"Pissing in a River. Again!" Kunstraum
Kreuzberg, Berlin
- 2017
"Concrete Utopia" curated by arch+, Berlin, Schau
Fenster, Berlin
"Zwischen Räumen" (Between Spaces), ZKR, Centre for
Art and Public Space, Schloss Biesdorf, Berlin
"Salon Wiepersdorf" Saarländische Galerie, Berlin
"Pissing in a River, Watching It Rise"
Kosmetiksalon Babette, Berlin
- "The Brutalism Appreciation Society"
Hartware MedienKunstVerein, Dortmund
- "Hidden lines of space" L40, Kunstverein am Rosa-
Luxemburg-Platz, Berlin
- "Eigenheim" Krome Gallery, Luxembourg
- 2016
"Mixed Media" Krome Gallery, Luxembourg
"Raster: Beton" Kunstverein D21, Leipzig
- 2015
"Bild und Anpassung" (Image and Adaption),
Städtische Galerie Waldkraiburg
- 2014
"20th anniversary of ISCP" ISCP, New York
"Scraps of Poetry" Deutsches Haus,
NY University, New York
"Die Stadt als Baustelle" (The City as a Construction
Area), Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl
"Bild und Anpassung" (Image and Adaption), Kun-
stverein Palais für Aktuelle Kunst, Glückstadt
"Ästhetik des Widerstands" (Aesthetics of Resistance),
Galerie im Turm, Berlin,
IG Bildende Kunst, Vienna
- 2013
Fall Open Studios, International Studio & Curatorial
Program (ISCP), New York
- "Gegenwelten" (Alternate Worlds), Kunsthistorisches
Museum Schloss Ambras, Innsbruck
- "item perspectiva" Espace Beaumont, Luxembourg
- "modifications" ZK/U, Berlin
- "The Art of Intervention" Galerie im
Ratskeller, Berlin
- 2012
"Architektonika 2" Hamburger Bahnhof –
Museum für Gegenwartskunst, Berlin
Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen
"Freilassung" (Release)
Museum Lichtenberg, Berlin
- 2011
"Architektonika" Hamburger Bahnhof –
Museum für Gegenwartskunst, Berlin
"Bauhaus" 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

"Reconstructed Zone" Kunstverein Wolfsburg

- "Zeigen. Eine Audiotour" (To Show:
An Audiotour), Temporäre Kunsthalle Berlin
- 2008
"Appell" Museum Felix de Boeck, Brussels
"Vollendete Zukunft" (Accomplished Future), Gallery
Parterre, Berlin
"Bewohnte Orte" (Occupied Places),
Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen
"Drogenbos: Appell" Verbeke Foundation, Antwerp

SELECTED SCHOLARSHIPS / AWARDS

- 2018
Catalogue grant,
The Governing Mayor of Berlin
- 2017
Grant, Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf
Grant for artistic research, The Governing Mayor of
Berlin
- 2013
Foreign exchange grant, ISCP New York
The Governing Mayor of Berlin
- Catalogue grant,
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 grant,
The Governing Mayor of Berlin
- 2005
Project grant, Hauptstadtkulturfonds, Berlin
- 2003–2004
Grant and lectureship, Dorothea-Erxleben-Programm,
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
- 2003
Project grant,
Hauptstadtkulturfonds, Berlin
- 2002
Grant, Künstlerhaus Schloss Plüschow
- 2001
Artist working grant,
The Governing Mayor of Berlin
- 1998
DAAD grant, London

AUTOR/INNEN CONTRIBUTORS

ALEXANDER CAMMANN

studierte Geschichte und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin und arbeitete als freier Kulturjournalist unter anderem für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und die *tageszeitung*. Seit 2009 ist er Redakteur im Feuilleton der Hamburger Wochenzeitung *Die Zeit*. Er lebt in Berlin-Kreuzberg.

studied history and philosophy at Humboldt University in Berlin. He has worked as a freelance cultural journalist for newspapers including *Frankfurter Allgemeine Zeitung* and *die tageszeitung*. Since 2009 he has been editor of the features section of the weekly newspaper *Die Zeit*. He lives in Berlin-Kreuzberg.

CHRISTINE NIPPE

promovierte über künstlerische Metropolenbilder in Berlin und New York (Humboldt-Universität Berlin), forschte an der Columbia University New York und arbeitete als Gastkuratorin für das Museum Angewandte Kunst Frankfurt am Main, die 5. Prag Biennale, das Center of Contemporary Art Thessaloniki, Stills Edinburgh und das Finnland-Institut. Sie veröffentlichte mehrere Essays über den Einfluss von Kunstproduktionen auf die Städte.

received a doctorate on artistic metropolitan images in Berlin and New York from Humboldt University in Berlin, and has conducted research at Columbia University in New York. She has worked as a guest curator for the Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main, the 5th Prague Biennale, the Center of Contemporary Art in Thessaloniki, Stills Edinburgh, and the Finnish Institute. She has published several essays on the influence of art production on cities.

SUSANNE PRINZ

ist Kunsthistorikerin mit Schwerpunkt zeitgenössische Kunst und Kunst im öffentlichen Raum. Sie lebt als Kuratorin und Autorin in Berlin, wo sie seit 2009 den Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz leitet. Hier und andernorts realisierte sie Ausstellungsprojekte und öffentliche Projekte – häufig mit Fokus auf zeitbasierten Arbeiten. Neben ihrer kuratorischen Arbeit unterrichtete sie an der Kunsthochschule Linz, der Universität der Künste Berlin und der Universität Kassel, an der sie den Ausstellungsraum INTERIM einrichtete. Ihre Artikel und Beiträge erscheinen in Katalogen und Zeitschriften. Für das Magazin *King Kong* schreibt sie über feministische Künstlerinnen.

is an art historian specializing in contemporary site-specific public art. She lives as a curator and author in Berlin, where she has been director of the Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz since 2009. Here as well as elsewhere she realizes exhibitions and public projects, often focusing on time-based art. She has taught at Kunsthochschule Linz, Universität der Künste Berlin, and the University of Kassel, where she founded the exhibition space INTERIM. Her articles and contributions have appeared in catalogues and magazines, and she writes about feminist artists for *King Kong* magazine.

MARC WELLMANN

ist seit 2013 künstlerischer Leiter am Kunstverein Haus am Lützowplatz (HaL). Davor war er fünf Jahre als Ausstellungsleiter am Georg-Kolbe-Museum in Berlin tätig sowie 2004–2015 im Vorstand der Bernhard-Heiliger-Stiftung, Berlin. Er studierte Kunstgeschichte und Amerikanistik in Berlin und Rom.

has been artistic director of the Haus am Lützowplatz (HaL) in Berlin since 2013. Prior to that, he was exhibition director at the Georg-Kolbe-Museum in Berlin for almost five years. From 2004 to 2015, he was chairman of the Bernhard Heiliger Foundation, Berlin. He studied art history and American studies in Berlin and Rome.

IMPRINT

Andrea Pichl

Published by Sternberg Press

Proofreading: Nina Mentrup, Peter Brooks-Sharpe

Printing: Europrint, Berlin

ISBN 978-3-95679-469-8

© 2018 Andrea Pichl, Sternberg Press, the authors
All rights reserved, including the right of reproduction
in whole or in part in any form.

All reproduced works © Andrea Pichl

Photo credits:

Ekel, Ekel, Natur, Natur / Ich will Beton pur /
Disgust, Disgust, Nature, Nature / I Want Pure Concrete Hannes Woidich
Klub Zukunft M HKA
Es kommt drauf an. / The Point is. Bodo Grzonka
Unterkunft Freiheit / Accommodation Freedom Marcus-Andreas Mohr
widerstreben, Eine Norm Roman März
delirious Dinge Eric Weiss
Keine Atempause, Geschichte wird gemacht Lauri Anghinitoiu

With the support of the Berlin Senate Cultural Affairs Department.

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

Mit freundlicher Unterstützung / With the kind support of



Bezirksamt Mitte von Berlin
Amt für Weiterbildung und Kultur
Fachbereich Kunst und Kultur
Mathilde-Jacob-Platz 1, 10551 Berlin

VEB Kombinat Oberbekleidung Berlin
Stammbetrieb VEB Herrenbekleidung FORTSCHRITT
Werkleiter ZEB

VEB Kombinat Oberbekleidung Berlin
Stammbetrieb VEB Herrenbekleidung FORTSCHRITT
DDR 1156 Berlin, Jacques-Duclos-Straße 9



Kollegin
Pichl, Andrea
Endfertigung

Ihre Zeichen

Ihre Nachricht vom

Unsere Zeichen

25.06.86
Datum

Abschlußbeurteilung

Kolln. Pichl ist seit dem 01.09.1985 im VEB HOB "Fortschritt" tätig.

Sie wurde in der Bügelei als Büglerin im 3-Schichtsystem eingesetzt. Am Arbeitsgang "Hoserumpf"bügeln" qualifizierte sie sich und erreichte eine 100 % Normerfüllung.

Nach anfänglichen Qualitätsproblemen erzielte Kolln. Pichl auch die geforderten Qualitätsparameter.

Kolln. Pichl fand durch ihr ruhig und sachliches Auftreten nur wenig Kontakt zu ihren Kollegen. Das lag aber auch im wesentlichen durch ihr sehr ausgeprägtes Desinteresse gegenüber ihrer Brigade begründet.

Kolln. Pichl ist Mitglied der sozialistischen Jugendbrigade "Völkerfreundschaft", sowie des FDGB und der FDJ.

In ihrer Tätigkeit als Büglerin qualifizierte sich Kolln Pichl im Rahmen der Erwachsenenqualifizierung zum Facharbeiter für Näherzeugnisse.

U. Pichl
Bereichsleiter

O. Lüder
Vertrauensmann

Kollegin