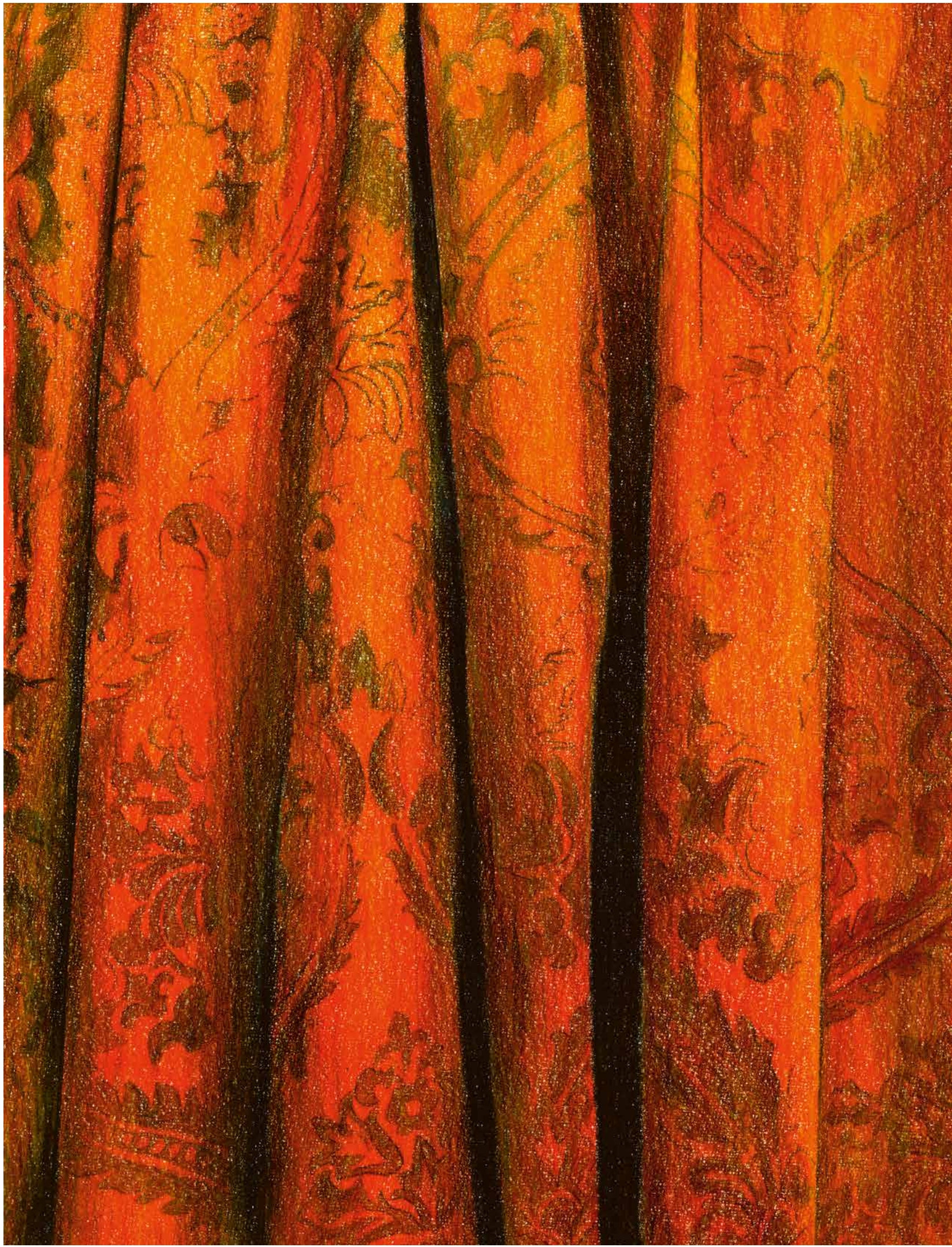




Andrea Pichl Dogmen

Andrea Pichl

Dogmen



Vorwort

Christine Nippe

Es war während der von Gabriele Knapstein kuratierten Ausstellung *Architektonika* im Hamburger Bahnhof, als mir die Arbeit von Andrea Pichl besonders auffiel. Mich faszinierte an ihrer Installation *Doublebind* (2011), die wie ein großräumiges Stecksystem, die Maße einer Vierraum-, einer Zweiraum- und einer Einraum-Standard-Wohnung aus der in der DDR populären Wohnungsbauserie 70 in einem Maßstabsverhältnis von 1:2 aufgriff (und mithilfe von projizierten Bildern die architektonischen Raummaße von Ost-Berlin mit baulichen Details aus dem sozialen Wohnungsbau in Paris und Dublin gegenüberstellte), wie sie Raummodelle und ihre räumliche Logik überkreuzt und die Wirkungsweisen des *sozialen Raumes* (Henri Lefebvre) freilegt. Diese Wirkungsweisen des *sozialen Raumes* künstlerisch auszuheben ist Andrea Pichls besondere Gabe.

Wie eine Feldforscherin geht sie dabei auf Spurensuche. Im Fokus stehen die Gestaltungsformen des Alltäglichen, sowohl in historischer als auch gegenwärtiger Form. Es kann sich um vernachlässigte Architekturen im sozialen Wohnungsbau, um die Gestaltung von Vorgärten und Häusern ebenso wie von Inneneinrichtungen handeln, die ihr Interesse wecken.

Der Feldforschungsbegriff wurde von Anthropologinnen und Anthropologen durch Reisen und das Leben in fremden Kulturen bis heute geprägt. Sie begaben sich in den fernen Lebensraum, um häufig in teilnehmender Beobachtung die Alltagspraxen und Lebensweisen der dortigen Menschen zu erforschen. Auch bei Andrea Pichl gibt es die Komponente des Fremden, doch handelt es sich vorrangig um eine erhöhte Sensibilität, ähnlich wie ein fremder Blick auf das Eigene, welches Pichls künstlerische Praxis ausmacht. Dabei kombiniert sie Beobachtungen ihrer eigenen Gesellschaft mit solchen, die sie während Reisen macht. Nach ihrem Rechercheprozess verarbeitet Pichl ihre künstlerische Interpretation, verdichtet durch eine tiefe theoretische Auseinandersetzung mit Design- und Kunsttheorien, in verschiedenen Medien wie Collagen, Fotografien, Installationen und Zeichnungen. Die Künstlerin verbindet ihre Beobachtungen mit Konzepten und Theorien aus der Designsoziologie, der Ästhetik oder der Architektur- und Kunsttheorie. So sind insbesondere Gedanken des Schweizer Soziologen Lucius Burckhardt von Bedeutung, der Produkte als aktiv für die Interaktion in der Gesellschaft verstand. In ihre Form habe sich die Geschichte niedergeschlagen und sei ihr Geist eingespeichert, so Burckhardt.¹

Neustes Forschungsprojekt von Andrea Pichl ist das „Behelfsheim“, welches 1943 vom „Reichskommissar für den sozialen Wohnungsbau“ u. a. beim ehemaligen Bauhausschüler von Walter Gropius Ernst Neufert mit dem Ziel in Auftrag gegeben wurde, „Luftkriegsbetroffenen“ die Möglichkeit zu geben, aus vorhandenen Werkstoffen Behelfsheime in Selbsthilfe bauen zu lassen. Es waren einfache Miniatur-Eigenheime, frei stehend auf einem Grundstück, die in dieser Zeit nach strengen Regeln gebaut werden durften. Erst in den 1950er-Jahren wurde der anfängliche Verzicht auf gestalterische Maßnahmen

erweitert, heute spricht man vom „wachsenden Haus“ in Privatgestaltung. Auf diese heutige Privatgestaltung richtet Pichl in der Schwartzschen Villa ihr Augenmerk. Ihre Installation greift die Gestaltungsformen heutiger Bewohner*innen der „Behelfsheime“, in Wilhelmshaven, Ost- und Westberlin auf und schafft einen eigenen künstlerisch-installativen Raum. In den Ausstellungsräumen der Schwartzschen Villa ist diese oft anarchische Gestaltung der Eigenheime durch die Bewohner*innen auf bedruckten Stoffen in ihrer Installation verarbeitet. Andrea Pichl kombiniert dabei eigene Fotografien, die ihre Beobachtungen zum „Behelfsheim“ festhalten, mit Fotografien aus einer Behelfsheim-Fibel. Auch ein Teppich mit dem Grundriss eines Behelfsheimes sowie Plattenbautüren sind in die künstlerische Installation Pichls integriert und verdeutlichen damit die Verbindung zwischen den normierten Wohnkonzepten.

Zusätzlich zeigt Andrea Pichl in der Schwartzschen Villa erstmalig ein größeres Konvolut ihrer Zeichnungsreihe mit dem Titel *Stasizentrale*. Sie erstellte diese detailgetreuen Zeichnungen der Inneneinrichtung nach ihren eigenen Fotografien in den Räumen der ehemaligen Stasizentrale in Berlin-Lichtenberg. Es sind dabei neben der Büroeinrichtung von Erich Mielke ebenfalls bauliche Details zu sehen, wie ein Paternoster, das Tagebett von Mielke, sein Büro mit einem gemusterten Teppich oder eine Sitzgruppe vor einer mit Holz getäfelten Wand. In der kleinen Galerie in der Schwartzschen Villa verdeutlicht Pichl mit ihren Zeichnungen die banale Gestaltung der Macht. Ferner arbeitet sie mit Dopplungen: Gezeichnete Vorhänge lässt sie auf Vorhänge drucken, sodass ein interessanter Entfremdungseffekt einsetzt.

Ihr Ostberliner Hintergrund macht Andrea Pichl zu einer sensiblen Beobachterin übergeordneter gesellschaftlicher Transformationen in Ost- und Westberlin. Es sind unterschiedliche Dogmen – also die Gestaltung der Macht vs. die Gestaltung des Profanen, die im Zentrum ihrer Ausstellung in der Schwartzschen Villa stehen und die sie mit Hilfe von Ironie freilegt. Andrea Pichl zeigt die Absurdität früherer ebenso wie gegenwärtiger Formen von Alltagsgestaltungen und zeigt dabei – ganz nach Pierre Bourdieu – die sozialen Nutzungsweisen in ihren *feinen Unterschieden*.²

Mein außerordentlicher Dank geht an Andrea Pichl für diese wunderbare Ausstellung! Außerdem möchte ich dem gesamten Team des Fachbereichs Kultur danken. Ein besonderer Dank geht auch an die Senatsverwaltung für Kultur und Europa.

1 Lucius Burckhardt, „Design ist unsichtbar“, in: *Design ist unsichtbar. Entwurf, Gesellschaft und Pädagogik*, hrsg. von Silvan Blumenthal und Martin Schmitz, Schmitz, Berlin 1980.

2 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.

The work of Andrea Pichl first particularly caught my attention at the exhibition ‘Architektonika’, which was curated by Gabriele Knapstein and presented at Berlin’s Hamburger Bahnhof. I was fascinated by the way she interweaves models of spaces and their spatial logic in her installation *Double-bind* (2011), uncovering the ways in which ‘social space’ (Henri Lefebvre) functions. This work resembles an expansive system of interlocking elements based on the dimensions of a four-room, a two-room and a one-room standard flat from the residential block series 70, which was popular in the GDR. The dimensions have been reproduced at the scale of 1:2 and, by means of projected images, the architectural dimensions of the rooms in East Berlin are juxtaposed with structural details from social housing projects in Paris and Dublin. Pichl has a special talent for artistically unearthing these ways in which ‘social space’ functions.

She sets out to investigate like a field researcher. Her focus is on the designed forms of the everyday, in their historical as well as their current form. Her interest can be stirred by neglected architecture in social housing or the form given to front gardens and houses as well as interior design.

Even today the concept of field research continues to be defined by anthropologists’ travel to and life in unfamiliar cultures. Journeying to distant human habitats, they often engaged in participant observation to research the everyday practices and ways of life of the people there. Pichl’s work also contains elements of the strange and unfamiliar, however, this primarily takes the form of a heightened sensitivity, much like a stranger’s perspective on our own world, and this is the essence of Pichl’s artistic practice. At the same time, she combines observations about her own society with those she makes during her travels. After this research process, Pichl processes her artistic interpretation—solidified through a deep theoretical engagement with theories of art and design—in various media, such as collage, photography, installation and drawing. The artist combines her observations with concepts and theories from the sociology of design, aesthetics and architectural and art theory. Thus, the ideas of Lucius Burckhardt are of particular importance: for the Swiss sociologist, products actively influence interaction in society. History has left its mark on their form and its spirit is contained in them, according to Burckhardt.¹

Pichl’s most recent research project deals with the ‘Behelfsheim’ (makeshift home): in 1943 the ‘Imperial Commissioner for Social Housing’ commissioned a number of architects—including Ernst Neufert, a former student of Walter Gropius at the Bauhaus—to develop a project attempting to provide ‘persons affected by the air war’ with an opportunity to use available materials to build makeshift homes for themselves. During this period these simple, miniature detached houses could be constructed on a piece of land according to strict rules. It was not until the 1950s that occupants moved beyond the initial renunciation of design modifications: today this is referred to as a privately designed ‘growing house’. At the Schwartzsche Villa, Pichl has focused on the current, privately designed state of these

homes. Her work takes up the forms designed by the present occupants of ‘makeshift homes’ in Wilhelmshaven and East and West Berlin to create the space of its own artistic installation. In the Schwartzsche Villa’s exhibition galleries, she has used printed fabric to engage with the occupants’ often anarchic modification of their homes. Pichl has also combined her own photographs recording observations about the makeshift home with photographs from a makeshift-home manual. A carpet featuring the floor plan of a makeshift home as well as doors from a ‘Plattenbau’ (characteristic, East German prefab building) have also been integrated into Pichl’s installation and illustrate the connection between these standardised residential concepts.

For the first time, Pichl is also presenting a larger group of works from her series of drawings entitled *Stasi Headquarters* (Stasizentrale) at the Schwartzsche Villa. She worked from her own photographs taken in the rooms of the former Stasi headquarters in Berlin-Lichtenberg to create these carefully detailed drawings of its furnished interiors. In addition to former Stasi director Erich Mielke’s office furniture, a daybed, they also show architectural details, such as a paternoster, a narrow bed for Mielke, his office with its patterned carpet or an ensemble of chairs in front of a wall covered in wood panelling. In the small gallery of the Schwartzsche Villa, Pichl uses her drawings to illustrate the banal shape taken by power. She also works with doubling: drawings of curtains have been printed on curtains, leading to an interesting effect of denaturalisation.

Pichl’s background in East Berlin has made her a sensitive observer of the overarching social transformations in East and West Berlin. Various dogmas—that is, the shape given to power vs. the shape given to the mundane—are at the heart of her exhibition at the Schwartzsche Villa and are revealed with the help of irony. Pichl shows the absurdity of past as well as present forms of shaping our everyday world and, in doing so, she shows—entirely in the sense of Pierre Bourdieu—the social uses of ‘distinction’.²

I am extraordinarily grateful to Andrea Pichl for this wonderful exhibition! I would also like to thank the entire team at the Office of Culture. Special thanks go to the Senate Department for Culture and Europe.

¹ Lucius Burkhardt, “Design ist unsichtbar” (Design is invisible), in: *Design ist unsichtbar. Entwurf, Gesellschaft und Pädagogik*. Ed. by Silvan Blumenthal and Martin Schmitz (Berlin, 1980).

² Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt am Main, 1982).



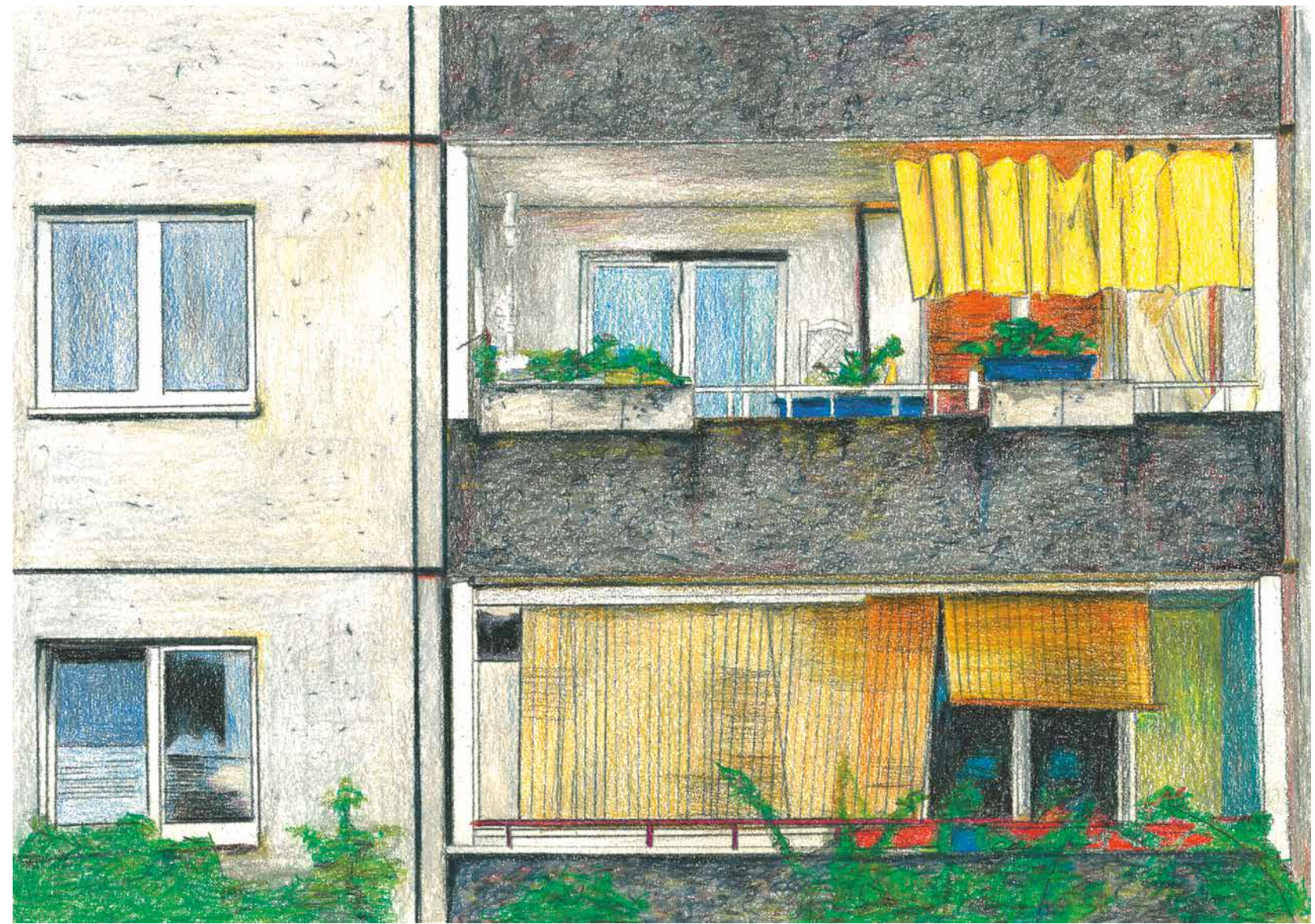
Ohne Titel, 2021

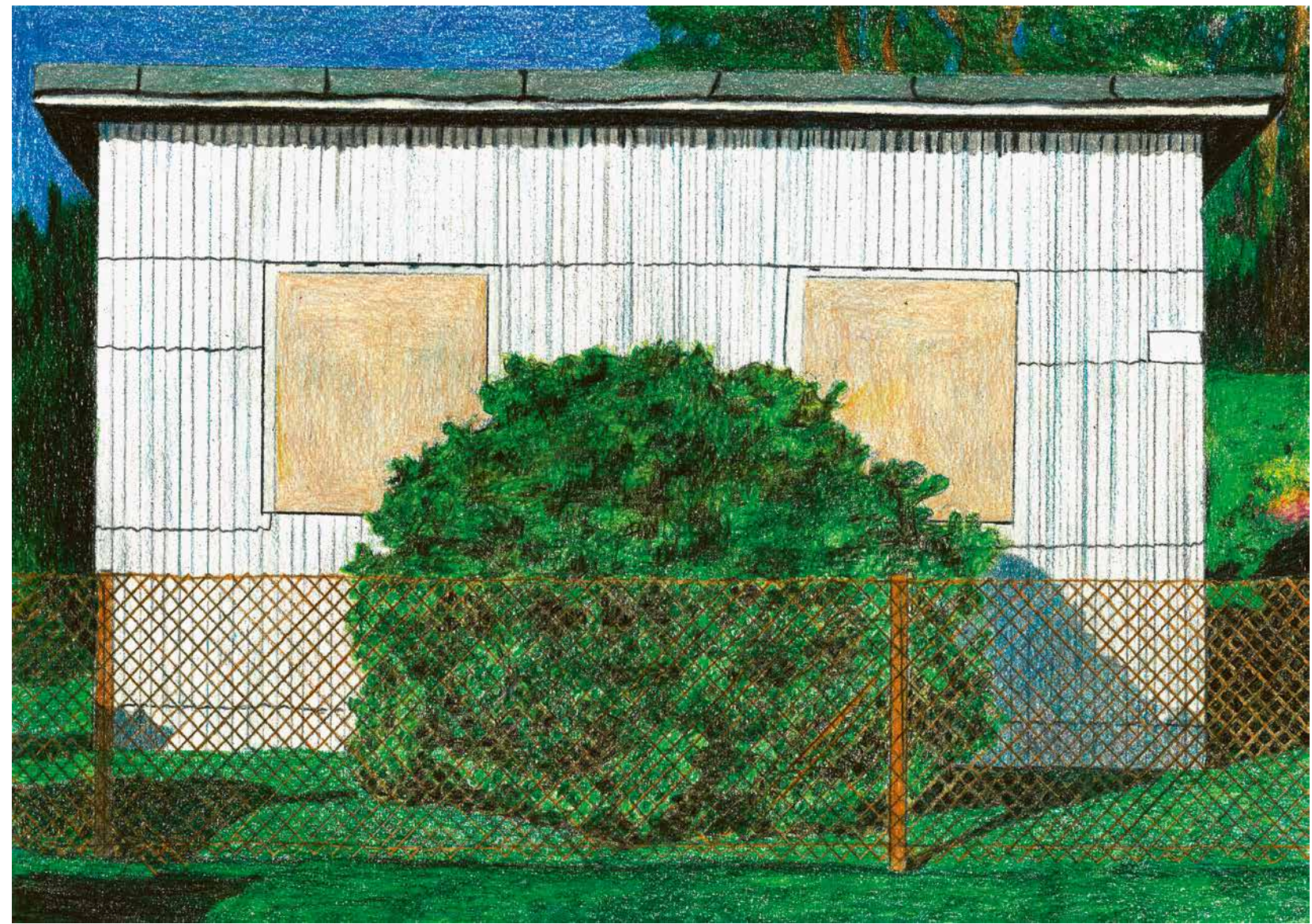
Serie von Zeichnungen, Buntstift auf Papier,
21 x 29,7 cm

Untitled, 2021

Series of drawings, pencil on paper,
21 x 29,7 cm







**Ausstellungsansichten Schwartzsche Villa,
Digitaldrucke auf Textil, Zeichnungen, besprühte Pflanzen, Türen
aus Plattenbauten, Betonzaun, gebrauchter Zaun.**

Exhibition views, Schwartzsche Villa, digital prints on textile,
drawings, sprayed plants, doors of fabricated buildings, concrete
fence, used fence.



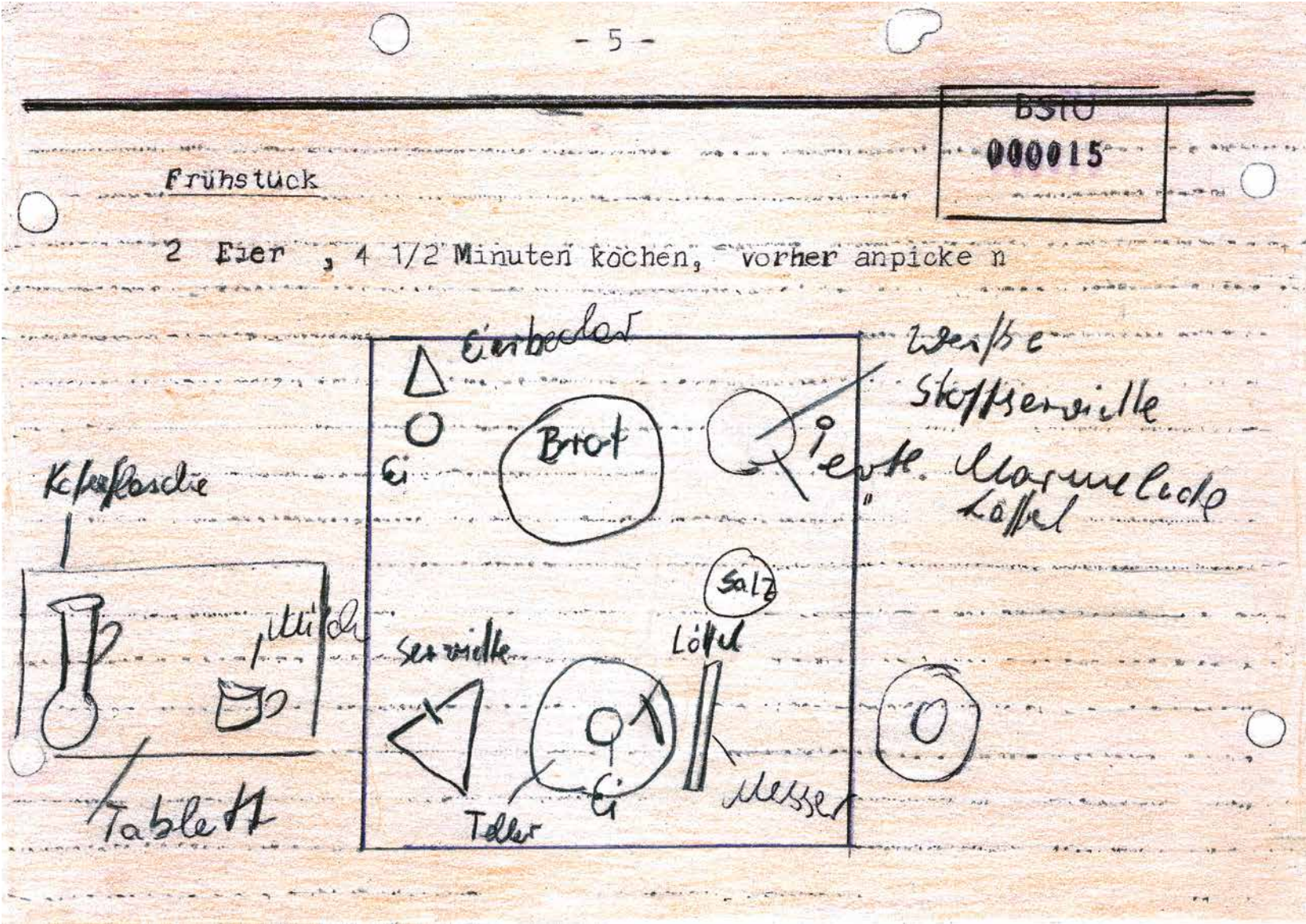


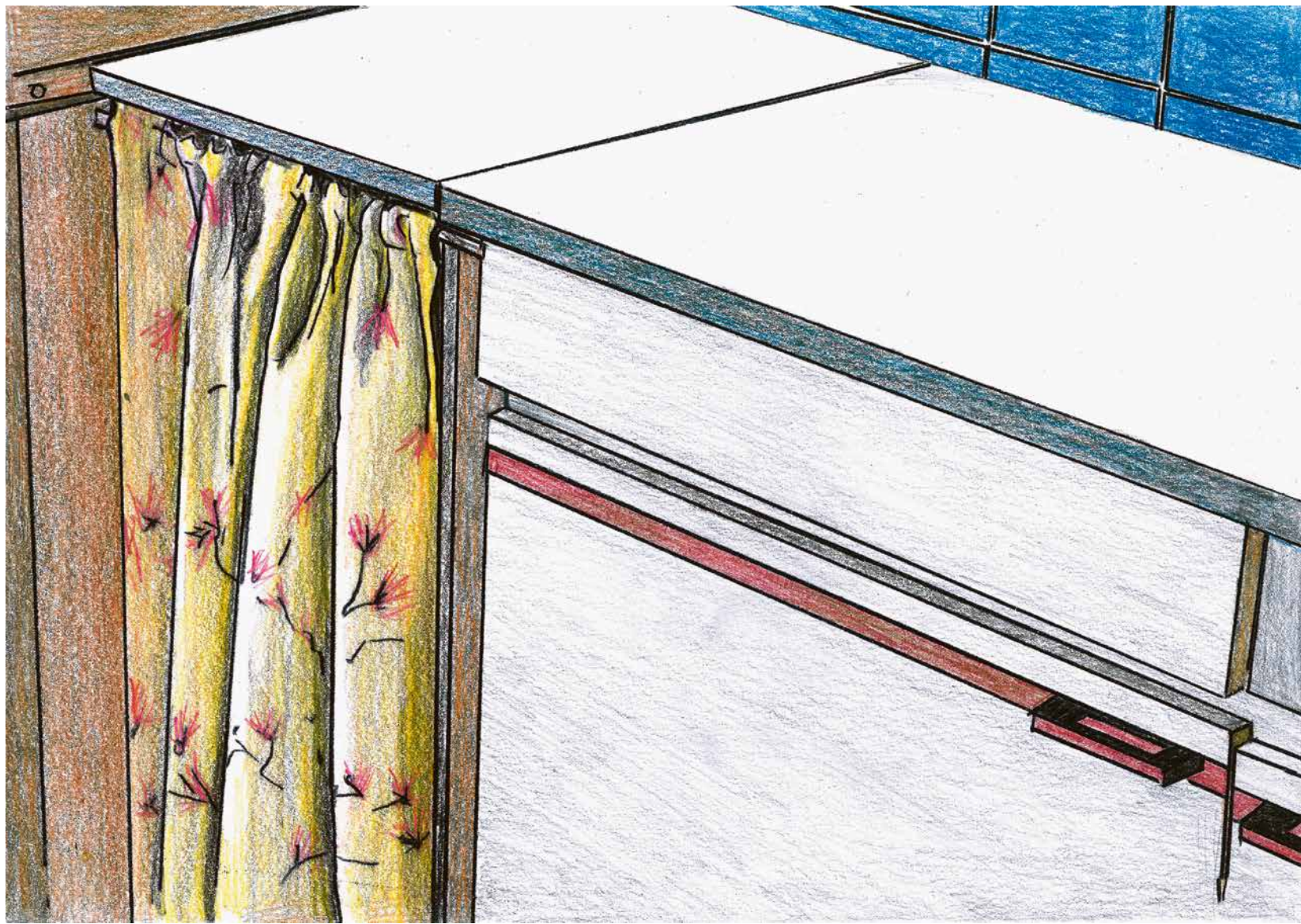
WOHN-SCHLAF-RAUM

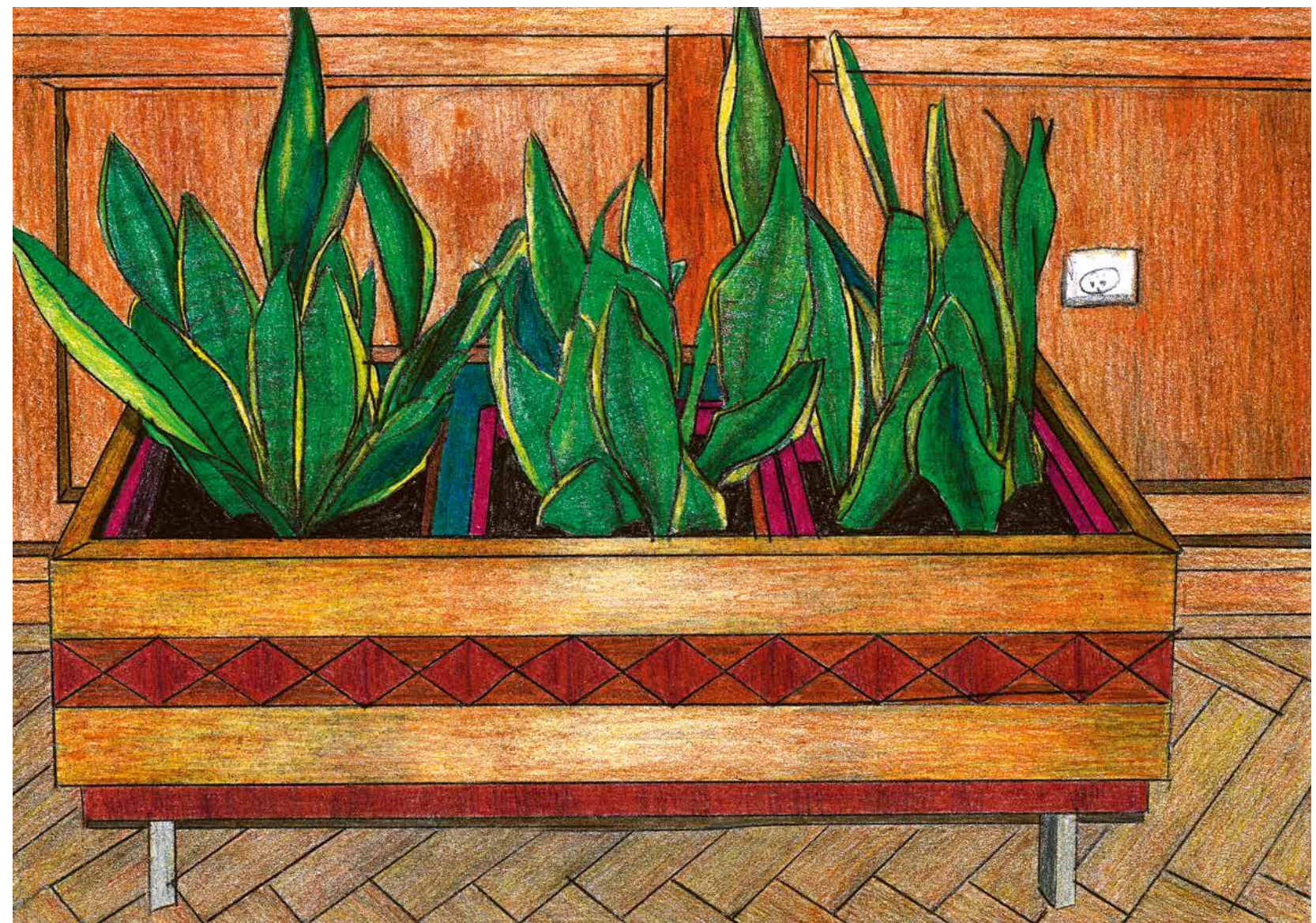
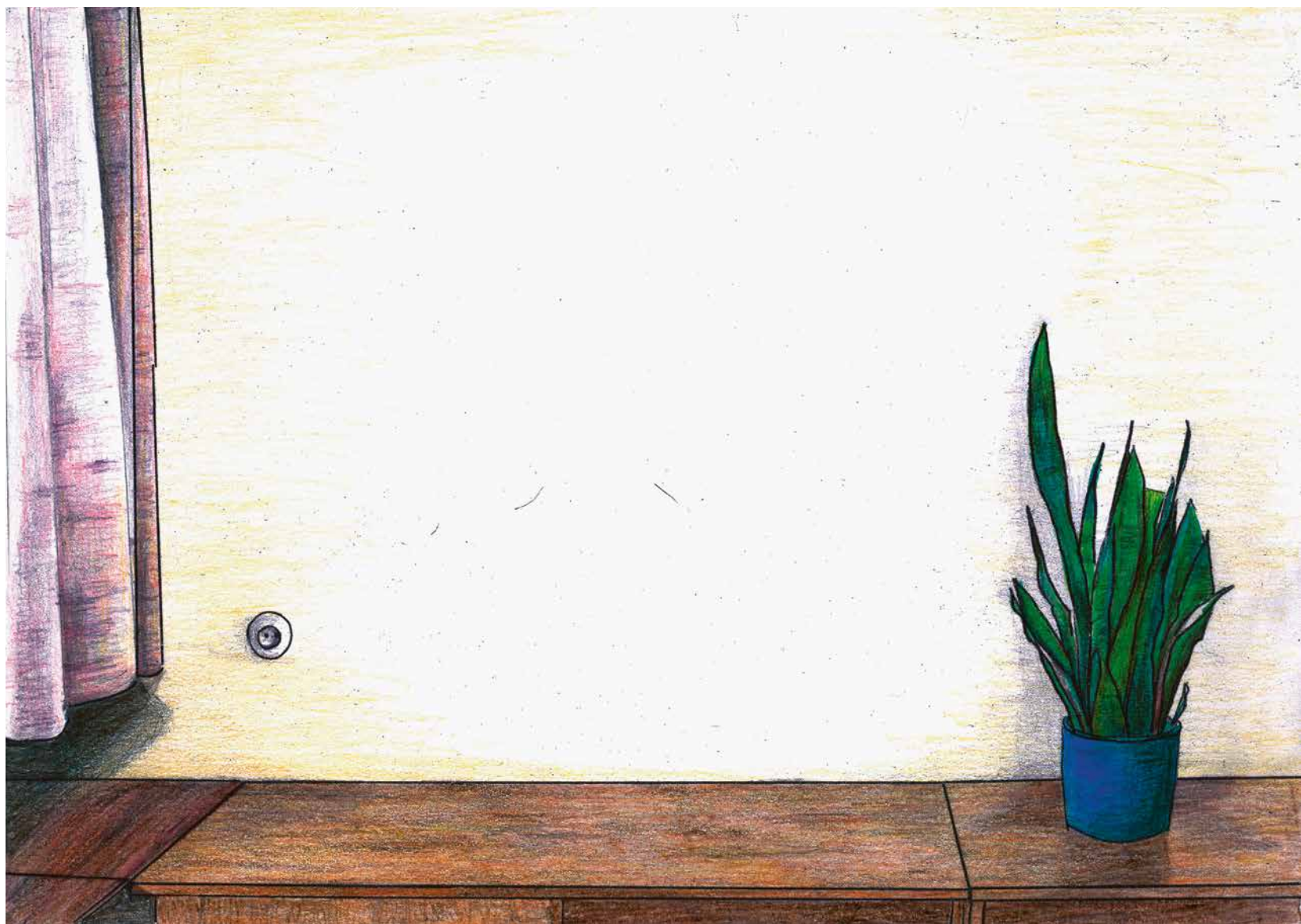
KAMMER F. KIND

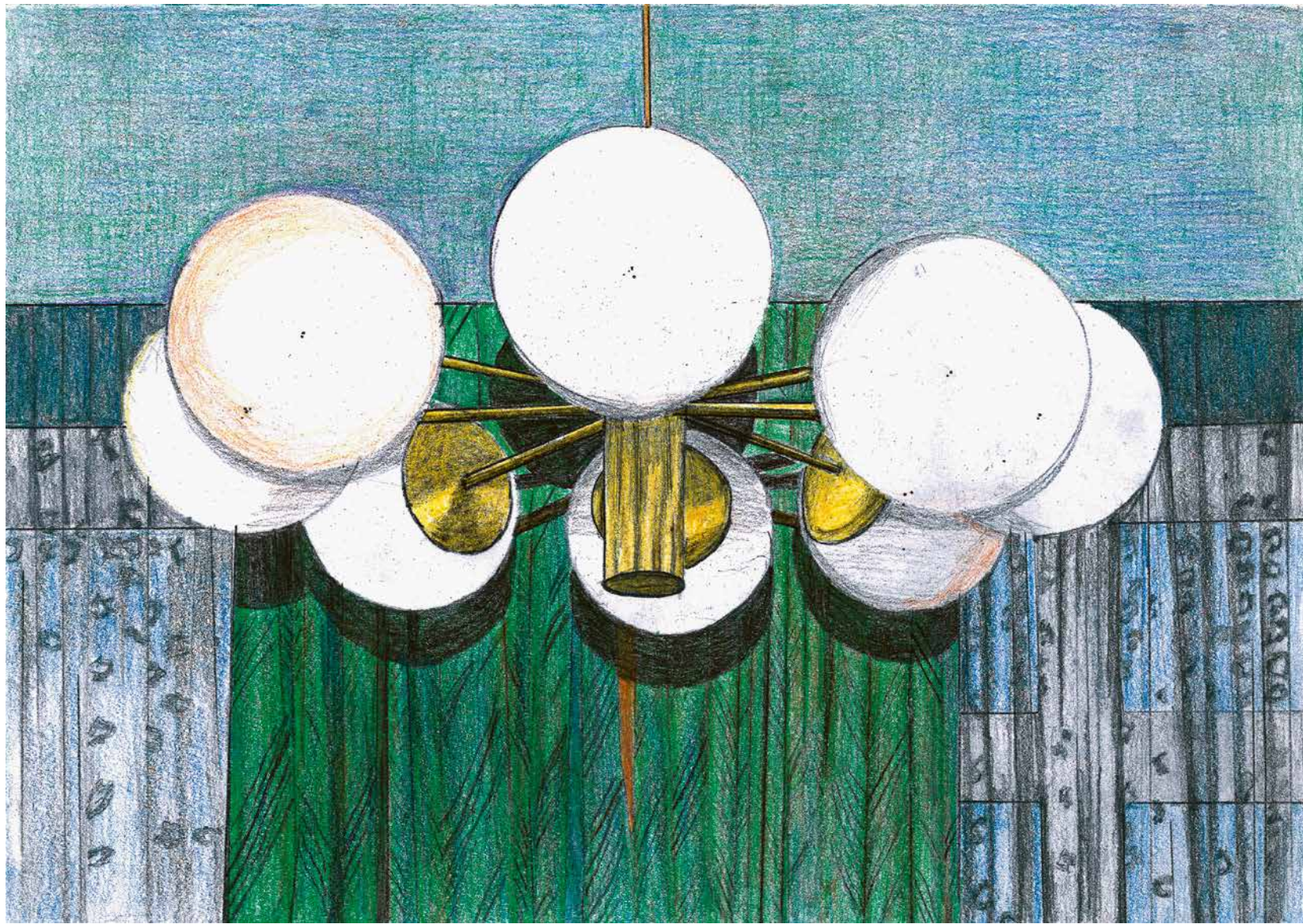


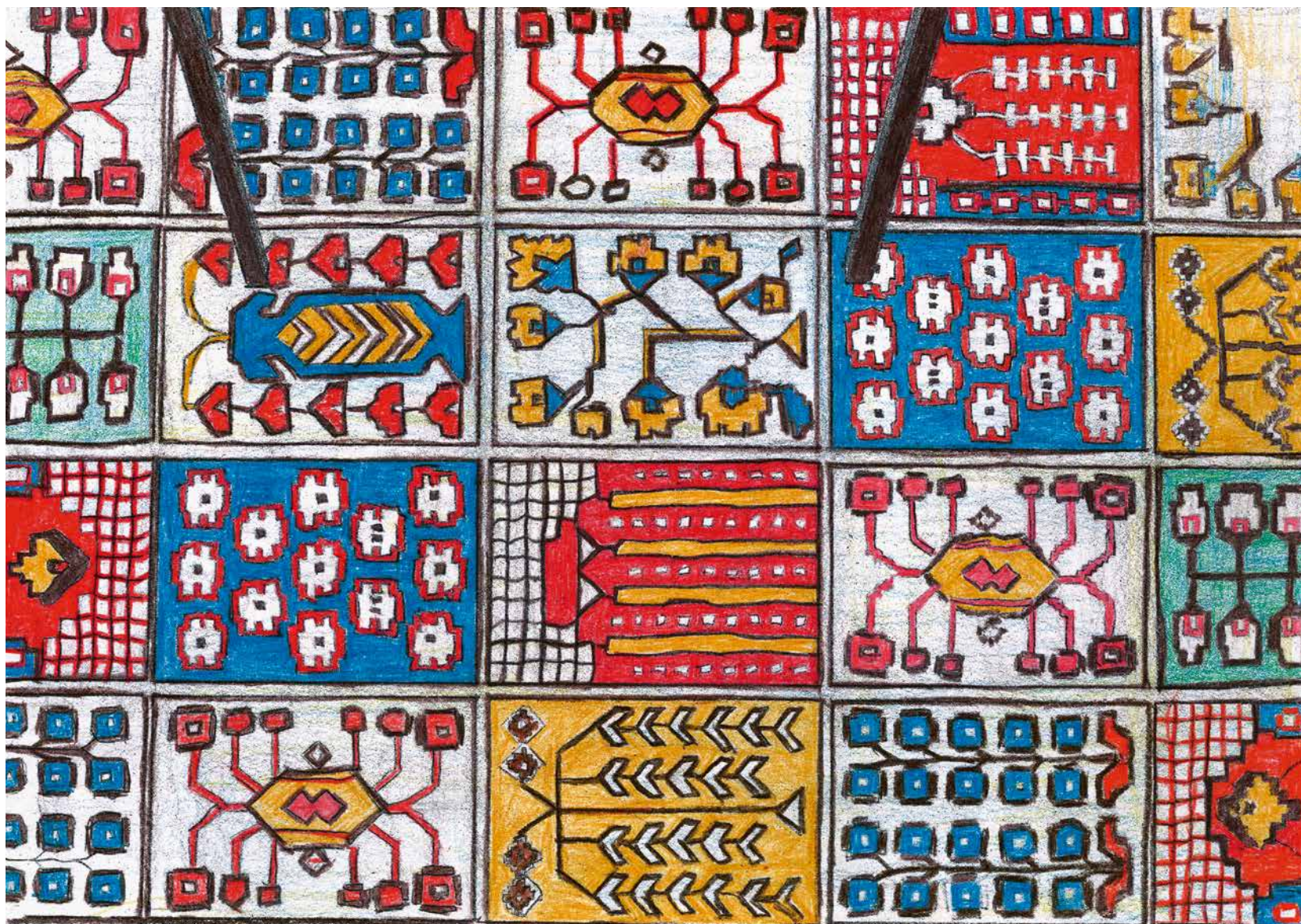


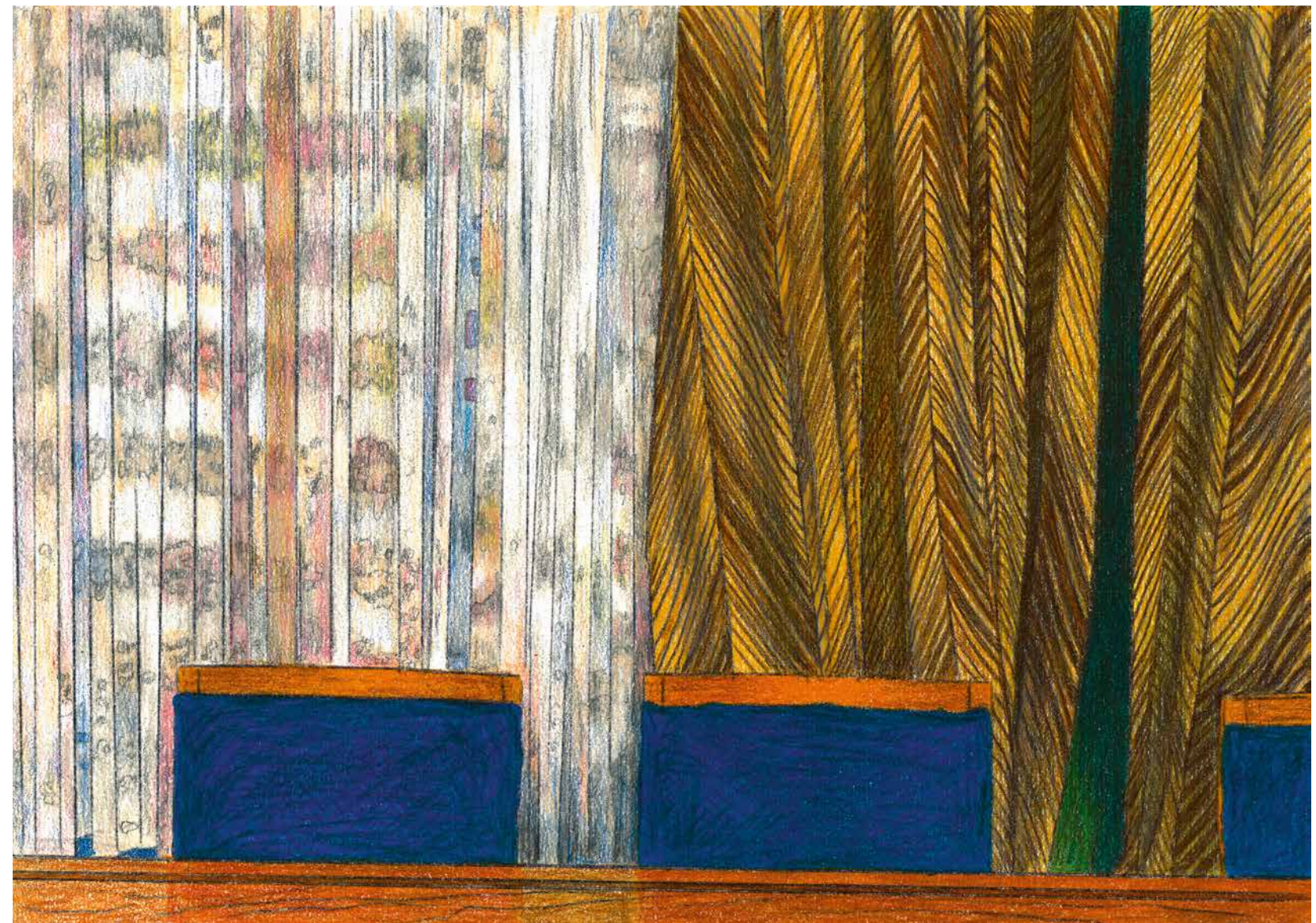




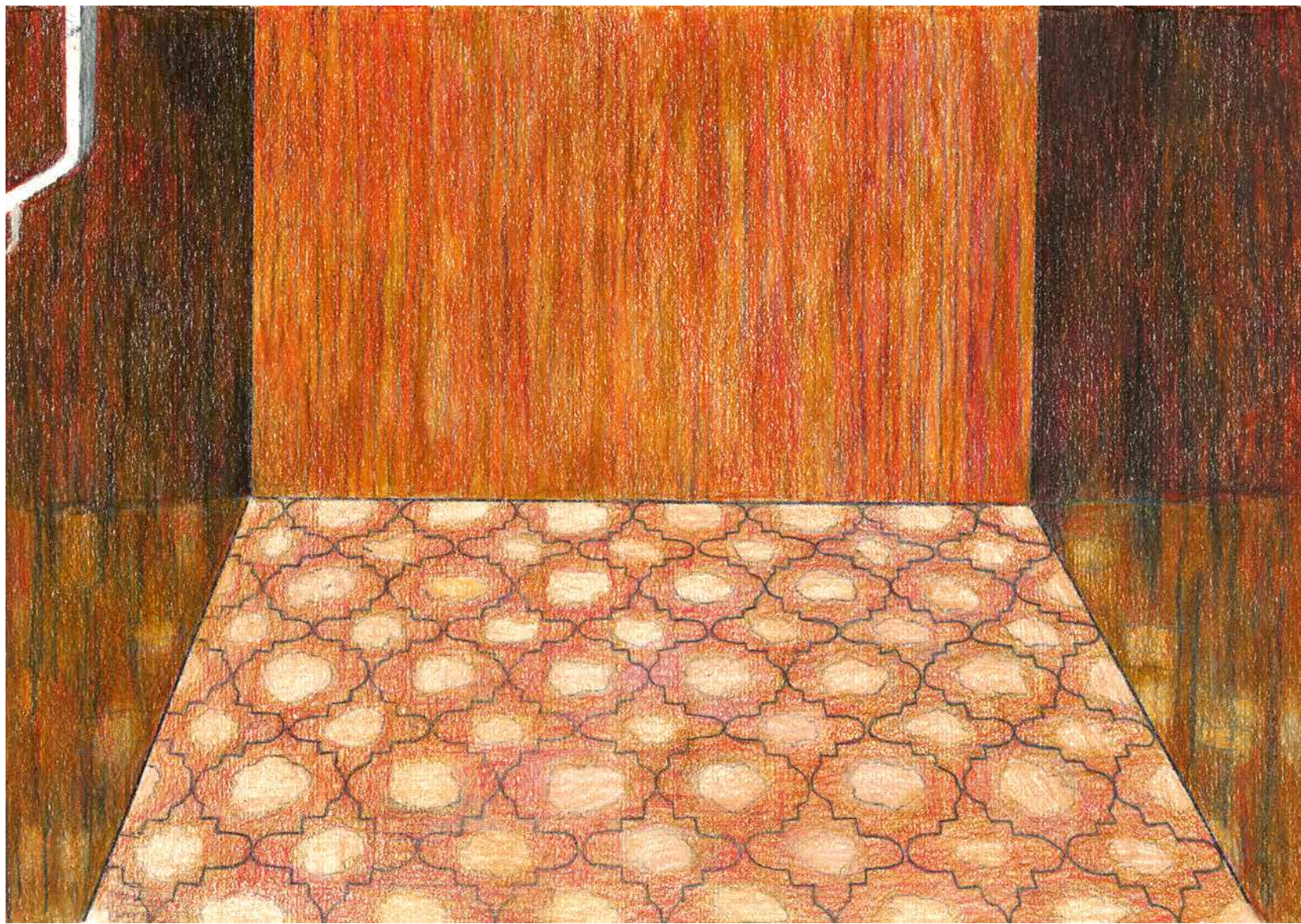


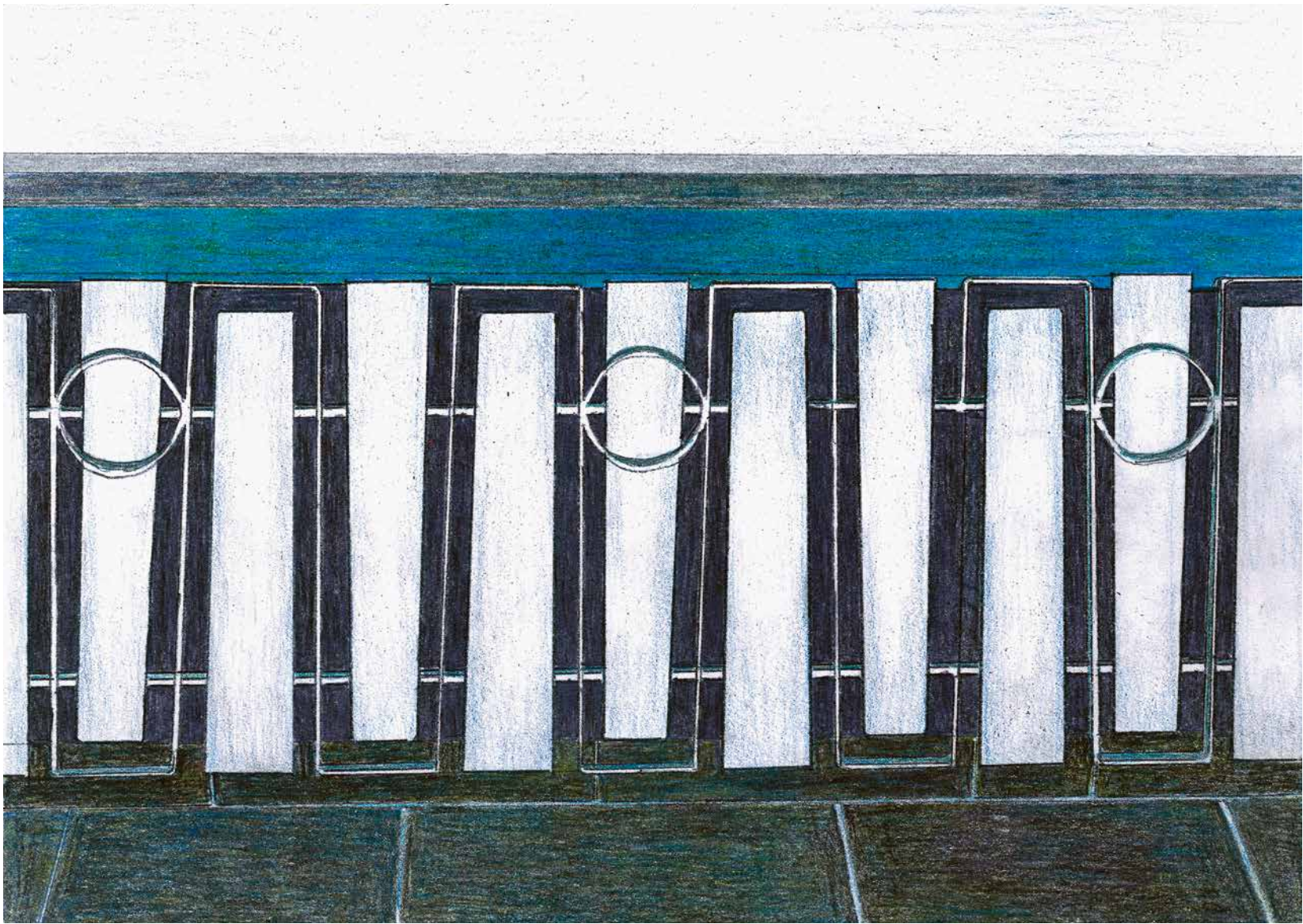








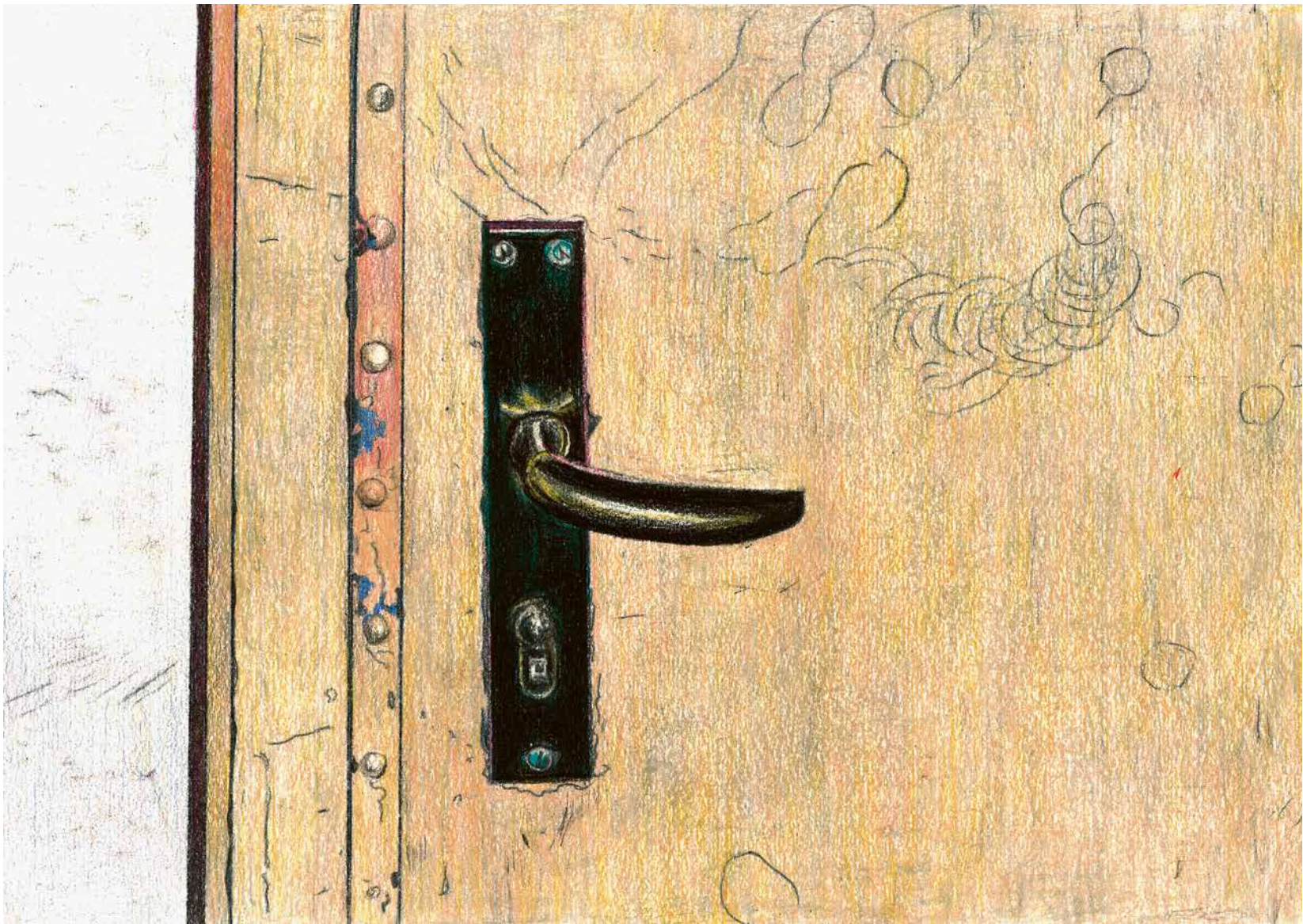




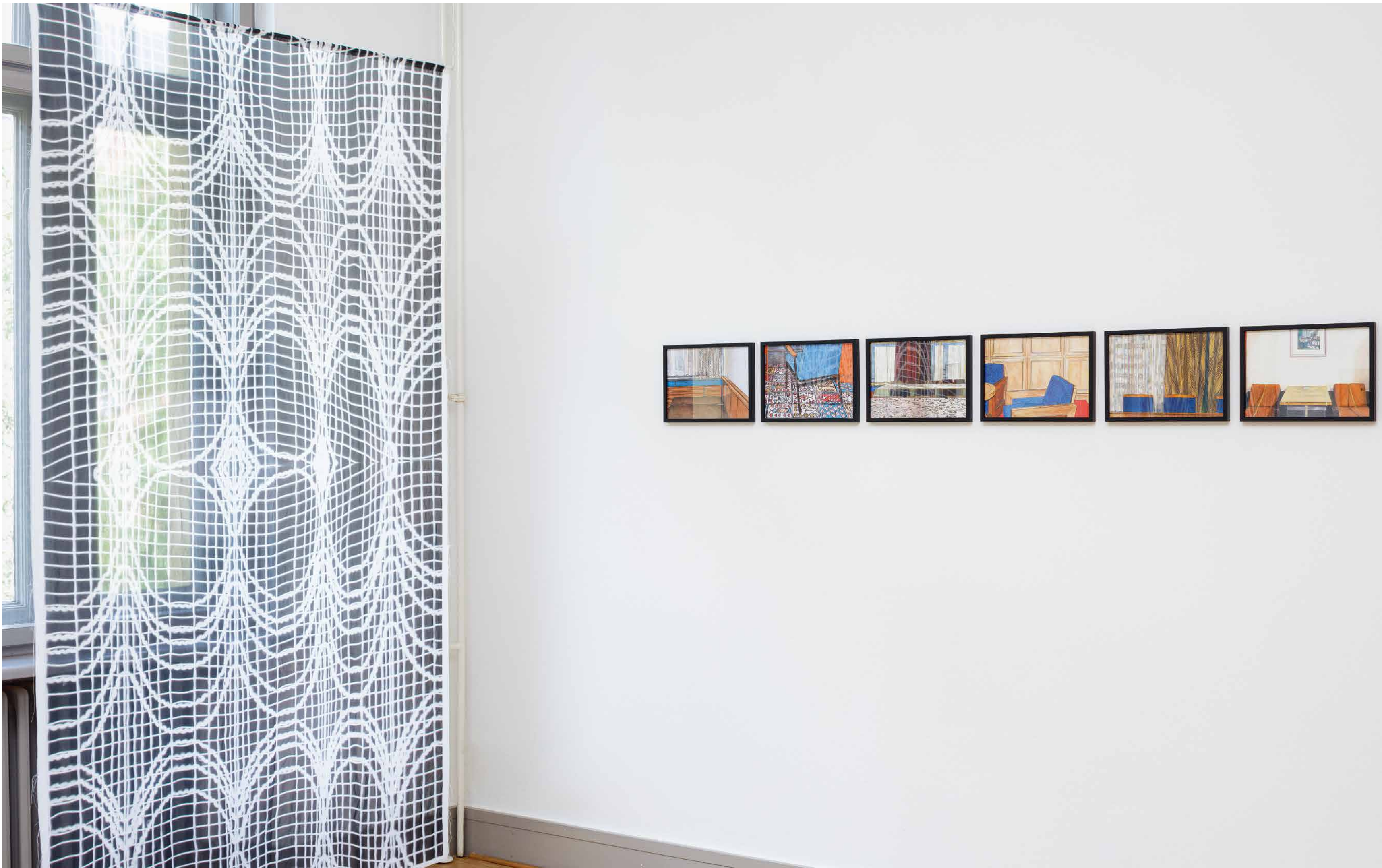












**Hinter den Vorhängen
oder im Schatten des Ost/Modernen**

Ulrike Kremeier

Vor mehr als 20 Jahren war die in Berlin lebende Künstlerin Andrea Pichl eine der Wenigen, die sich innerhalb ihres künstlerischen Werks bereits damals der kritischen Befragung der P/Ost/modernen in der DDR widmete.

Ästhetische und gesellschaftspolitische Fragen des sozialistischen Wohnens und dem Städtebau der DDR waren spätestens Mitte der 1990er Jahre in den Urbanismusdebatten angelangt. In der Bildenden Kunst kochte in dieser Zeit der – bis heute nicht sehr produktiv geführte und schon gleich gar nicht zur Auflösung gebrachte – deutsch-deutsche Bilderstreit. Es ging hierbei in der Regel mehr um Formen statt um Inhalte, weniger um Diskurse als vielmehr um Hegemonien, Definitionsmächte und Deutungshoheiten. Konzeptuelle künstlerische Ansätze, die genau jene kulturellen und künstlerischen Differenzen zum Thema hatten und in einer ästhetischen Reflexion die Formensprachen sowie in den sozialen Kontexten ostdeutscher (Kultur-)Geschichten und Perspektiven mündeten, sind immer noch selten, markieren jedoch auch immer noch und anhaltend den Nukleus des Oeuvres von Andrea Pichl. Jene Auseinandersetzung ist in Teilen sicherlich durch Biographie und Sozialisationserfahrung der Künstlerin motiviert. Ihr Blick auf die Geschichte bedarf jedoch keiner Legitimationsbehauptung durch das Postulat des Authentischen. Vielmehr zeichnet sich Andrea Pichls Werk durch jene kritische Distanz aus, derer es bedarf, um weder in die Falle der Rechtfertigungsmechanismen einerseits zu treten oder andererseits der Exotisierung von Alltagsrealitäten der DDR Vorschub zu leisten.

Die Perspektive, von der ausgehend Andrea Pichl ihr künstlerisches Handeln entwickelt hat, ist geprägt von der Identitäts- und Gesellschaftserfahrung einer Person, die immer als kritische Grenzgängerin zwischen Mehrheitsgesellschaft(en) und sozialen Rändern agiert hat. Der Pichlsche Blick ist ein explizit ostdeutscher Blick, der aber weder auf die DDR, noch auf den Osten beschränkt ist. Im Resultat des Kunstschaffens als gesellschaftlicher und ästhetischer Praxis geht es Andrea Pichl vielmehr darum, Bezüge, Parallelen und Divergenzen systemischer Bedingungen zu reflektieren sowie Kontextualisierungen herzustellen. Hierbei unterzieht sie zunächst die geschichtlichen, aber auch die gegenwärtigen Realitäten ebenso wie die Visionen und Utopien einer ästhetischen Untersuchung. Ein besonderes Augenmerk legt die Künstlerin dabei auf (visuelle) Normbildungen und Standardisierungsversuche der Geschichte, die darauf abzielten, Bild-, Raum-, Architektur- oder Stadtformen als Ausdruck einer gesellschaftspolitischen Utopie zu postulieren.

Diese Projektionen einer perfekten oder zumindest perfekt imaginierten Welt, die durch kollektive Ordnungssysteme gekennzeichnet ist, konterkariert Andrea Pichl durch präzise gedachte, jedoch teilweise mit leicht rotzig improvisierter Geste gemachte Werke. Skulpturen und Installationen kokettieren beizeiten mit Do-it-yourself-

Ästhetik, Scheinnaivität, Improvisationsanmutungen, Recycling und somit bewusst gesetzter Imperfektion.

Offensichtlich wird dieses formale Prinzip Andrea Pichls nicht nur in dreidimensionalen Werken, sondern auch in Fotografien und Papierarbeiten. So basiert beispielsweise die Bildserie „Stasizentrale“, 2020/2021 (Buntstift auf Papier, je 21 x 29,7 cm) auf eigens fotografierten Bildern, die die Künstlerin dann in Zeichnungen überführt hat. Die inzwischen auf 30 Bilder angewachsene Serie von Buntstiftzeichnungen auf Standard DinA4-Papier zeigt Ausschnitte von Innenräumen der Stasizentrale. Nie werden Räume in der Totalen gezeigt, vielmehr lässt die Künstlerin einen fragmentierenden Blick über die Örtlichkeit schweifen. Die nüchterne Beiläufigkeit, mit der diese unspektakulär gestalteten Innenräume in den Blick genommen werden, vergegenwärtigt einerseits ihre erschreckende Banalität, wird aber andererseits durch die fast kindlich wirkende Buntstiftzeichnung nochmals betont. Durch Perspektive und formalen Ausdruck wird der historisch aufgeladene Ort „entzaubert“, aber auch „entdämonisiert“: weder seine Bedeutung als Ort der Repression, noch als Schauplatz, an dem im Januar 1990 Bürgerinnen und Bürger mit einem Sturm auf das Gebäude der Aktenvernichtung Einhalt geboten haben, ist in den Zeichnungen erkennbar. Im Fokus des künstlerischen Blicks ist das Banale und die profane Gestalt(ung) von Macht. Denn schlichtweg nichts Besonderes oder gar Spektakuläres, keinerlei (innen)architektonische Auffälligkeiten verweisen auf die Monstrosität des Ortes, seiner (historischen) Bedeutung für einen nicht mehr existierenden Staat und seine Zivilgesellschaft.

Die in Berlin angesiedelte Zentrale des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) in der DDR, das in der Kurzform Staatssicherheit hieß und in der Abkürzungsform schlicht als Stasi bezeichnet wird, beherbergte die 1950 geschaffene Behörde.

Jenes Ministerium wurde bei der Gründung der DDR unter Mitwirkung und Anleitung des sowjetischen Geheimdienstes aufgebaut. Seine Funktion war die eines innenpolitischen Geheimdienstes mit polizeilichen Befugnissen, einer Ermittlungsbehörde und gleichzeitig eines Auslandsnachrichtendienstes. Das MfS verfügte über ein Wachregiment, stand unter Waffen und betrieb eigene Untersuchungsgefängnisse. Die Kontrolle dieses Ministeriums oblag ausschließlich der Parteiführung der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) und war der Aufsicht durch parlamentarische Instanzen entzogen. Durch den Staatsführungsanspruch der SED bildete das MfS folglich das „Schild und Schwert der Partei“ heraus. Aus diesem Selbstverständnis und dessen Perspektive gerieten Vorstellungen und Haltungen von Menschen in der DDR, die von der SED-Norm abwichen ins ministerielle Visier, wurden als kritisch begriffen und oft als staatsfeindlich verfolgt.

Andrea Pichls Zeichnungen der Innenräume zeugen von einer gefrorenen Zeit, während die Außenbereiche die Spuren des baulichen Verfalls als geradezu symbolische aufgeladene Tristesse festhalten. Im Inneren des Gebäudes streift ihr lakonischer Blick Deckenlampen, Zimmerecken, Treppenhausegeländer, Vorhänge, Stühle etc. Die Gestaltung des Gesehenen oszilliert zwischen solide, schnöde, funktional und harmlos. Die immer wieder auftauchende Sanseverie als gängiger Büropflanze gerät hier nahezu

zu einer symptomatischen Beschreibung: passt überall, kommt mit jedem Lichtverhältnis aus und braucht wenig Wasser, Pflege und Aufmerksamkeit.

Die Bildsprache mit der Andrea Pichl jenen Ort, jene Räume, Einrichtungen und Gegenstände abtastet und gleichermaßen auf dem Zeichenblatt fixiert, greift die vermeintliche Unschuldbehauptung, die der Gestaltung eingeschrieben zu sein scheint auf, überzeichnet diese jedoch durch eine gewisse Reduktion. Bewusst und scheinbar ungelenk im Strich reduziert sie das Gesehene in der zeichnerischen Wiedergabe auf das Wesentliche der Funktion, beraubt sie möglicher Details, die ein Minimum an gestalterischem Charme und Sinnlichkeit bedeuten könnten. Entlarvend für die Funktion und das Selbstverständnis der Behörde repräsentieren Pichls Zeichnungen immer nur einen kleinen, subjektiv gewählten Ausschnitt der Realität, die sich im fragmentierenden Blick des Bildes niederschlägt. Jenseits der trockenen Demontage, die Andrea Pichl der Stasizentrale zuteilwerden lässt, schwingt jedoch im Subtext der Zeichnungen auch ein Seitenhieb auf verschiedene Dogmen offizieller Kunstvorstellungen in der DDR mit. Ihre Bilder laufen sämtlichen gängigen Realismuspräferenzen entgegen, die durch die Kulturpolitik in der DDR als Versuche der Herstellung von Wirklichkeitsnähe (in) der Kunst eingefordert wurden.

Für Andrea Pichl ist Kunst und Kunstmachen nicht primär eine Frage der Beherrschung technischer (Mal- und Zeichen-)fertigkeiten, sondern zunächst und zuvorderst eine konzeptuelle Arbeit, der die Ausdrucksmittel und -formen folgen müssen.

Die geschichtliche Dimension, die sich in ihrer Wichtigkeit und Tragweite von Orten alltäglichen, aber vor allem politischen Handelns ohnehin nicht in Bilder fassen lässt, überschreibt Andrea Pichl durch ihre künstlerische Bildkonzeption geradezu. Die Repräsentation der faktischen Macht von Orten der (staatlichen) Kontrolle und Normierung wird gebrochen, wenn eine Künstlerin sich dieser Repräsentation durch ihren Blick und ihren formalen Gestus bemächtigt.

Während sich die formalen und inhaltlichen Modernen in der DDR wie andernorts sichtbar und spürbar in Stadtplanung, Architektur, Kunst, Mode und Gesellschaft einfädelten, blieben die Mentalitäten und (ästhetischen) Vorstellungen in der Staatsführung, ihren Organen, Repräsentations- und Handlungsräumen hinlänglich piefig. Auf jene unspektakulär nüchterne Muffigkeit von Amtsstuben und anderen Orten politischen oder politisch motivierten Handelns mit enormer gesellschaftlicher Tragweite verweisen Andrea Pichls Zeichnungen. Ihr sachlicher Blick fängt im künstlerischen Bild eine Anti-Moderne der DDR, die – insbesondere in den 1980er Jahren in Ostdeutschland – im Gegensatz zu parallel- und zivilgesellschaftlichen Utopien und deren Äußerungsformen stand.

**Behind the Curtains; or,
In the East's (Modernist) Shadow**

Ulrike Kremeier

More than twenty years ago, the Berlin-based artist Andrea Pichl was one of the few artists whose work already involved a critical examination of the postmodernisms or east-mod-ernisms of the German Democratic Republic.

By the mid-1990s, at the latest, aesthetic and socio-political questions related to socialist residential life and city planning in the GDR had entered into debates on urbanism. In the field of visual arts, the inner-German conflict surrounding painting in the West and East was boiling at that time – a conflict that immediately failed to reach a resolution and still continues to be carried out in a less than productive manner today. As a rule, it was more concerned about form than content and was less about discourse than hegemony, the power to define and interpretive authority. Conceptual artistic approaches thematising precisely these cultural and artistic differences and culminating in an aesthetic reflection on the formal idioms as well as the social contexts of East German (cultural) histories and perspectives are still rare today, but they have consistently marked the nucleus of Pichl's oeuvre. The artist's engagement is surely motivated in part by her biography and the experiences involved in her socialisation. However, her perspective on history does not depend on the postulate of authenticity to lay claim to legitimacy. Instead, Pichl's work is characterised by the critical distance required in order to avoid either falling into the trap of justificatory mechanisms or fostering the exoticisation of everyday realities of life in the GDR.

Pichl developed her artistic practice based on a perspective shaped through her experience of identity and society as a person who has always critically criss-crossed the boundary between society's majority group(s) and its social margins. Pichl's gaze is explicitly East German, but it is not limited to the GDR nor to the East. Instead, in terms of the result of art-making as a social and aesthetic practice, Pichl is interested in reflecting on links, parallels and divergences in systemic conditions as well as establishing contextualisations. Here she initially subjects historical – but also current – realities as well as visions and utopias to an aesthetic analysis. The artist pays particularly close attention to the historical development of (visual) norms and attempts at standardisation, which aimed to postulate pictorial, spatial, architectural or urban forms as the expression of a sociopolitical utopia.

Pichl undermines these projections of a perfect – or, at least, perfectly imagined – world characterised by collective systems of order through works that are precisely conceived, but are created with a sometimes slightly insolently improvised gesture. Her sculptures and installations occasionally flirt with a do-it-yourself aesthetic, apparent naivety, a sense of improvisation and recycling and, thus, with deliberately established imperfection.

This formal principle becomes evident not just in three-dimensional pieces, but also in photographs and works on paper.

Thus, for example, the 2020/21 series Stasi Headquarters (Stasizentrale, coloured pencil on paper, each 21 x 29,7 cm) is

based on images photographed by the artist, which she then turned into drawings. The series has now grown to include thirty images depicting details of interiors from the Stasi headquarters, each drawn in coloured pencil on standard A4 paper. The rooms are never shown as a whole, instead, the artist sweeps a fragmenting gaze across these places. On the one hand, the drily casual way in which these unspectacularly furnished interiors are viewed brings home their shocking banality but, on the other hand, it is also further underscored through the almost childlike quality of the coloured-pencil drawings. Perspective and formal expression demystify, but also 'de-demonize' this historically charged site: the drawings do not allow us to recognise its significance as a place of oppression nor as the location where citizens stormed the building to put a stop to the destruction of records in January 1990. The artist's gaze is focused on the banality and mundane form(ation) of power. There is simply nothing special, not to mention spectacular, here – no notable architectural features of any kind alluding to the monstrous nature of the place and its (historical) significance for a vanished state and its civil society.

The headquarters of the GDR's Ministry of State Security, known by the abbreviation Stasi (short for 'Staatssicherheit'), housed this agency.

The ministry was created in 1950 and developed under the influence and direction of the Soviet secret police during the founding of the GDR. It functioned as a domestic political secret service possessing police powers and an investigative agency, and it was simultaneously an international intelligence service. The ministry had its own guard regiment, was well-armed and operated its own detention centres. It was also subject exclusively to the control of the party leadership of the Socialist Unity Party of Germany (SED), and it was removed from any supervision through parliamentary authorities. Because the SED claimed a right to lead the state, the Stasi accordingly formed the 'shield and sword of the party'. Based on this understanding of itself and perspective, people in the GDR who held ideas and attitudes that deviated from the norms of the SED drew the attention of the ministry, were seen as critics and were often persecuted as enemies of the state.

Pichl's drawings of the interiors bear witness to a moment frozen in time while the views of the exterior capture the traces of structural decay in the form of a tristesse that is veritably charged with symbolic significance. Inside the building's interior, her laconic gaze wanders along past the lamps on the ceiling, the corners of rooms, stairway railings, curtains, chairs, etc. In terms of design, these oscillate between the sturdy, repugnant, functional and harmless. The repeatedly appearing sansevieria, a typical office plant, turns into an almost symptomatic description: a plant that fits anywhere, gets by with any amount of light and requires little water, care or attention.

The visual idiom which Pichl uses both to explore this place – with its rooms, furnishings and objects – and to fix them on her sheet of paper incorporates the apparent claim to innocence that seems to be inscribed in the design of the interiors, but exaggerates it through a certain reductionism. Deliberately and with seemingly awkward strokes, in the drawn image she reduces what she sees to the essential nature of its function, ridding it of potential details that could provide a minimal amount of compositional charm and sensory appeal. In a manner that unmasks the agency's

function and understanding of itself, Pichl's drawings always represent only a small, subjectively selected detail of reality, which then manifests itself in the fragmenting perspective of the picture.

Beyond Pichl's dry dismantling of the Stasi headquarters, a potshot at various dogmas of official ideas about art in the GDR is also implicit in the subtext of the drawings. Her pictures run counter to all the customary preferences for realism demanded by the GDR's cultural policymakers in their attempts to establish a close connection between reality in art. For Pichl, art and art-making are not primarily a question of mastering technical (painting and drawing) skills: originally and primarily, they are a matter of conceptual work, and the means and forms of expression are to follow from this.

The importance and broad ramifications of the historical dimension of places where everyday and, particularly, political activities occur cannot be captured in images anyway, and Pichl veritably overwrites them through her artistic concept of the image. The representation of the factual power of sites of (state) control and norm enforcement is ruptured when the artist takes control of this representation through her gaze and formal gesture.

As was the case elsewhere, modernisms of form and content in the GDR visibly and palpably worked their way into city planning, architecture, art, fashion and society, but the mentalities and (aesthetic) ideas among the state's leadership and within its organs and the sites of its self-representation and activity remained sufficiently narrow-minded. Pichl's drawings point to that unspectacularly mundane stuffiness of government offices and other sites of political (or politically motivated) activity possessing enormous social repercussions. Through her impartial gaze, the artistic image captures an anti-modernism of the GDR, which – particularly in the East Germany of the 1980s – stood in contrast to parallel and civil societies' utopias and their forms of expression.

In: *Push & Pull – Territorien zwischen Land und Meer*
Schloss Plüschow, Mecklenburgisches Künstlerhaus.

In: *Push & Pull – Territorien zwischen Land und Meer*,
Schloss Plüschow, Mecklenburgisches Künstlerhaus.





Ach, 2021

Gebrauchte Zäune, Goldspray, Gips, eingefärbter Sand, 600 x 200 x 100 cm, in: *Ihr. Sentimentalitäten in Deutschland* Kunstraum Potsdam und *Fragility*, Galerie Katharina Raab, 2020

Ach, 2021

Used fences, gold spray, plaster, colored sand, 600 x 200 x 100 cm, in: *Ihr. Sentimentalitäten in Deutschland* Kunstraum Potsdam and *Fragility*, Galerie Katharina Raab, 2020



In *Secret Friends*, Kunsthalle Wilhelmshaven, kuratiert von Maik Schierloh. Mit Tatjana Doll, Martin Eder, Eberhard Havekost, Gregor Hildebrandt, Andy Hope 1930, Via Lewandowsky. Foto: Ricardo Nunes

Andrea Pichl nahm den Grundriss sowie Fotografien der Behelfsheime in der Bahnzeile Wilhelmshaven als Ausgangspunkt für ihre Installation *Zweck und Mittel und Norm*. Die auf einem Grundriss von etwa 20 Quadratmetern entstandenen Behelfsheime sollten „erträgliche Unterkünfte für Luftkriegsbedroffene“ sein. Sie wurden von dem 1943 begründeten Deutschen Wohnungshilfswerk vielerorts errichtet. Der Bauhaus-Architekt Ernst Neufert (1900–1986) entwarf den Konstruktionsplan und gab das Baumaterial mit Normvorgaben vor. Andrea Pichl ergänzt in ihrer Installation den Grundriss eines exemplarischen Behelfsheims mit profanen Gestaltungselementen verschiedener Epochen.

In *Secret Friends*, Kunsthalle Wilhelmshaven, curated by Maik Schierloh. With Tatjana Doll, Martin Eder, Eberhard Havekost, Gregor Hildebrandt, Andy Hope 1930, Via Lewandowsky. Photo: Ricardo Nunes

Andrea Pichl took the floor plan and photographs of the makeshift homes in the Wilhelmshaven railway line as the starting point for her installation *Purpose and Means and Norm*. The makeshift homes, built on a floor plan of about 20 square metres, were intended to be “tolerable accommodation for people affected by the air war”. They were built in many places by the Deutsches Wohnungshilfswerk, which was founded in 1943. The Bauhaus architect Ernst Neufert (1900–1986) designed the construction plan and specified the building material with standard specifications. In her installation, Andrea Pichl supplements the floor plan of an exemplary makeshift home with secular design elements from different eras.





delirious Dinge II, 2019

In *STADTSCHLAWINEREIEN*, Galerie kow, Berlin, mit: Alice Creischer, Dierk Schmidt, Michael E. Smith, Brandlhuber+, Larissa Fassler, Adelita Husni-Bey, Pengl, Andreas Siekmann, Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, Weekend & Plaste, et al.

delirious Dinge II, 2019

In *STADTSCHLAWINEREIEN*, Galerie kow, Berlin, with: Alice Creischer, Dierk Schmidt, Michael E. Smith, Brandlhuber+, Larissa Fassler, Adelita Husni-Bey, Pengl, Andreas Siekmann, Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, Weekend & Plaste, et al.



die andere Seite, 2019

3 Markisen, 6 Schriftzüge, Berlin Weekly, Berlin

Die Begriffspaare: Angst – exponentiell, Ausschluss – strategisch, Sicherheit – kollateral sind in goldenen und silbernen Lettern in den Logoschriften von Porsche, Ferrari und Jaguar auf die schwarzen Markisen gebracht.

die andere Seite, 2019

3 awnings, 6 letterings, Berlin Weekly, Berlin

The pairs of words: fear—exponential, exclusion—strategic, security—collateral are written in gold and silver in the Porsche, Ferrari and Jaguar logo letterings on the black awnings.





Modelletreff, 2021–2022

Installation, 2 Markisen, in *gegen\archive: wer bleibt wo*, Prater Galerie zu Gast im acud.

Modelletreff, 2021–2022

Installation, 2 awnings, in *gegen\archive: wer bleibt wo*, Prater Galerie zu Gast at acud



„Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei.
Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im
Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt,
ist die Vergangenheit festzuhalten.“¹

Walter Benjamin

Andrea Pichl zeigt im Schaufenster des Projektraumes KORN der Heinrich-Böll-Bibliothek ihre Installation „The Dream Before“. Neben dem Neubaugebiet, in welchem sich die Bibliothek befindet, war der Architekt Roland Korn ebenso mitverantwortlich für zahlreiche Repräsentationsbauten wie dem ehemaligen Staatsratsgebäude, dem Hotel Stadt Berlin, jetzt Park-Inn-Hotel, dem Haus des Reisens am Alexanderplatz als auch für das Nikolaiviertel und die Wohngebiete Marzahn und Hellersdorf. Andrea Pichl lehnt sich in ihrer Installation *The Dream Before* an originale DDR-Schaufenster-Gestaltungen an. Schaufenster, egal wann und wo, transportieren Botschaften und sind Vermittler zwischen Produkten und vorübergehenden Passanten. Während aus kapitalistischer Sicht das Verkaufen im Vordergrund steht, die Warengesellschaft ein Bild von sich selbst produziert und zugleich verleugnet (Walter Benjamin), existierte in der DDR eine eigene Werbethorie, die sowohl systemkonform sozialistischen Richtlinien entsprach als auch ebenso häufig deutlich von ihnen abwich – sie konnte Normalität herstellen, Identität stiften, aber auch im kreativen Umgang mit dem Mangel subversiv und durch Vertuschung dessen sehr ironisch sein.

Andrea Pichl verwendet in *The Dream Before* gebrauchte, privat erworbene Vorhänge aus DDR-Zeiten mit vertrauten und weit verbreiteten Mustern aus der DDR-Textilindustrie. Die DDR-Textilindustrie galt, obwohl geprägt durch ineffiziente Fertigungsabläufe und veraltete Maschinenteknik, als die größte auf dem Gebiet der Ostblock-Staaten. Die Qualität war trotz der Technik auf hohem Niveau und die DDR wurde zu einem wichtigen Versorger für Ost und West. Dennoch wegen der Export und das Devisengeschäft schwerer als die Versorgung der heimischen Industrie. Mit dem Fall der Mauer brach die ostdeutsche Textilindustrie nahezu vollständig zusammen.

Der Schriftzug „Wir dekorieren für Sie um“ in Arabella-Schreibschrift, eine der gängigen Plakatschriften in der DDR taucht ebenfalls auf einer der Stoffbahnen auf, wie „(...) ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht (...)“ (Walter Benjamin).¹

Der Titel *The Dream Before* ist eine Komposition von Laurie Anderson, die auf Benjamins Thesen zur Philosophie der Geschichte basiert. *The Dream Before* enthält den ikonischen Satz „Geschichte ist ein Engel, der rückwärts in die Zukunft geblasen wird“ und zitiert seine Überlegungen zu Paul Klees Gemälde Angelus Novus.

1 Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 19. Hrsg. von Gérard Raulet, Suhrkamp, Berlin 2010.

“The true image of the past flits by. Only as an image that flashes by, never to be seen again at the moment of its recognition, is the past to be held fast.”¹

Walter Benjamin

Andrea Pichl shows her installation “The Dream Before” in the shop window of the project space KORN of the Heinrich Böll Library. In addition to the new development area in which the library is located, the architect Roland Korn was also jointly responsible for numerous representative buildings such as the former Staatsratsgebäude (Council of State building), the Hotel Stadt Berlin, now the Park-Inn-Hotel, the Haus des Reisens (House of Travel) at Alexanderplatz, as well as for the Nikolaiviertel and the residential areas of Marzahn and Hellersdorf.

Andrea Pichl borrows from original GDR shop window designs in her installation *The Dream Before*. Shop windows, no matter when or where, convey messages and are mediators between products and passing passers-by. While from a capitalist point of view the focus is on selling, the commodity society produces an image of itself and at the same time denies it (Walter Benjamin), in the GDR there existed its own advertising theory that both conformed to socialist guidelines in line with the system and just as often clearly deviated from them—it could produce normality, create identity, but also be subversive in its creative handling of lack and very ironic by covering it up.

In *The Dream Before* Andrea Pichl uses second-hand, privately acquired curtains from GDR times with familiar and widespread patterns from the GDR textile industry. The GDR textile industry, although characterised by inefficient production processes and outdated machine technology, was considered the largest in the territory of the Eastern Bloc countries. Despite the technology, quality was at a high level and the GDR became an important supplier for East and West. Nevertheless, exports and foreign exchange business outweighed the supply of domestic industry. With the fall of the Wall, the East German textile industry almost completely collapsed.

The writing “We redecorate for you” in Arabella script, one of the common poster fonts in the GDR also appears on one of the fabric panels, like “(...) an irretrievable image of the past that threatens to disappear with every present (...)” (Walter Benjamin).¹

The title *The Dream Before* is a composition by Laurie Anderson based on Benjamin’s theses on the philosophy of history. “The Dream Before” contains the iconic phrase “History is an angel blown backwards into the future” and quotes his reflections on Paul Klee’s painting Angelus Novus.

1 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 19. Ed. by Gérard Raulet (Berlin, 2010).





TSC, 2019

Zaunelemente, Stasi-Zentrale, ehemaliger Turnraum, Berlin. Archivfotografien der BStU

TSC, offiziell Berliner Turn- und Sportclub e. V., wurde laut Beschluss der Ost-Berliner SED-Bezirksleitung als „zivilies Gegenstück“ zu den beiden bereits existierenden Sportvereinigungen der Nationalen Volksarmee (Armeesportvereinigung Vorwärts) und der Volkspolizei (Sportvereinigung Dynamo) gegründet.

Im ehemaligen Turnraum der Staatssicherheitsbeamten bilden auf dem Schriftzug des TSC basierend selbstgefertigte Zaunelemente aus der DDR das Kernstück der gleichnamigen Installation.

Neben den Arbeiten von Elske Rosenfeld, Gabriele Stötzer und Wolfgang Scholz werden auch Archivfotografien der BStU von Stasimitarbeiter:innen während ihrer sportlichen Ertüchtigungen in der Originaleinrichtung in eben diesem Raum gezeigt.

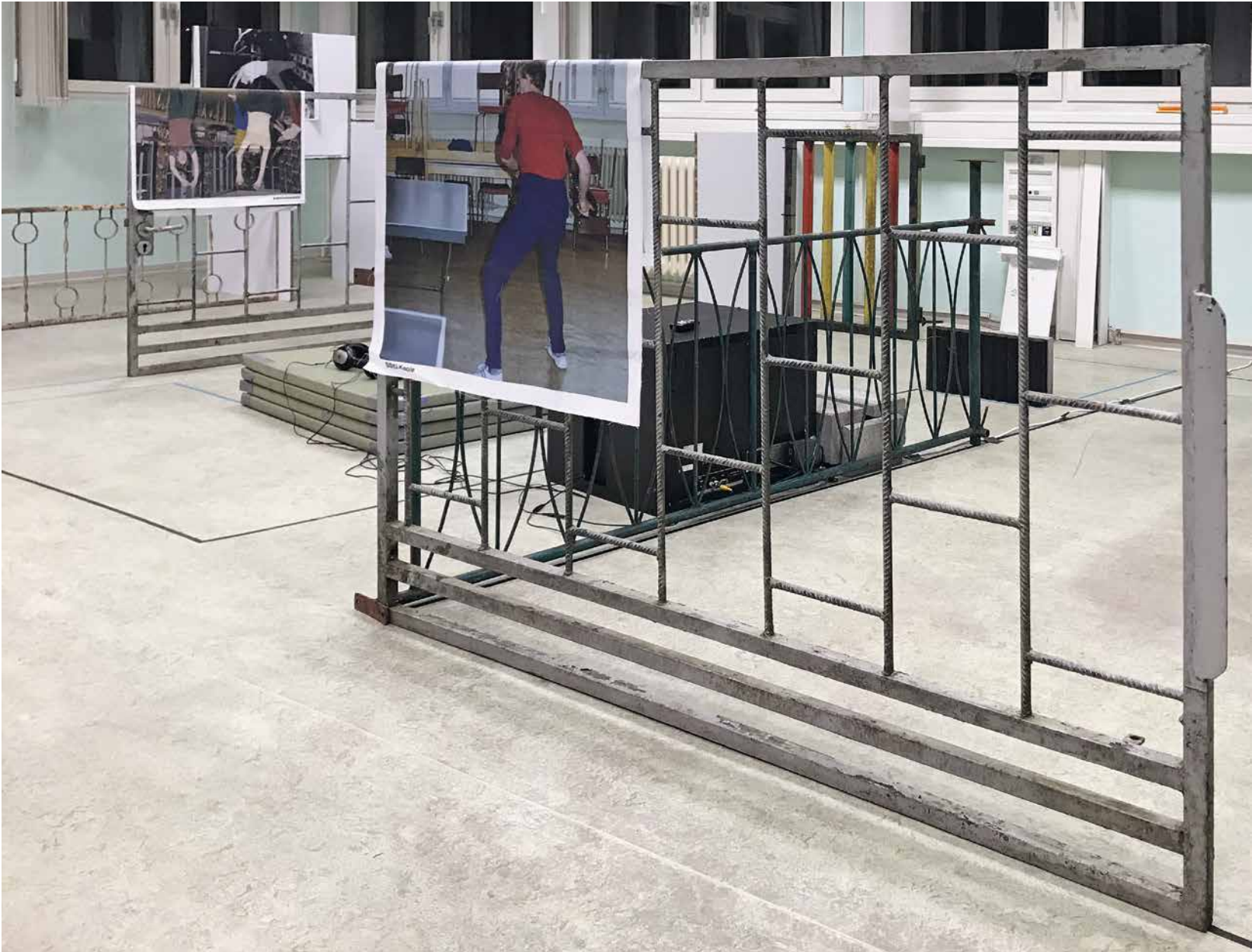
TSC, 2019

Fence elements, Stasi headquarters, former gym, Berlin. BStU archive photographs

TSC, officially Berliner Turn- und Sportclub e. V., was founded according to a decision by the East Berlin SED district leadership as a “civilian counterpart” to the two already existing sports associations of the National People’s Army (Armeesportvereinigung Vorwärts) and the People’s Police (Sportvereinigung Dynamo).

In the former gymnastics room of the state security officers, homemade fence elements from the GDR based on the lettering of the TSC form the centrepiece of the installation of the same name.

In addition to the works by Elske Rosenfeld, Gabriele Stötzer and Wolfgang Scholz, archive photographs from the BStU of Stasi employees during their sporting exercises will also be shown in the original equipment in this very room.



In: *Modell und Ruine*, 2019, Werkleitz Festival, Dessau, kuratiert von Daniel Herrmann und Alexander Klose, mit: Haseeb Ahmed, Rosa Barba, Aram Bartholl, Michael Beutler, Haris Epaminonda, Holmer Feldmann, Angela Ferreira, Nikolaus Gansterer, Christoph Girardet, Cornelius Grau, Romain Löser, Andrea Pichl, Magdalena Rude

Auszug aus dem Interview von Daniel Herrmann (Kurator Werkleitz Festival) mit Andrea Pichl

Max Frisch möchte mit seinen *Fragebögen*¹ erreichen, dass wir wissen wollen, ob wir Humor haben, wenn wir allein sind. Da du in unserer Vorrede über deine Arbeit für *Modell und Ruine* den wundersamen Vorgarten in Jacques Tatis Film *Mon Oncle* mit einbezogen hast, möchte ich gerne wissen, wie es bei dir ist und ob du für oder gegen „Learning From Las Vegas“ bist.²

Wenn du mit *Learning from Las Vegas* darauf abzielst, ob mich „das Gewöhnliche und die Folklore“ und „die anonyme kommerzielle Architektur“³ und die oft triviale Formensprache der Massenkultur als wichtige Quelle für meine Arbeit interessiert, dann kann ich deine Frage bejahen. Die Quellen selbst und die Werte aus den Bereichen der Massenkultur sind mir weniger wichtig als die Verarbeitung dieser zu etwas Neuem, so wie das auch Venturi schreibt. Sozusagen interessiert mich eine Überhöhung und Verfremdung des Gesehenen bis in die Absurdität. Mich interessiert dabei auch das scheinbar grundsätzliche Verlangen der Menschen nach kollektiver Sicherheit, dem Vergnügen an Annehmlichkeiten im ästhetischen Sinne. Annehmlichkeiten die von Dingen ausgehen, die nicht wesentlich sind. Dinge mit ihrer vermeintlich einzig verständlichen Sprache, ihrer Beziehung zueinander.

Humor spielt natürlich eine zentrale Rolle in meiner Herangehensweise. Um deine Frage dazu beantworten zu können, sind auch die *wundersamen Vorgärten* von Jacques Tati, wie du sie sehr schön nennst, bestens geeignet und als gedankliche Stütze in meiner Installation für *Modell und Ruine* unerlässlich für mich. In seiner Gartenanlage mit ihren geometrischen Mustern aus farbigen Kieseln und Glas, mit zu eng gewundenen Wegen, zu weit und manchmal zu eng gelegenen Trittsteinen, die dem menschlichen Schrittmaß absurd entgegenstehen und die ich so wahnsinnig komisch finde, beschreibt er einen Zustand einer vermeintlichen Ordnung, in der sich Unbehagen und Faszination an der Moderne ausbalancieren. Komisch deshalb, weil der Mensch in dieser durchrationalisierten und hoch ästhetischen Anlage nicht funktionieren kann. Mich faszinieren in Tatis subtilen Arrangements sowohl der feine Beobachtungshumor in Bezug auf das Verhalten der Menschen in ihrer Beziehung zu den sie umgebenden Dingen als auch die Gegenstände in ihrer Beziehung aufeinander.

Und um damit wieder auf Venturi zurückzukommen: nicht die Bauwerke der Moderne sind „funktional“, sondern gerade die trivialen und mitunter hässlichen Formen des Bauens, die den Großteil der Städte ausmachten und ihre reale Funktionalität tagtäglich in der Praxis unter Beweis stellten.

- 1

Max Frisch, *Fragebogen*. Hrsg. von Tobias Amslinger und Thomas Strässle, Suhrkamp, Berlin 2019.
- 2

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge MA 1972.
- 3

ebd.

In: *Modell und Ruine*, 2019, Werkleitz Festival, Dessau, curated by Daniel Herrmann and Alexander Klose, with: Haseeb Ahmed, Rosa Barba, Aram Bartholl, Michael Beutler, Haris Epaminonda, Holmer Feldmann, Angela Ferreira, Nikolaus Gansterer, Christoph Girardet, Cornelius Grau, Romain Löser, Andrea Pichl, Magdalena Rude

Excerpt from the interview by Daniel Herrmann (curator Werkleitz Festival) with Andrea Pichl

With his *Fragebögen*¹ (Questionnaires) Max Frisch would like to impel us to want to discover whether we have a sense of humour when we're alone. Since in our preliminary conversation about your work for *Model and Ruin* you referred to the wondrous front yard in Jacques Tati's Film *MonOncle*, I would like to know how it is for you and whether you are for or against *Learning from Las Vegas*.²

If with *Learning from Las Vegas* you are trying to find out whether in my work “the ordinary and folklore” and “anonymous commercial architecture”³ as well as the often banal language of forms of mainstream culture are of interest to me as an important source then I can answer your question in the affirmative. The sources themselves and the values from the realms of mainstream culture are less important to me than the process of turning them into something new, as Venturi also writes. I'm interested in an overstatement and alienation of the perceived to the point of absurdity, so to speak. I'm also interested in the apparently fundamental human longing for collective security, for the enjoyment of comfort in an aesthetic sense. Comforts derived from things that are not essential. Things with their supposedly uniquely intelligible language, their relationship to each other.

Humour of course plays a central role in my approach. Jacques Tati's *wondrous front yards*—as you so nicely describe them—are very well suited to answer your question and as a conceptual crutch they are indispensable for me in my installation for *Model and Ruin*. In his gardens with their geometric patterns made from coloured pebbles and glass with overly narrow, winding paths, stepping stones that are placed too far and sometimes too close together, absurdly defying the normal length of a person's step, which I find so insanely funny, he describes the condition of an ostensible order in which there is a balance between an uneasiness with and fascination in modernity. Funny because in this completely rationalized and highly aesthetic garden humans cannot function. What fascinates me in Tati's subtle arrangements are both the fine observational humour in regards to the behaviour of humans in their relationships to the things that surround them, and the objects themselves and how they relate to one another.

And to come back to Venturi again: it's not the structures of modernity that are “functional”, but rather precisely the trivial and in some cases ugly forms of construction that were characteristic of most cities and that on a daily basis demonstrated their real, practical functionality.

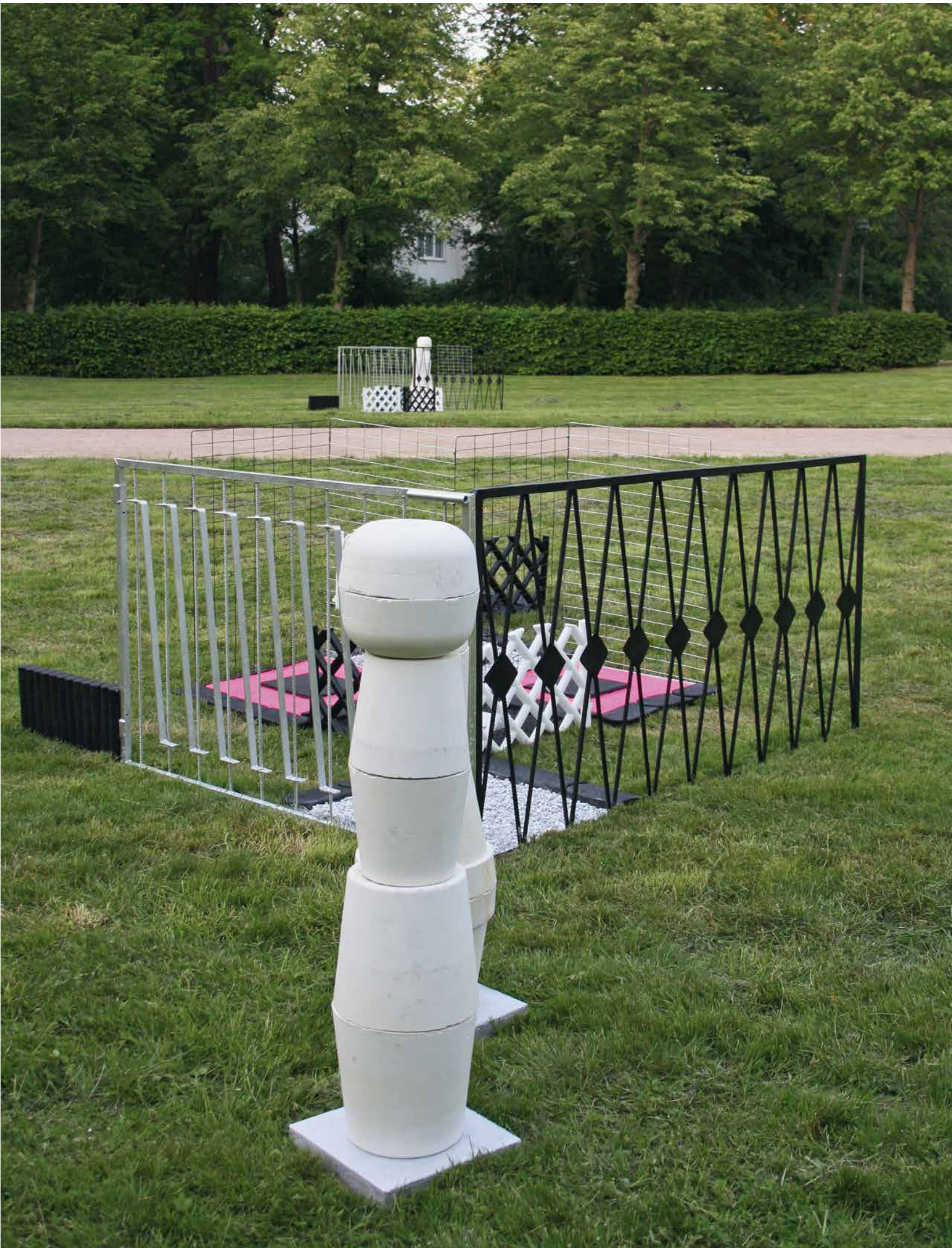
- 1

Max Frisch, *Fragebogen*. Ed. by Tobias Amslinger and Thomas Strässle (Berlin, 2019).
- 2

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge MA, 1972).
- 3

ibid.





Klub Zukunft, 2014
Sperrholz, bedruckte Stoffe, Acrylglas, Spiegel, Projektionen,
150 x 350 x 160 cm

S. 88/89
Eine Norm, 2018
Gips, 38 Teile

S. 90/91
Aus: widerstreben, 2018
Zeichenkohle auf Raufasertapete, je ca. 250 x 300 cm und
50 x 50 cm, Zaunelemente und Blumenwagen (gebraucht)
lackiert mit Goldacrylspray

Alle in: *Vielschichtig. Von der Räumlichkeit der Flächenteilung,*
2019, Museum DieSELkraftwerk, Brandenburgisches Landes-
museum, Cottbus. Mit: Ursula Döbereiner, Andrea Pichl,
Katharina Schmidt, Albert Weis, Karl-Heinz Adler, Annemarie
Balden-Wolff, Hermann Glöckner, Willy Wolff

Die Ausstellung verbindet historische Werke aus der Sammlung
des BLMK mit Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen und
Künstler. Deren Bildkonzeption und -logik thematisieren die
Wechselwirkung zwischen klassischer Bildproduktion sowie
Architektur und Stadtplanung der Nachkriegsmoderne (in
der DDR).

***Klub Zukunft* vereint die Maße von Zwei-Raum-Wohnungen**
des DDR-Wohnungsprogramms WBS 70 von 1970, der Coop-City
in New York sowie des sozialen Wohnungsbaus aus Ballymun
in Dublin in einem Maßstab von 1:6.

Die bedruckten Stoffe und Projektionen zeigen architek-
tonische Details von Gebäuden aus sozialen Wohnungsbaupro-
grammen wie Paris, Dublin, New York, der DDR, Taschkent in
Usbekistan und andere.

Klub Zukunft, 2014
Plywood, printed fabrics, acrylic glass, mirrors, projections,
150 x 350 x 160 cm

Pp. 88/89
Eine Norm (One norm), 2018
Plaster, 38 parts

Pp. 90/91
From: widerstreben, 2018
Charcoal on woodchip wallpaper,each approx. 250 x 300 cm and
50 x 50 cm, fence elements and flower trolley (used) painted with
gold acrylic spray

All in: *Vielschichtig. Von der Räumlichkeit der Flächenteilung,* 2019,
Museum DieSELkraftwerk, Brandenburgisches Landesmuseum,
Cottbus, with: Ursula Döbereiner, Andrea Pichl, Katharina Schmidt,
Albert Weis, Karl-Heinz Adler, Annemarie Balden-Wolff, Hermann
Glöckner, Willy Wolff

The exhibition combines historical works from the BLMK collection
with works by contemporary artists. Their pictorial concept and logic
address the interaction between classical image production and
architecture and urban planning of post-war modernism (in the GDR).

In *Klub Zukunft*, the measurements of a standard two-bedroom
flat of the ubiquitous East German housing series 70 and a two-bed-
room flat of a prefabricated building from Co-op city in the Bronx
in New York and a two bedroom flat of the prefabricated buildings
in Ballymun in Dublin are reproduced on a scale of 1:6 and superim-
posed.

Printed fabrics and photographs projected onto the panel made
of different materials and surfaces show architectural details from
social housing projects in Paris and Dublin, New York, London, GDR
and Tashkent, Uzbekistan and other.







Kassettencover, Ton, 180 x 84 x 32 cm, in: *Palast der Republik – Utopie, Inspiration, Politikum*, Kunsthalle Rostock, Kuratiert von Elke Neumann. Foto: Roman März

Nachbildung des Palasts der Republik im Maßstab 1:10 aus 138 Kassettencover (DDR-Underground u. a.), Archiv Heinz Havemeister. Ton (Loop): aus der Rede von Katarina Witt im Plenarsaal der Volkskammer im Palast der Republik, 1986

Cassette covers, sound, 180 x 84 x 32 cm, in: *Palace of the Republic – Utopia, Inspiration, Politikum*, Kunsthalle Rostock. Curated by Elke Neumann. Photo: Roman März

Reproduction of the Palast der Republik in scale 1:10 from 138 cassette covers of the GDR Underground, Archive Heinz Havemeister, Sound (loop): from the speech Katarina Witt gave in the plenary hall of the Volkskammer in the Palast der Republik, 1986



Andrea Pichl
Ausgewählte Ausstellungen /
Selected Exhibitions

2023
Permanente Skulptur / permanent sculpture, **Kunsthalle Rostock**
gefördert von / supported by **Bundeskulturstiftung (solo)**

Realisation von Kunst in der Öffentlichkeit, Grundschule / realization of Art in Public, Elementary School, **Berlin (solo)**

2022
Dogmen, Schwartzsche Villa, Berlin (solo)

Worin unsere Stärke besteht. 50 Künstlerinnen aus der DDR, Kunstraum Kreuzberg, kuratiert von / curated by **Andrea Pichl, gefördert vom** / supported by **Hauptstadtkulturfonds**

VERGOLDET / DORÉ, Schloss Biesdorf, Berlin, Château de Nyon

Erase and Rewind, Die Möglichkeit einer Insel, Berlin

Push & Pull, Territorien zwischen Land und Meer, Künstlerhaus Schloss Plüschow

Das Pferd frisst keinen Gurkensalat, Kunstraum Potsdam

2021
Secret friends, Kunsthalle Wilhelmshaven
Atomic Garden, Realisation von Kunst in der Öffentlichkeit / realization of the Art in Public at **Humboldt Universität zu Berlin**

The Dream Before, KORN, Berlin (solo)

gegen/archive wer bleibt wo, Prater Gallery, Berlin

...oder kann das weg? Fallstudien zur Nachwende, nGbK Berlin

Zu einem neuen Ganzen, loop – B-Part Exhibition, Berlin

2019
Stadtschlawinereien, Gallery kow, Berlin

Vielschichtig. Von der Räumlichkeit der Flächenteilung, Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus (dkw), Landesmuseum Brandenburg

Werkleitz Festival, Modell und Ruine, Dessau

Palast der Republik – Inspiration, Utopie, Politikum, Kunsthalle Rostock

2018
widerstreben, galerie weisser elefant, Berlin (solo)
Pissing in a River. Again!, Kunstraum Kreuzberg, Berlin, kuratiert von / curated by **Stephanie Kloss and Andrea Pichl**

2017
Keine Atempause, Geschichte wird gemacht, L40_Kunstverein Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (solo)
Concrete Utopia, kuratiert von / curated by **ARCH+, Berlin, Schau Fenster, Berlin**

Zwischen Räumen, ZKR, Centre for Art and Public Space, Schloss Biesdorf, Berlin

The Brutalism Appreciation Society, Hartware MedienKunstVerein, Dortmund

Eigenheim, Krome Gallery, Luxembourg

2016
Mixed Media, Krome Gallery, Luxembourg

Raster: Beton, Kunstverein D21, Leipzig

2015
Andrea Pichl in Dialogue with Zoe Leonard, Krome Gallery, Luxembourg (solo)
Gun Hill Road, L40, Kunstverein Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (solo)
Bild und Anpassung, Städtische Galerie Waldkraiburg

2014
Es kömmt drauf an, IG Metall, in Zusammenarbeit mit dem / in collaboration with **Haus am Lützowplatz, Berlin (solo)**

Unterkunft Freiheit, Museum Moritzburg, Halle/Saale (solo)

Dialogue, M HKA, Museum for Contemporary Art, Antwerpen, mit / with **Anne-Mie Van Kerckhoven (solo)**

Scraps of Poetry, Deutsches Haus New York

Die Stadt als Baustelle, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl

Bild und Anpassung, Kunstverein Palais für Aktuelle Kunst, Glückstadt

2013
delirious Dinge, Krome Gallery, Berlin (solo)
Fall Open Studios, International Studio & Curatorial Program (ISCP), New York
Gegenwelten, Kunsthistorisches Museum Schloss Ambras, Innsbruck, Austria

2012
Architektonika 2, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin
es kann immer auch ganz anders sein, Krome Gallery/do you read me?! Reading Room, Berlin (solo)
ausschließlich oder, Krome Gallery, Berlin (solo)

2011
Inherent Shortcomings/Natürliche Mängel, Irish Museum of Modern Art, Dublin (solo)

2010
From a Deviating Angle, National Gallery, Tashkent, Uzbekistan (solo)
Für immer und immer, Mies van der Rohe Haus, Berlin (solo)

2011
Architektonika, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

Impressum / Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Dogmen* 10.6.–25.9.2022 in der Schwartzschen Villa Grunewaldstraße 55 12165 Berlin

This catalog is published on the occasion of the exhibition *Dogmen* 10.6.–25.9.2022 at Schwartzsche Villa Grunewaldstraße 55 12165 Berlin

Herausgeber / Editors
Andrea Pichl und das Bezirksamt Steglitz-Zehlendorf, Amt für Weiterbildung und Kultur, Fachbereich Kultur

Konzeption / Concept
Andrea Pichl

Texte / Texts
Ulrike Kremeier, Christine Nippe

Übersetzung / Translation
Michael Wetzl

Lektorat / Copy Editing
Anja Braun

Gestaltung / Design
Studio Gretzinger

Fotonachweis (S.) / Photo Credits (pp.)
17–23, 50–53 Ludger Paffrath
59–61 Christoph Völzer
63, 75–91 Andrea Pichl
65–69 Ricardo Nunes
70 Ladislav Zajac
71–73 Stefanie Seidl
92–93 Roman März

Lithografie / Image Editing
Europrint Medien

Produktion / Production Management
Studio Gretzinger

Gesamtherstellung / Printing and Binding
Tallinn Book Printers

Gefördert aus Mitteln des Kunstfonds sowie aus Mitteln des Ausstellungsfonds für die Kommunalen Galerien der Berliner Bezirke und des Bezirkskulturfonds.

The project is generously supported by the Kunstfonds, the Ausstellungsfonds für die Kommunalen Galerien der Berliner Bezirke and the Bezirkskulturfonds.

STIFTUNG KUNSTFONDS



© **2022 die Künstlerin** / the artist, **VG Bild-Kunst, Bonn; die Autor·innen** / the authors; **und** / and **DISTANZ Verlag GmbH, Berlin**

Vertrieb / Distribution
Edel Germany GmbH
www.edel.com
international-books@edel.com

ISBN 978-3-95476-508-9
Printed in Europe

Erschienen im / Published by **DISTANZ Verlag**
www.distanz.de



ISBN 978-3-95476-508-9



9 783954 765089

DISTANZ