



DISTANZ

Katinka
Pilscheur

Projekte/
Projects

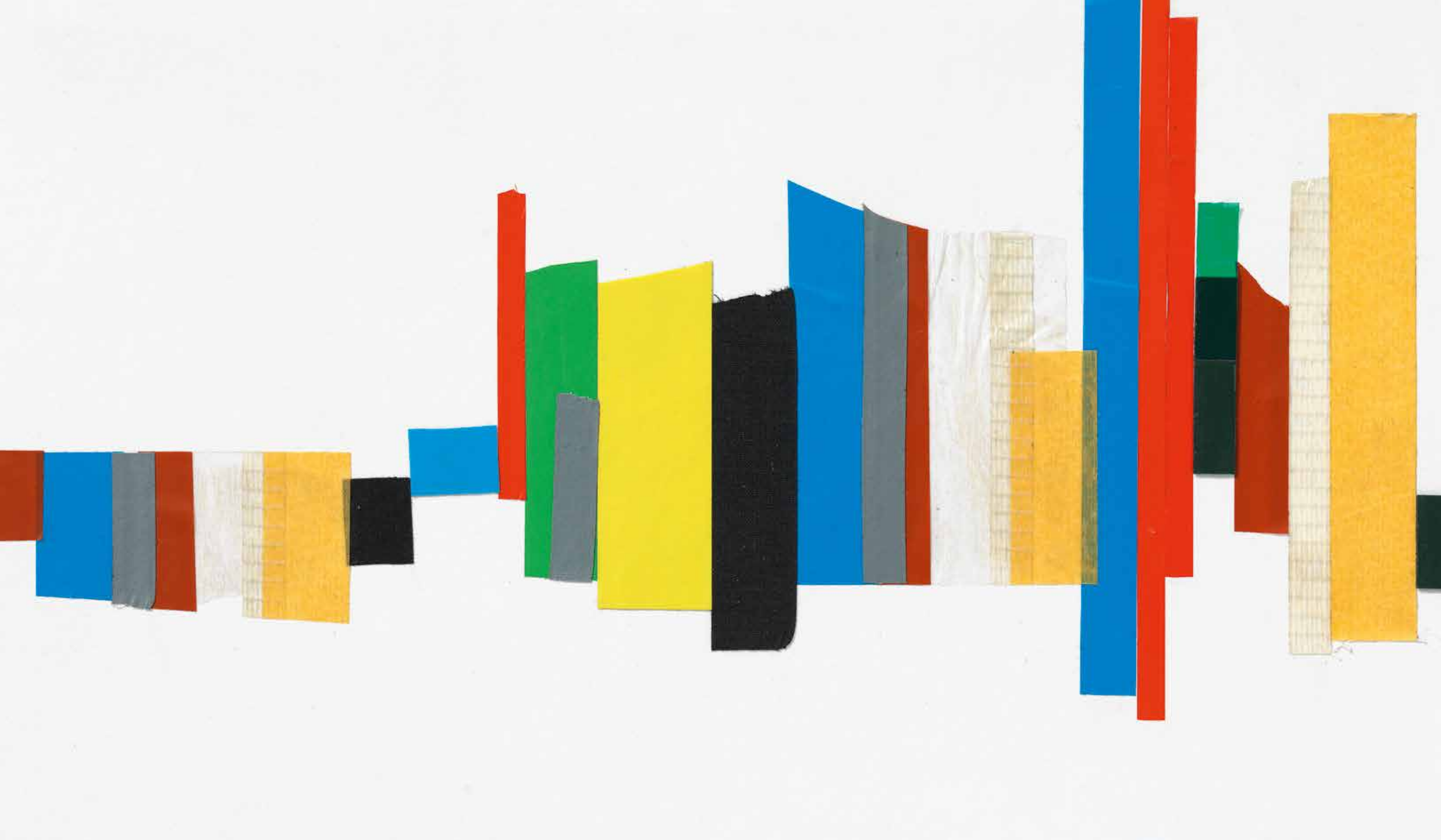
DISTANZ

Katinka Pilscheur

Projekte/
Projects

o.T., 2012

Klebeband auf Papier
Tape on paper
24 × 32 cm





02-2007-01

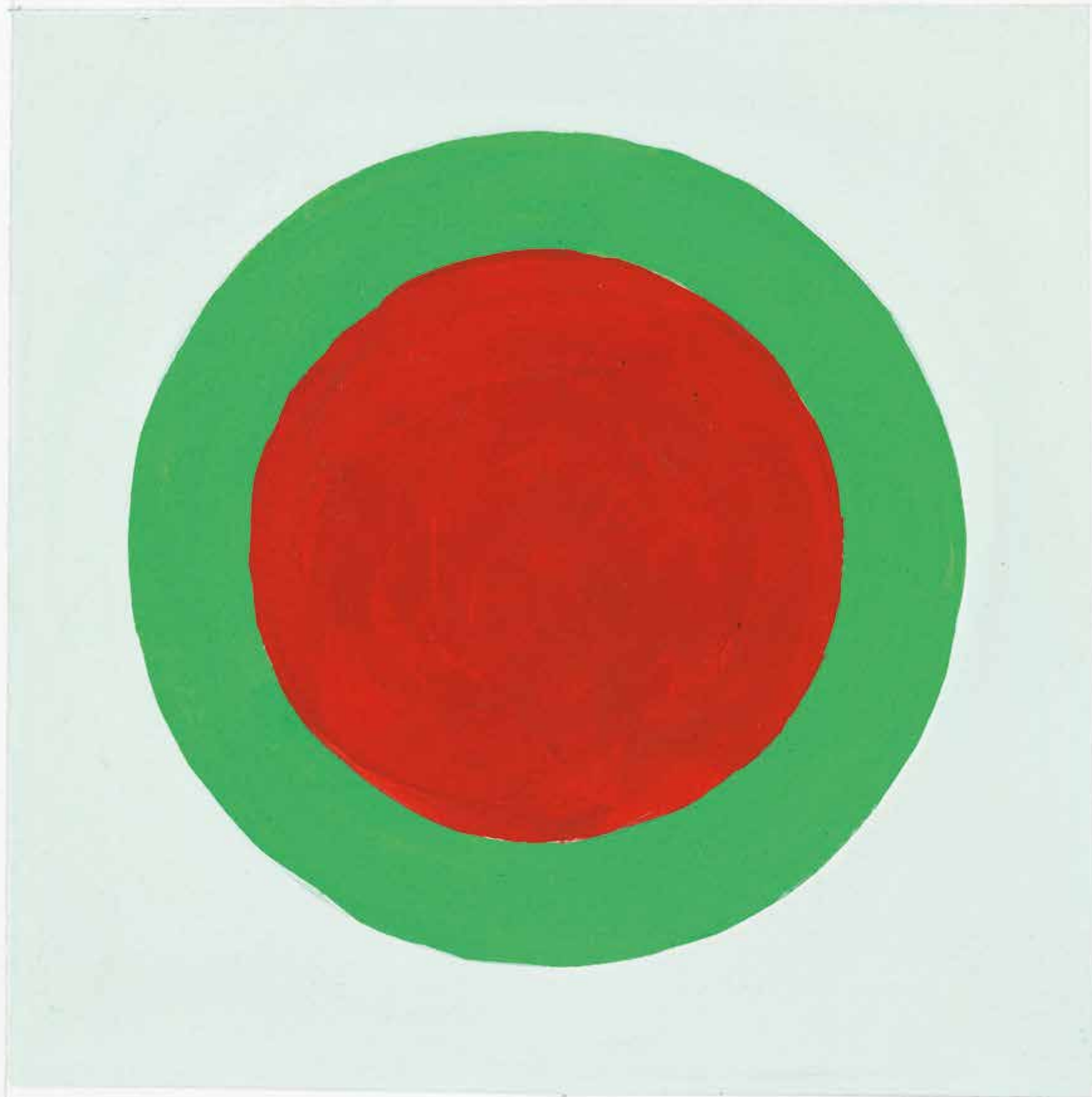
Plastikdeckel, Ölfarbe
Plastic lid, oil paint

3 × 3 × 1,5 cm

o.T., 2005

Gouache auf Papier
Gouache on paper

24 × 17 cm



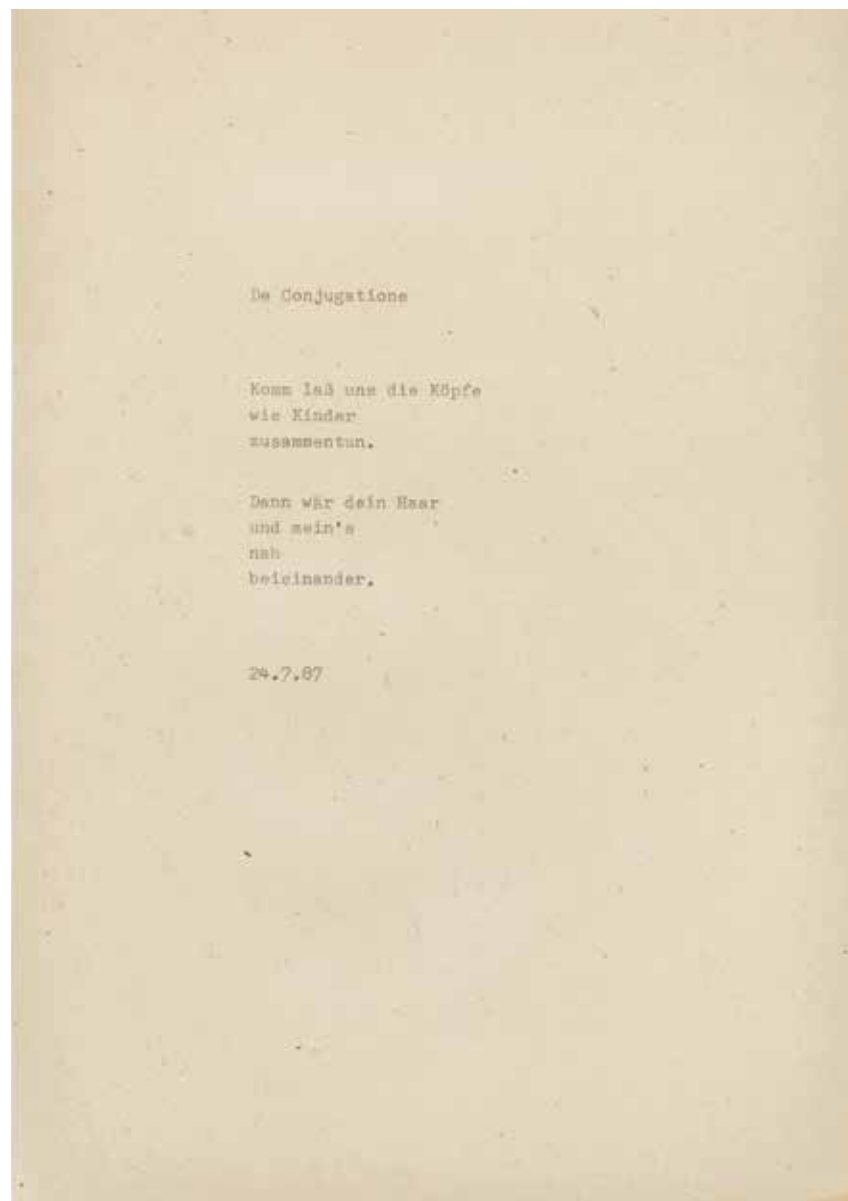


12-2006-01

Kunststoffschlauch, Messing-
schraube, Acrylfarbe

Plastic tube, brass screw,
acrylic paint

Ø 33 cm



De Conjugatione 24. 7. 87

Karl-Ernst Pilschur
34,5×26 cm, gerahmt / framed

Edition 1/5

04-2015-01

Bronze, 2-teilig / two parts
je / each Ø 9 cm, Höhe / height 5,5 cm

Edition 1/5

10

11





29-04-2015

12-16

Ausstellungsansicht
Exhibition view

Sperrholz, Autolack auf Alucore
und Leinwand, Sockel
Plywood, car paint on Alucore
and canvas, pedestal

je / each 144 × 33 × 20 cm

Galerie koal, Berlin

VW R 617
Maigruen,
2015

14, 16

Autolack auf Alucore
Car paint on Alucore

72 × 33 × 2 cm

VW R 116
Schwefelgelb,
matt, 2015

15

Autolack auf Alucore
Car paint on Alucore

27 × 20 × 2 cm

VW R 116
Schwefelgelb,
2015

14

Autolack auf Leinwand
Car paint on canvas

41 × 31 cm

BMW 9953
Lichtgelb
M.2c - 376,
2015

15

Autolack auf Alucore
Car paint on Alucore

72 × 33 × 2 cm

DB 024
Designo Hell-
grün P.2c,
2015

14

Autolack auf Leinwand
Car paint on canvas

41 × 31 cm



14



15



„Manchmal scheint es mir, als ob ich unbedingt will, dass etwas in Bezug auf meine Arbeit offen bleibt.“

Ein Gespräch zwischen
Katinka Pilscheur und *Magdalena Kröner*

Die schmalen Holzstelen in Katinka Pilscheurs jüngster Berliner Galerieausstellung haben eine definierte Höhe: sie reichen ihr genau bis zu den Schultern. Statt eines Gesichtes, Bauches oder Hinterns haben sie monochrome Farbflächen, hochglänzende Gemälde aus Autolack. Sie wirken wie Darsteller auf einer Bühne oder wie Leute auf einer Party, wenden sich einander zu und voneinander ab, bilden Grüppchen, scheinen in fortlaufender Bewegung und Interaktion zu sein. Geht man zwischen ihnen hindurch, wird man selbst Teil des Ganzen, fast meint man Gespräche zu hören, Lachen, Blicke aufzufangen. Man spürt sich selbst und die anderen. „Die Hölle, das sind die anderen“, hat Jean-Paul Sartre einmal gesagt. Hier sind die anderen ein Vergnügen: Jeder ist von anderer Gestalt, hat eine andere Haltung, eine andere Stimme, eine andere Laune. Irgendwie sind sich alle ähnlich und doch verschieden. Einer hat ein grüngoldenes Gesicht, dessen Oberfläche aus der Tiefe heraufschimmert wie flaches Wasser voller Algen. Die Visage des nächsten, der autoritär von oben herab zu schauen scheint, ist eher düster und changiert von braun zu blau zu lila. Wenn man sich ein Stück von der Gruppe entfernt, werden die Stelen wieder zu Sockeln für die Gemälde, skulpturale Träger für die Lackbilder, die sich je nach Lichteinfall und Winkel dem Blick öffnen, mit dem Licht spielen oder sich in der Reflexion verschließen. Diese Inszenierung ist typisch für Pilscheur: Sie umfasst sowohl Malerei als auch Skulptur,

lotet selbstgesetzte Grenzen aus und reagiert präzise auf die umgebenden Gegebenheiten des Raumes.

Magdalena Kröner: In Deinem Werk spielst Du immer wieder mit Gegebenheiten, die den überkommenen Willen zur genialischen, autonomen künstlerischen Setzung unterlaufen. Du benutzt etwa industriell hergestellte Farben, Autolacke oder genormte Teile aus dem Baumarkt – hier stellt sich mir die Frage nach der Rolle, die Autorschaft in Deinem Werk spielt: Was bedeutet dieser Begriff für Dich? Wie lokalisiert sich Deine Arbeit zwischen dem Druck der von Dir gewählten Gegebenheiten, wie etwa bereits existierenden Formen, Farben oder Materialien, und den Möglichkeiten der freien Erfindung – wenn es so etwas überhaupt gibt?

Katinka Pilscheur: Lokale Gegebenheiten ziehen mich an, wecken mein Interesse, wecken Impulse, die, zwangsläufig, Konsequenzen nach sich ziehen und entsprechend so etwas wie Druck oder Spannung aufbauen. So wird aus Finden-Können ein Suchen, ein Finden-Müssen, gewissermaßen aus freiem Raum eine selbst gesetzte Begrenzung. Diese ist Voraussetzung für das freie Spiel der Kräfte. Die begrenzende Entscheidung ist das eigentlich Freiheit stiftende Element oder der Beginn der Reise. Bildlich gesprochen, sehe ich ein Kind vor mir, das, mit einem Haufen Spielzeug ausgestattet, am Ende doch mit dem spielt, was seinen Weg kreuzt und auf überraschende Weise seine Fantasie beflügelt, während die kommerziellen Spielsachen



03-2004-01

Ölfarbe, Möbelteile / Oil paint,
furniture elements
Maße variabel / Dimensions
variable

Sperr-
müll / Bulk
garbage
Berlin, 2003

Fotografie / Photograph

achtlos auf dem Boden herumfliegen. Ich arbeite mit dem mich Umgebenden auf die mir eigene Weise. Diese Weise lässt eine bestimmte Ästhetik oder Phänomenologie erkennen, die für mich „typisch ich“ ist. Zuweilen freue ich mich darüber und empfinde es als „Authentizität“, zuweilen denke ich „oh Mann, schon wieder ich“, je nachdem, ob und wie ich einverstanden bin mit der mir eigenen Sicht auf die Dinge und die Welt. Es manifestiert sich an dieser Stelle wohl so etwas wie eine Autorschaft, die ohne eine offensichtliche Geste einer „freien Erfindung“ (falls es so etwas gibt) auskommt, dennoch aber Autorschaft verrät.

MK: Gibt es für Dich so etwas wie eine ideale Erfahrung, innerhalb derer ein Betrachter Dein Werk erfahren kann? Welche Bedingungen sollten zumindest erfüllt sein, um alle Aspekte Deiner Arbeit vollständig erfassen zu können?

KP: Das Wichtigste ist sicher die Möglichkeit des unmittelbaren Erlebens, so wie hier in der Galerie. Ein gewisses Maß an Zeit und eine uneingeschränkte Sicht sind sinnvoll ... gut ist, wenn wenig los ist ... Das bringt mich gerade auf die Idee, vielleicht mal eine Ausstellung zu machen, in der es voll ist ... Ich muss aber auch hinzufügen, dass Aspekte der Inszenierung im Raum ebenso wichtig sind wie die Arbeit selbst. Außerdem interessieren mich Fragen nach der Übersetzbarkeit, zum Beispiel für dieses Buch: Wie sieht etwas aus, wenn es in digitale Medien übertragen wird, etwa auf einen Computerscreen, oder ins Internet?

Die Problematik des Abbildens beschäftigt mich schon eine ganze Weile. Sie bezieht sich vor allem auf die Schwierigkeit, die ich habe, meine Arbeit zweidimensional zu dokumentieren. Daraus ergeben sich eine ganze Reihe von Fragen: Warum ist es so schwer, einen vollständigen fotografischen Eindruck der tatsächlichen Arbeit zu schaffen? Wie lässt sie sich überhaupt abbilden oder welcher Teil davon? Welche Rolle spielt die Atmosphäre dabei und gelingt es mir, diese überhaupt in irgendeiner Weise wiederzugeben? Ist es schwerer als bei meinen Kollegen und warum ist das so? Manchmal denke ich mir auch, dass es gerade genial ist, eine Arbeit zu schaffen, die sich dem allgemeinen Bildschirm-Modus entzieht, auch wenn das von mir so nie beabsichtigt war ...

MK: Du scheinst über die Jahre die Verfahren der Herstellung und Präsentation Deiner Arbeiten so perfektioniert zu haben, dass Du kaum noch Dinge verwirfst ... stimmt das, oder wirkt das nur so? Womit gelingt es Dir noch, Dich selbst zu überraschen?

KP: Das Verwerfen und beständige Justieren ist ein wichtiger und zentraler Bestandteil. Überraschungen gibt es auch immer. Zum Beispiel die Arbeiten, auf die wir gerade schauen, hier an der Wand des Ateliers, und die aus einem Zufall heraus entstanden sind: ein Duo aus einer weißen Plastiktüte und einem gelben Sack mit Holzscheiten, die ich an Klorollen-Halter nebeneinander an die Wand gehängt habe. Die Halterungen habe ich hier in den

alten Bädern im Ateliergebäude gefunden, das früher die Ostberliner Akademie der Wissenschaft beherbergte.

Ganz nah herangehen. Schauen, was das Licht mit den Flächen der Malerei macht. Prüfen, ob man sich selbst spiegelt und wie man dabei vielleicht aussieht. Berühren wollen. Vorsichtig mit der Hand darüberstreichen, um die Glätte zu fühlen. Ist die Oberfläche warm? Ist sie klebrig? Ist sie kühl? Die Begegnung mit Katinka Pilscheurs Installationen löst unmittelbare Reflexe aus: Wie fühlt sich das Werk an? Wie verändert es sich, wenn ich mich ihm nähere? Weist es mich zurück? Umfängt es mich? Pilscheurs Malerei schafft Bildkörper, die sich fühlbar in ihren Umraum eintragen vermittelt ihrer direkten, physischen Präsenz, die Schübe von Assoziationen auslösen. Sie ragen hinein in den Raum des Betrachters und beanspruchen seine Teilnahme; ihre Ambivalenz fordert heraus. Doppelgesichtig, bleiben sie autonom genug, um sich angreifbar zu machen.

MK: Deine Installationen wirken manchmal kühl, fast schon streng, oder aber so beiläufig, dass man sie fast übersehen könnte, auch wenn sie einen Raum gravierend bestimmen. Statt der großen Geste nutzt Du subtile Eingriffe, Du stapelst oder ordnest ... ist hier vielleicht das Indirekte der Sichtbarkeit ein Reiz? Das mögliche Verschwinden hinter der coolen Geste?

KP: Die „coole Geste“ ... da muss ich grinsen. Zuweilen erhalte ich

dieses Attribut und freue mich darüber – wer ist nicht gerne cool? Aber ich denke, das trifft nur auf den ersten Blick zu. Vielleicht ist das eine Qualität, die auf Abbildungen sichtbar wird, und das ist auch ganz gut so. Ich erlebe meine Arbeit manchmal eher als auf eine mir etwas unheimliche Weise unschuldig oder unerschütterlich idealistisch denn als cool. Wahrscheinlich wehre ich mich gegen Kategorisierungen und Klassifikationen per se; mir ist wichtig, dass die Begriffe, mit denen ich mein Sehen, Benennen und Bewerten beschreibe, errungen werden.

MK: Was meinst Du genau damit?

KP: Ich meine, dass wir üblicherweise sofort für die Dinge, die wir sehen, Begriffe finden wollen, auch in der Kunst ... „Malerei“, „Installation“, „Haus“, „Tisch“ und so weiter ... Nach dieser Form der Klassifikation kommt üblicherweise die Bewertung: „Das ist Malerei und die ist interessant, neu, steht in der und der Tradition, ist spannend, weil ... und das ist blöd, langweilig, schlecht, unverständlich, weil“ etc. All das läuft völlig automatisch und in irrem Tempo ab. Es gefällt mir, der kognitiven Ebene ein Schnippchen zu schlagen. Mir macht es Spaß, den Betrachter, aber auch mich selbst in Situationen zu manövrieren, in denen mir diese vertrauten Begrifflichkeiten ein Stück weit entzogen werden und ich mich in einem Raum wiederfinde, in dem ich nicht so genau weiß, was ich eigentlich sehe und wie ich es benennen, bewerten und einordnen soll. Das bedeutet: Ich bin auf meine unmittelbare

Erfahrung angewiesen und damit zwangsläufig auf ein eher beschreibendes Vokabular. Manchmal scheint es mir, als ob ich unbedingt will, dass etwas in Bezug auf meine Arbeit offen bleibt, sich der Sprache entzieht, im unmittelbaren Erleben bleibt, auch wenn es natürlich offensichtliche Bezüge zur Minimal Art oder Architektur gibt. Deshalb liegt mir vielleicht auch eine subtilere Herangehensweise, oder eine indirekte, hoffentlich zuweilen eine überraschende.

MK: Interessant finde ich, dass Du in den Lackarbeiten quasi auch von Dir wegreflektierst, hin zur Selbsterfahrung des Betrachters, der in den spiegelnden Oberflächen ja eher sich selbst als Dich sieht ...

KP: Ja, in den Lackoberflächen ist die Konfrontation des Betrachters mit sich selbst vorprogrammiert. Diese wird manchmal sogar als unangenehm empfunden; der Effekt ist geradezu offensichtlich, fast plakativ. Nur der gespiegelte Umraum oder die Farbe lenken ein wenig ab. Indirekt bleibe ich natürlich sichtbar oder eben wirksam in der Arbeit. Wie gesagt, es gibt so etwas wie einen typischen Stil oder einen typischen Effekt. Aber ich als private Person Katinka, mit all meinen verschiedenen Anteilen, bin als solche darin nicht erkennbar. Die Arbeit, vor allem die Installationen, zielt ja auch eher darauf ab, eine Atmosphäre, einen Raum aufzuspannen, in dem dann etwas geschieht, was der Betrachter wahrnehmen kann. Michael Lüthy nannte das einmal den „Subjektwechsel“. Als ob der



11-2011-01

Tamponfaden,
Karton/Tampon string, cardboard

102 × 119 × 79 cm

04-2012-01

Tamponfaden,
Messingplatte, Sockel/Tampon-
string, brass plate, pedestal

158 × 28 × 28 cm



Betrachter in meine Rolle als Künstlerin hineingezogen würde. Diese Möglichkeit der Selbstbeobachtung und der reflektierten Wahrnehmung interessiert mich sehr. Von daher bin ich hier wohl auch wieder indirekt mit an Bord ...

MK: Was bedeutet es für Dich, auf diese Art in Deinem Werk sichtbar zu werden?

KP: Sagen wir mal so: Wenn das phänomenologische Erleben bei meiner Arbeit im Vordergrund steht, noch vor einer Geschichte oder einem Konzept, dann kann die Konsequenz auf der Meta-Ebene nur eine beschreibende sein. Was in der Begegnung mit meiner Arbeit idealerweise stattfindet, ist also das Erleben eines „Sowohl-als-Auch“ anstelle eines „Entweder-Oder“, welches eine Form der allmählichen Sensibilisierung ermöglicht und mir und dem Betrachter Raum lässt für alle möglichen Fragen: Was erlebe ich und wie? Welche Gesetzmäßigkeiten gibt es? Wie lässt sich der Zustand formulieren, den ich erlebe? Was erlebe ich überhaupt? Und kann das, was ich sehe, verschiedene Dinge gleichzeitig enthalten und gleichermaßen Malerei oder Skulptur sein? In manch einer Arbeit scheint auch eine humorvolle Ebene durch, sei es durch die Wahl des Materials oder des Titels. Mir ist es wichtig, dass in all dem Geplanten, Ernsthaften, dem Ringen um die Dinge auch ein spielerisches Element möglich bleibt. Das, was Du wahrscheinlich meintest, als Du nach der Möglichkeit des „Sich-Selbst-Überraschens“ in meiner Arbeit fragtest.

MK: Kannst Du dafür ein paar Beispiele nennen?

KP: Ich denke da zum Beispiel an die Skulptur *11-2011-1*, die ganz ernst daherkommt – und dann entpuppt sich das verwendete Material als Tamponfäden. Oder an ältere Arbeiten wie *11-2006-1*, ein Waschmaschinenschlauch, der an der Wand zu einem Kreis zusammengelegt wurde. Aber vielleicht meint es auch das, was Du mit „hier sind die anderen ein Vergnügen“ beschrieben hast. Das ist alles nicht „groß“, aber es läuft doch irgendwie schmunzelnd mit.

MK: Besteht die Gefahr, sich im Spiel zu verlieren?

KP: Würde ich nicht mehr sagen. Das Spiel ist eher konstituierend, auch wenn es sich mit der Zeit gewandelt hat. Früher habe ich alles, was mir spannend erschien und begegnete, aufgelesen und gesammelt. Zum Glück ist es mir dann immer gelungen, die eigentliche Arbeit möglichst zu reduzieren. Auch in Ausstellungsvorbereitungen geht mir das so; ich bringe meistens viel zu viel zum Aufbau mit und lasse dann sehr viel weg. In diesem Zusammenhang stellt sich mir die Frage, ob Momente des Zu-viel-Habens oder des Anhäufens von Materialansammlungen wesentlich sind beziehungsweise waren.

MK: Wesentlich in Bezug auf was?

KP: Wesentlich in Bezug auf meine Art des Experimentierens, des Spielens und der Reduktion. Man muss ja etwas haben zum Runterkochen.

MK: Das finde ich augenfällig. Du brichst die Dinge ganz stark herunter und dampfst sie ein. Ich empfinde das insgesamt als eine Grundspannung in Deinem Werk: als permanentes Spiel von absoluter Freiheit und notwendiger Beschränkung, und auch des notwendigen Verwerfens von Dingen. Ich muss, wenn Du beschreibst, wie Deine Arbeiten entstehen, an so etwas wie Exerzitien denken, an deren Ende eine innere Freiheit steht, das notwendige Auferlegen und Absolvieren einer Disziplin, das nüchterne Planen und Kalkulieren, welche die Freiheit der Setzung ermöglichen ...

KP: Das existiert wohl alles gleichermaßen. Es hat auch immer mit Verwandlung zu tun, mit einem Ereignis, das ich dann in meine eigene Arbeit übersetze. So habe ich zum Beispiel während eines Aufenthaltes in Kuba die Gerüstbauer auf den Baustellen bewundert, die bedingt durch den extremen Mangel an Baumaterial aus Restholz neue Gerüste mit komplizierten Verstrebungen und Winkeln bauen. Mit diesem Eindruck bin ich nach Hause gefahren und wollte dann selbst herausfinden, wie das eigentlich geht und wie es sich anfühlt. Ich wollte dieselbe Erfahrung machen, herausfinden, ob man unter diesen beschränkten Bedingungen automatisch so geniale Konstruktionslösungen finden kann wie die Handwerker in Kuba. Zurück in Berlin, wollte ich das aber nicht in irgendeine Form von Dritte-Welt-Ästhetik übersetzen, mit aufwändig zusammengesuchtem Holz. Wir haben uns anschließend einfach eine „Erste-

Welt-Beschränkung“ ausgedacht die beinhaltete, dass nur Schrauben erlaubt war und alle Bretter eine Länge von 2,40 Meter haben sollten Daraus entstand dann die Arbeit 27-04-2012. Das war toll, was da passierte und wie easy wir innerhalb dieser Quasi-Begrenzung das zu verwendende System gefunden haben.

MK: Diese Art der extremen Bricolage bildet, wie ich finde, so etwas wie ein Intermezzo innerhalb Deiner Arbeit. Was waren die Konsequenzen, die Du daraus gezogen hast?

KP: Am meisten reizt mich nach all diesen Erfahrungen so etwas wie das Erlangen einer bestimmten Art von Fingerfertigkeit, ein Beherrschen der notwendigen Techniken, ein Verinnerlichen von Maßen und Proportionen, die so sehr ein Teil von Dir werden, dass du gleich loslegen kannst, ohne jedes mal alles neu zu analysieren und wahrnehmungstheoretisch fundieren zu müssen.

MK: Was meinst Du, woher diese Lust auf Spontaneität kommt?

KP: Ich glaube, es hat viel damit zu tun, die Arbeit leichter nehmen zu wollen, nicht mehr alles lesen und alles analysieren zu müssen oder zu Recherchezwecken zu reisen, wo doch sowieso alles vor meiner Nase liegt. Ich versuche, mir nicht mehr so einen Kopf zu machen ... das hat für mich so etwas *laid back*-artiges, das mich gerade sehr anzieht. Ich denke, es hat auch damit zu tun, Anfang der 90er nach Berlin gezogen zu sein, wo alles auf der Straße herumlag; überall gab es Baustellen,

man fuhr an Bauzäunen und gelben und orangen und gesprenkelten Dämmplatten vorbei, und es war fast unausweichlich, damit zu arbeiten. Ich arbeite eigentlich am liebsten mit dem, was meinen Weg kreuzt.

MK: Was war eigentlich die erste Arbeit, die für Dich in Bezug auf Kommendes relevant war?

KP: Zu Beginn meines Studiums habe ich neben dem Erstellen von verschiedenen objektartigen und bemalten Stapeln aus Restholz und alten Möbeln versucht, ganz klassisch zu arbeiten, Farbfeldmalerei, Ölfarbe auf Leinwand ... aber das erste Bild, das mir eine neue Richtung gewiesen und das merkwürdige, dauernde Unwohlsein aufgelöst hat, das ich vorher bei meiner Arbeit hatte, bei diesem Tun ganz klassisch und allein im Atelier in Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte, das war ein Lackbild. Das kam durch meinen Bruder, der Kawasaki-Händler ist und sich dachte: „Die Schwester studiert Kunst, schenk ich ihr doch mal Lackfarbe.“ So ist mein erstes Lackbild entstanden, zwei Quadratmeter groß, in diesem typischen, leuchtenden Kawasaki-Grün.

MK: Was kam dann?

KP: Ich denke, das hat vor allem eine Entwicklung angestoßen: Mir wurde bewusst, dass ich jemand bin, der gerne in der Welt unterwegs ist. Da war ich eine Weile in Buenos Aires, wo alle Straßenlaternen in einem Grün gestrichen sind, das den wunderbaren Namen Verde Ilusión trägt. Das war für mich total auffällig und ungewöhnlich, aber

für die Leute da schien es völlig normal zu sein. Alle kannten diese Farbe, und niemand außer mir schien sich zu wundern, dass die Laternen nicht dunkelgrün oder grau oder so gestrichen waren. Ich fand das toll und hab einen Liter Verde Ilusión gekauft. Der Farbenhändler erzählte mir dann von einer ganzen Palette an Grüntönen, aus der ich dann die fünf Farben ausgesucht habe, die ich am besten fand: Gris Visión, Perla, Verde Ilusión, Esmeralda und Verde de Noche. Der Bezug auf existierende Farbpaletten, wie auch die Palette der wenigen in Kuba existierenden Autofarben, die die Lackierer dort verwenden können, war mir wichtig. Das Interesse daran ist wie Farbensammeln an verschiedenen Orten auf der Welt; ein Archiv anlegen, so wie auch in der Werkgruppe der Bilder, die ich mit Nagellackfarben gemacht habe. Es interessiert mich, in meiner Arbeit einen biografischen, anekdotischen Bezug herzustellen, der nicht farbtheoretisch ist und in den minimalistischen Aspekten der Arbeit nicht unbedingt zu vermuten ist.

Katinka Pilscheur entspinnt in ihrem Werk einen fortwährenden komplexen Dialog zwischen Fläche und Raum, zwischen Tafelbild, Installation und Skulptur. Dabei bestätigt sie zugleich immer wieder das Bild, seine perfekt anmutende, von jedem gestischen Eintrag befreite Oberfläche. Die spezifischen, oft an Vorbildern aus der Kunstgeschichte orientierten Größenverhältnisse führen dem Malerischen neue Impulse zu. Die je nach gewählter Farbpalette entstehende Bandbreite an

Valeurs transportiert komplexe psychologische Gehalte, entspricht verschiedenen „Klimata“, die sich vor allem intuitiv vermitteln: von konzentrierter Ruhe über geladene Spannung bis hin zum freien, heiteren Spiel ist alles möglich. Malerische und skulpturale Gesten existieren in diesem Werk nicht nur gleichberechtigt nebeneinander, sondern befragen und befruchten sich fortlaufend.

MK: Wie beurteilst Du in Bezug auf Deine Arbeit die Spannung zwischen dem, was möglich ist, und dem, was Du Dir selbst an „Einschränkungen“ und realen oder formalen Begrenzungen suchst? Oft scheint es mir, als würde ein „je mehr Einschränkungen, desto besser“ Dich motivieren – seien es die manchmal schwierigen Gegebenheiten eines Raumes oder formale Setzungen / Regeln, mit denen Du Dich selbst herauszufordern scheinst und die ja viel mit Minimal Art zu tun haben?

KP: Ich glaube, für mich liegt in der notwendigen Einschränkung das Potenzial zu Freiheit und Autonomie, wenn ich nicht im Meer der Möglichkeiten untergehen will. Es braucht für mich die Qualität einer verbindlichen Entscheidung, wenn etwas entstehen können soll. Auch die Fragen danach, was wie deutlich werden kann und in welcher Nachbarschaft; wie viel Raum etwas braucht, um gesehen werden zu können oder wie sich das Hintergrundrauschen verringern lässt, damit ein zarter, leiserer Ton deutlicher hervortreten kann, verlangen im Um-

kehrschluss immer eine Entscheidung oder Begrenzung. Vor der ersten Setzung kann alles Gegenstand des Interesses sein. Erst wenn sich der Blick dann fokussiert und damit eine Entscheidung fällt, was man ungefähr machen will, entsteht die Notwendigkeit zu irgendeiner Form von Konsequenz. Diese mag dann den Charakter einer Begrenzung, Einschränkung oder Regel aufweisen, wie in der im Anschluss an meinen Kubaaufenthalt entstandenen Installation 27-04-2012, über die wir schon gesprochen haben.

MK: Was macht einen Moment gelungener Autonomie in Deiner Arbeit aus? Was erschwert autonome Setzungen? Wann scheitern sie?

KP: Autonomie findet immer nur innerhalb von Grenzen und Gefügen statt, in denen man sich auch selbst befindet, aber es steht einem frei, wie man damit umgeht ... je nach Grad der Aufmerksamkeit, Fähigkeit, Tagesform, Konzentration, Wachheit ... Die Arbeit wird dann erschwert und Autonomie – oder sagen wir die Unbestechlichkeit – immer wieder auf die Probe gestellt, wenn Zeit und Druck von außen sich zu stark einschleichen.

MK: Darf ich noch etwas mehr über Deine Vorliebe für Minimal Art erfahren?

KP: Dass meine ästhetische Sprache die des Minimal, der Geometrie, des Ordners und Stapelns ist, ist wahrscheinlich einfach persönlicher Geschmack und vielleicht auch ein wenig dem Hintergrund meiner ästhetischen Erziehung als Kind ge-

schuldet. Andere wählen andere Sprachen, je nach Anziehung, Interesse und persönlicher Geschichte.

MK: Kannst Du das konkretisieren? Was für Dinge waren das, mit denen Du aufgewachsen bist und die Dich als Kind umgeben haben?

KP: Bei uns zu Hause waren es Kalligrafie, japanische Keramik und Holzschnitte aus der Sammlung meines Vaters. Dazu kam meine Vorliebe für Tanztheater und Musik, die ausgeprägter war als mein Interesse fürs klassische Sprechtheater. All das war nicht Minimal Art, aber es folgte doch einer bestimmten „Minimal“-Ästhetik oder Phänomenalität.

MK: Darüber würde ich gern mehr wissen.

KP: Na ja, vielleicht lässt es sich so beschreiben, dass es sich immer um Inhalte handelte, die sich mit Fragen nach der menschlichen Wahrnehmung oder Erfahrung auseinandersetzten. Fragen, die über das rein lineare Denken oder das rein Analytische hinausgingen und Atmosphären mit einschlossen. Auch wenn die Auseinandersetzung mit diesen Dingen dann oft furchtbar intellektuell und analytisch werden konnte und Tendenzen zum Zerreden aufwies.

MK: An dieser Stelle möchte ich Dich gerne mit zwei Begriffsklustern konfrontieren, die mir zentral für Deine Arbeit scheinen und die Spannung verdeutlichen, über die wir bis hierhin gesprochen haben, und Dich bitten, spontan darauf zu reagieren: Dein Werk ist auf der ei-

nen Seite „roh, offen, verletzlich, unmittelbar, sichtbar“, auf der anderen „abgeschlossen, hermetisch, glänzend, sophisticated, deutungsicher“ ...

KP: Ja ... vielleicht findet meine ganze Arbeit in dem Spannungsfeld dieser gegensätzlichen Begriffskluster statt, die Du vorschlägst. Es gibt das Systematische, Abgeschlossene, quasi als sicheren Rahmen der Arbeit, und demgegenüber – hoffentlich – Raum und Offenheit. Daraus entsteht vielleicht im besten Fall das Neue, wie auch immer es sich zeigen mag. Begriffe wie „hermetisch“ oder „sophisticated“ beziehe ich eher auf dieses Systematische: Das System ist streng und funktional. Grundsätzlich scheint die Form über die Zeit strenger und konzentrierter zu werden. Im Nicht-Festlegen verbirgt sich ja die Gefahr, keinen klaren Standpunkt zu haben, während sich festlegen bedeutet, etwas zu Ende bringen zu können, sodass es dann auch tatsächlich abgeschlossen ist und Raum für etwas Neues entsteht.

MK: Aber etwas beenden bedeutet auch immer sich festlegen und damit weitere Optionen, vielleicht auch weiteres Potenzial ausschließen ...

KP: Richtig. Früher habe ich es oft als Unfähigkeit empfunden, Dinge nicht genug auf die Spitze getrieben, nicht lange genug durchgehalten zu haben. Das ist heute anders. Das fällt mir heute leichter. Auch das spielt vielleicht eine Rolle: Ich muss mich nicht auf

alles in der Welt beziehen, sondern konzentriere mich stärker auf meine eigene Wahrnehmung, die sich vor allem im körperlichen Erleben manifestiert, weniger im Kognitiven. Und ganz allmählich kommt damit auch etwas Großes zurück in meine Arbeit. Ich fürchte das Erhabene nicht mehr.

Neonröhre, Elektrokabel,
Transformator
Neon tube, electric cable,
transformer
146 × 120 × 12 cm



09-2013-02

Rauminstallation / Site -
specific installation

Bau- und Dämmstoffe,
Styropor, Styrodur, OSB, MDF
Building and insulating
materials, Styrofoam, Styrodur,
OSB, MDF

280×250×450 cm

abc – Art Berlin
Contemporary





06-2010-01

Rauminstallation/ Site - specific
installation

Kunststoffsäcke, Styropor
Plastic bags, Styrofoam

Westfälischer Kunstverein,
Münster







Garota Verão, 2013

Aluminium, Colorama Nagellack
Aluminum, Colorama nail polish

170×720×3,8 cm

SIM Galeria, Curitiba, Brasilien/
Brazil

04-2013-01

Rauminstallation / Site - specific
installation

Baugerüststützen
Scaffolding props

SIM Galeria, Curitiba, Brasilien/
Brazil

34





BMW 5715
Dunkelblau
263, 2013

Autolack auf Leinwand, Farbcode
Car paint on canvas, color code

130 × 190 × 6 cm

SIM Galeria, Curitiba, Brasilien /
Brazil

13-09-2013

38-41

Rauminstallation / Site -
specific installation

Alucore, Stahl, Messing,
Neon, Autolack BMW453 Nacht-
blau met

Alucore, steel, brass, neon,
car paint BMW 453 Nachtblau met

Galerie kool, Berlin

38





Kuba, 2011

Fotografie
Photograph

10,2×15,1cm

42

43





27-04-2012

44 – 45, 47 – 51

Rauminstallation / Site - specific
installation

Holz, Alucore, Kubanischer
Autolack, Farbcode
Wood, Alucore, Cuban car paint,
color code

Azul Metálico, Verde Jardín,
Castaño Toke, Amarillo Toke, Azul
Obscuro

je / each 216 × 120 × 2,5 cm

Galerie koal, Berlin

Kuba I

52

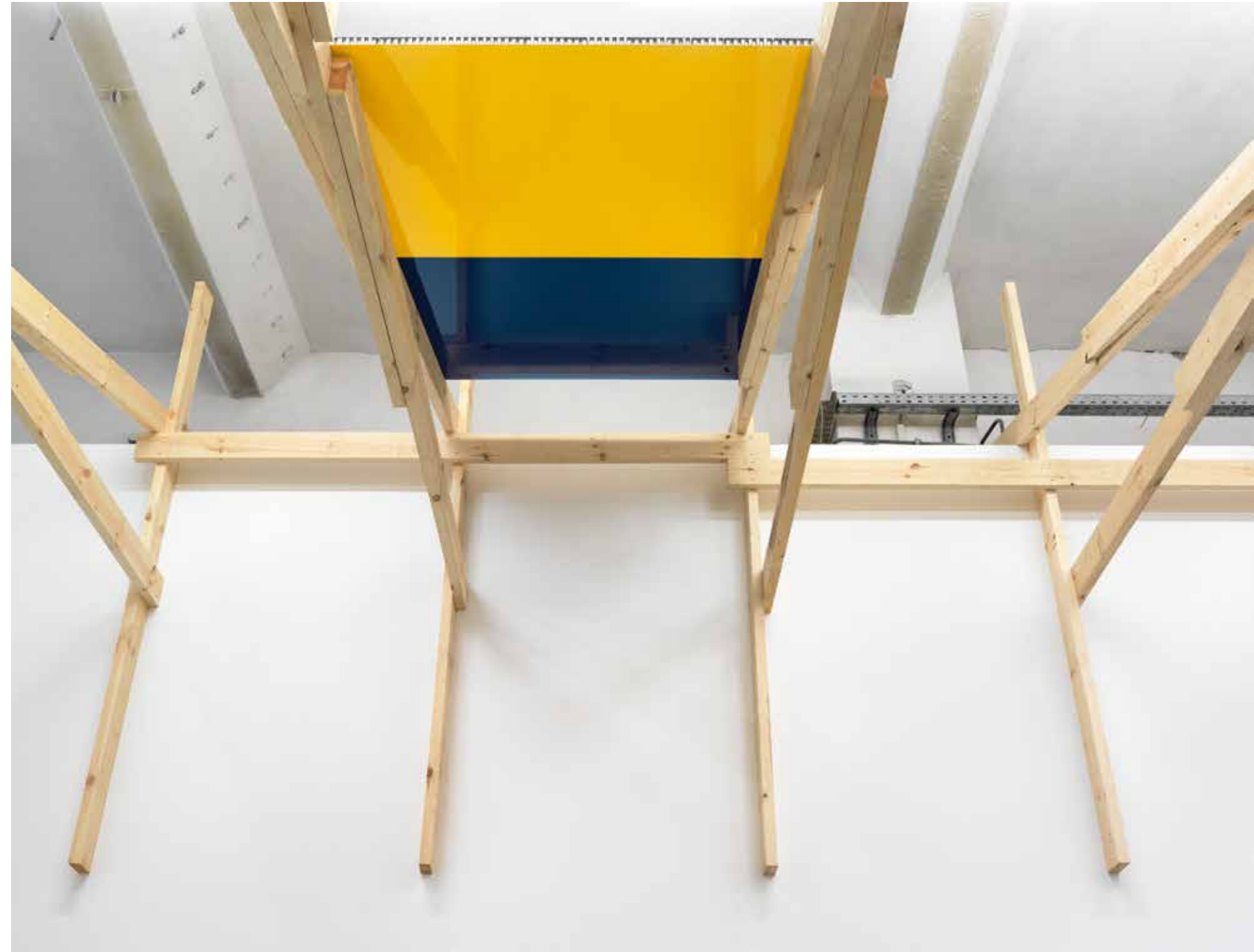
Azul Metálico / Rojo Bermillon / Verde
Jardin / Gris Perla, 2012

Kubanischer Autolack auf
Leinwand, Farbcode
Cuban car paint on canvas, color
code

je / each 99 × 70 × 5 cm

Galerie koal, Berlin









Lime Green 777, 2009

Kawasaki-Motorradlack
auf Leinwand, Barcode

Kawasaki motorbike paint
on canvas, barcode

200 × 200 cm

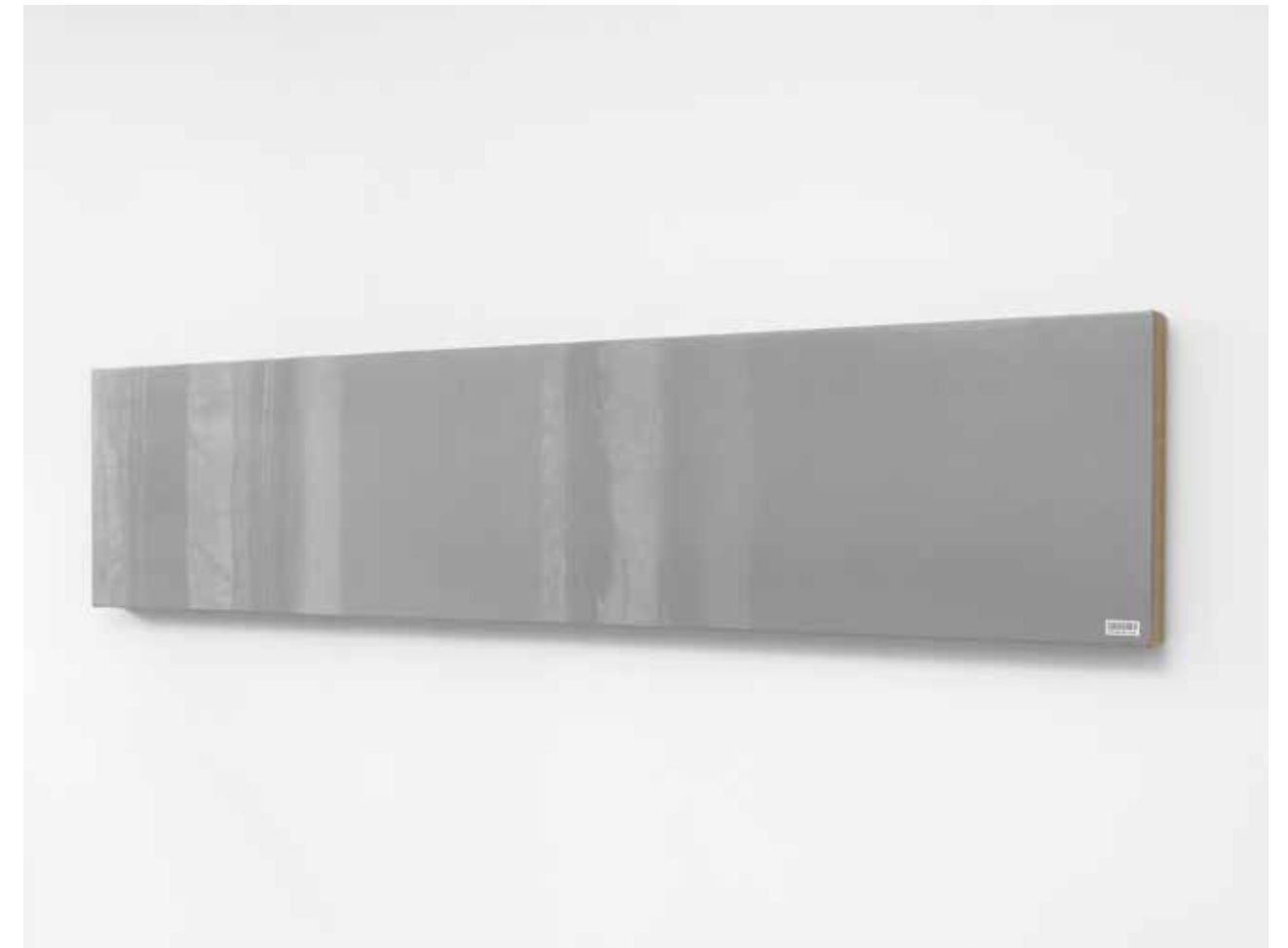
POR 5706 Silber Metall, 2009

Autolack auf Leinwand, Barcode
Car paint on canvas, barcode

45 × 203 cm

62

63





Azul Oscuro / Amarillo Toke, 2012

Kubanischer Autolack auf
Alucore, Farbcode

Cuban car paint on Alucore,
color code

je / each 108 × 120 × 2,5 cm

Gris Visión

Albalux-Lack auf Leinwand,
Barcode

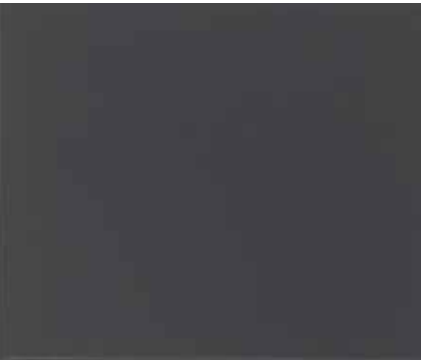
Albalux varnish on canvas,
barcode

170 × 150 × 7,5 cm

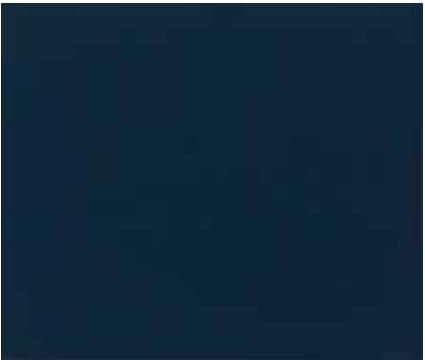
Frédéric de Goldschmidt
collection, Brüssel/Brussels

67





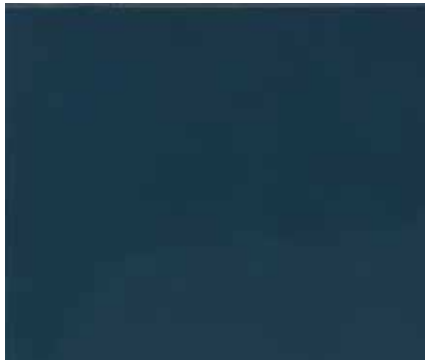
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



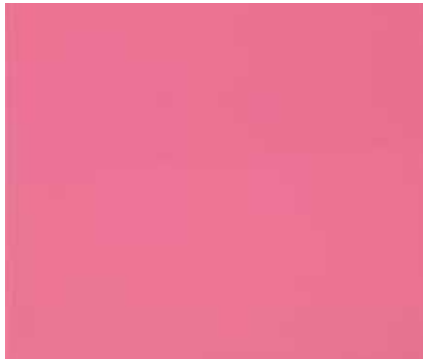
21



22



23



24



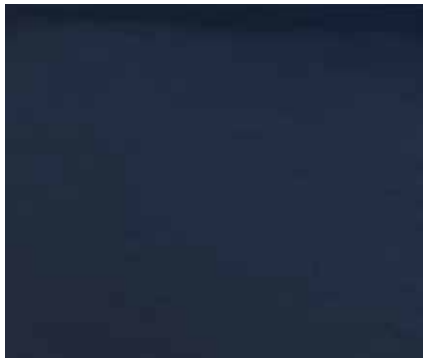
25



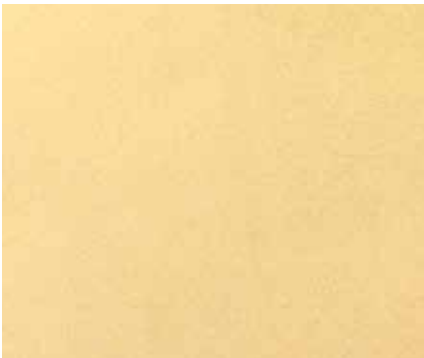
26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



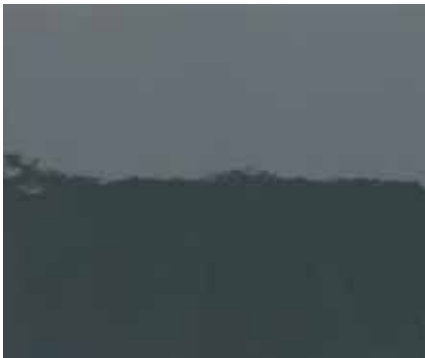
41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63

1	10	19	28
Gris Montaigne, 2012 Dior Nr. 707	Tech, 2012 Impala	Delight, 2012 Chanel Nr. 607	Encre Chine, 2011 Dior Nr. 903
2	11	20	29
Blue Rebel, 2012 Chanel Nr. 553	Àgua Fresca, 2012 Impala	Carnal Red, 2012 Tom Ford	Péridot, 2011 Chanel Nr. 531
3	12	21	30
Holiday, 2012 Chanel Nr. 617	Cintura baixa, 2012 Risqué	Coral Blame, 2012 Tom Ford	Orange Flamboyant, 2011 Yves Saint Laurent Nr. 09
4	13	22	31
Blue Boy, 2012 Chanel Nr. 555	Amarelo Sol, 2012 Colorama	Ginger Fire, 2012 Tom Ford	Splendeur, 2010 Chanel Nr. 217
5	14	23	32
White Satin, 2010 Chanel Nr. 459	Mimosa, 2012 Chanel Nr. 577	Edition 7, 2011 Yves Saint Laurent	Moonlight Blue, 2011 Yves Saint Laurent Nr. 44
6	15	24	33
Calypso, 2012 Dior Nr. 158	Fantastic, 2012 Chanel Nr. 481	Edition 8, 2011 Yves Saint Laurent	Nirvana, 2011 Dior Nr. 704
7	16	25	34
Acapulco, 2012 Dior Nr. 118	Coco Blue, 2012 Chanel Nr. 551	Edition 8, 2011 Yves Saint Laurent	Blue Denim, 2011 Dior Nr. 607
8	17	26	35
Lagoon, 2012 Dior Nr. 198	Saint-Tropez, 2012 Dior Nr. 401	Edition 7, 2011 Yves Saint Laurent	Massaï, 2011 Chanel Nr. 853
9	18	27	36
Verde Palmeira, 2012 Colorama	Lucky, 2012 Dior Nr. 659	Fuchsia Intemporel, 2011 Yves Saint Laurent	Lotus Rouge, 2011 Chanel Nr. 455

37	46	55	Je / each: Nagellack auf Leinwand Nailpolish on canvas Barcode 25 × 30 cm
Camerata, 2011 Kubanischer Hersteller / Cuban manufacturer	GEL Sepe Tiaraju, 2013 Uslu Airlines Nr. 10557	Fire, 2010 Chanel Nr. 159	
38	47	56	
Rouge Fatal, 2011 Chanel Nr. 487	SXF Schönefeld, 2013 Uslu Airlines Nr. 10529	Luxo, 2013 Colorama	
39	48	57	
Black Satin, 2010 Chanel Nr. 219	HHP Hong Kong Heliport, 2013 Uslu Airlines Nr. 0607	Prazeres, 2013 Colorama	
40	49	58	
Vendetta, 2010 Chanel Nr. 483	Vibrato, 2015 Chanel Nr. 665	Dark Taupe, 2011 Aldi Nr. 220	
41	50	59	
MPO Mount Pocono, 2013 Uslu Airlines Nr. 10388	Jaune Babouche, 2015 YSL Nr. 62	Soft Red, 2011 Aldi Nr. 120	
42	51	60	
DRS Dresden, 2013 Uslu Airlines Nr. 10406	Imperial, 2010 Chanel Nr. 469	Jade, 2011 Aldi Nr. 310	
43	52	61	
DSL Daru, 2013 Uslu Airlines Nr. 10441	Ocean Drive Pink, 2013 MakeB	Soft Rose, 2011 Aldi Nr. 170	
44	53	62	
NIM Niamey, 2013 Uslu Airlines Nr. 10556	Ocean Drive Yellow, 2013 MakeB	Dark Grey, 2011 Aldi Nr. 240	
45	54	63	
UKA Ukunda, 2013 Uslu Airlines Nr. 10602	Ocean Drive Blue, 2013 MakeB	Rouge Pop Art, 2013 YSL Nr. 1	

Flashy Yellow
II, 2008

Aprilia-Motorradlack auf Leinwand, Barcode

Aprilia motorbike paint on canvas, barcode

175 × 175 cm





Kuba II

Azul Cielo / Gris Dublin / Amarillo
Toke / Verde Hierba, 2013

Kubanischer Autolack auf
Leinwand, Farbcode
Cuban car paint on canvas,
color code

je / each 99 × 70 × 5 cm

01-2010-01

Holz, Haken, Elektrokabel
Wood, hook, electric cable

80×60×7 cm

79





06-2011-01

80-83

Rauminstallation / Site - specific
installation

Alucore, Mercedes-Autolack,
Kupferpigment, Kupferrohr,
Neonröhren

Alucore, Mercedes car paint,
copper pigment, copper pipe, neon
tubes

XVIII. Rohkunstbau, Schloss
Marquardt, Potsdam

81





10-09-2010

86 – 89 und / and 101 – 103

Rauminstallation/ Site - specific
installation

Maurergerüst, Styropor Platten,
Artenschützer ausrüstung
(Kunststoffeimer, Kunststoffnetze,
Schaumstoff, Metallstäbe)

Bricklayer's scaffolding,
Styrofoam panels, species conser-
vation equipment (plastic buckets, plastic
nets, foam, metal rods)

Größe variabel / size variable

Galerie koal, Berlin, 2010

Gris Visión

Albalux-Lack auf Leinwand, Barcode
Albalux varnish on canvas, barcode

Perla

Albalux-Lack auf Alucore, Barcode
Albalux varnish on Alucore, barcode

Verde Ilusión

Albalux-Lack auf MDF, Barcode
Albalux varnish on MDF, barcode

Esmeralda

Albalux-Lack auf Alucore, Barcode
Albalux varnish on Alucore, barcode

Verde de Noche

Albalux-Lack auf Leinwand, Barcode
Albalux varnish on canvas, barcode

je / each 170 × 150 × 7,5 cm

Perla

Albalux-Lack auf Alucore,
Barcode
Albalux varnish on Alucore,
barcode

170 × 150 × 7,5 cm





86





88



89



30-09-2015

Rauminstallation / Site - specific
installation

Aluminium, Stahl, Messing, Neon,
Autolack BMW 453 Nachtblau met

Aluminum, steel, brass, neon,
car paint BMW 453 Nachtblau met

Haus am Lützowplatz, in der /
in the IG Metall Galerie, Berlin

90





Kuba II

Verde Hierba / Gris Dublin /
Amarillo Toke / Azul Cielo, 2013

Kuba I

Azul Metálico / Rojo Bermillon /
Verde Jardin / Gris Perla, 2012

Kuba III

Naranja Metálico / Castaño
Toke / Azul Oscuro / Tabaco, 2014

Kubanischer Autolack auf
Leinwand

Cuban car paint on canvas

je / each 99 × 70 × 5 cm

Haus am Lützowplatz, in der /
in the IG Metall Galerie, Berlin

“Sometimes it seems to me that I want something about my work to remain open.”

A conversation between
Katinka Pilscheur and *Magdalena Kröner*

The slim wooden steles in Katinka Pilscheur’s latest Berlin gallery exhibition have a defined scale: they reach up exactly to her shoulders. Instead of a face, belly or backside, they have monochrome planes of color, high-gloss paintings made with car paint. The figures look like actors on a stage or people at a party, turning towards and away from one another, forming little groups, apparently in constant motion, interacting. If you walk between them, you yourself become part of the ensemble and almost think you are hearing conversations or laughter, or catching someone’s eye. You sense yourself and the others. Jean-Paul Sartre once wrote, “Hell is other people.” Here, other people are a delight: each one takes on a distinct shape, a personal pose, an individual voice, another mood. Somehow they are all similar here, and yet different. One has a greenish-gold face the surface of which shimmers up out of the depths, like shallow water full of algae. The face of the next, who seems to be looking down in an authoritarian manner, is more somber and shifts from brown to blue to purple. If you distance yourself a little from the group, the steles again become like plinths for the paintings, sculptural carriers for the painted works. Depending on the incident light and the angle of vision, these reveal themselves to our gaze, playing with the light or concealing themselves within the reflection. This is a typical setting for

Pilscheur: it involves both painting and sculpture, plumbs limits set by the artist and responds precisely to the givens of the space.

Magdalena Kröner: In your work, you repeatedly play with givens that subvert the traditional desire to establish a creative-autonomous artistic position. You use industrially-manufactured paints, car paint or standardized parts from a DIY store – for me this raises the question of authorship in your work. What does the term authorship mean for you? Where would you locate your work between the pressure of the givens you choose, like those already-existing forms, paints and materials, and the possibilities of free invention ... if there even is such a thing?

Katinka Pilscheur: I am attracted to local given circumstances. They awaken my interest and they trigger impulses which always have consequences, so they can create pressure or tension in the process. In this way, the ability to find becomes a search, a need to find; a free space takes on a self-imposed limitation, so to speak. This limitation is the precondition for the free play of forces. The limiting decision is actually what grants freedom, it is the beginning of the journey. In visual terms, I imagine a child with a pile of toys who ends up playing with whatever comes his way, whatever triggers his imagination in some surprising way, while the commercial things lie scattered around on the



ground, neglected. I work with what is around me in my own particular way. This allows a certain aesthetic or phenomenology to emerge that is “typical” of me. Sometimes I am delighted about this and experience it as “authenticity,” but then again, sometimes I think, “oh dear, not me again,” depending on the degree to which I am happy or unhappy with my own view of things and the world. Here something like authorship becomes manifest, an authorship that exists without an obvious gesture of “free invention” (if that even exists at all), but which still demonstrates authorship.

MK: Do you think there are like ideal conditions for a viewer to experience your work? What are the minimum requirements that should be fulfilled so as to fully grasp all aspects of your practice?

KP: Certainly the most important thing is to be able to experience my work directly, like here in the gallery, and it helps if there is not much going on. It makes sense to have some time at your disposal and an unimpeded view ... which gives me the idea of perhaps sometime making an exhibition that would be full of people ... But I also have to add that aspects of the staging of the work in the space are as important as the work itself. I’m also interested in issues to do with the mediation of my work, like for this book: how does something look when it is translated into digital media, for example, on a computer screen or on the

Internet. The question of depiction has been bothering me for some time. The main problem is of documenting my work in a two-dimensional mode. This raises a whole series of questions: Why is it so hard to create a complete photographic impression of the actual work? How can the work, as a whole or in part, be depicted at all? What role does the atmosphere play, and can I manage to reproduce this in any way? Is it more difficult in my case than with my colleagues, and if so, why? Sometimes I think that it is actually great to make a work that eschews today’s general monitor-mode, even if that is not what I originally intended ...

MK: It seems that over the years you have perfected your processes of producing and presenting your work so that you hardly ever reject things ... is that actually the case, or does it just seem like that? Given that, how do you manage to surprise yourself?

KP: Rejecting things and a constant process of adjustment are important parts of the work, they are central to it. There are always surprises. For example, take the pieces we’re looking at right now on my studio wall, which are the product of chance: a duo consisting of a white plastic bag and a yellow sack of logs which I hung beside one another on the wall on toilet-roll holders. I found the holders here in the old bathrooms of this studio building, which used to house the East Berlin Academy of Sciences.

09-2007-02

LKW-Plane, Styropor
Truck tarpaulin, Styrofoam
68 × 250 × 250 cm
Edition

07-2014-02

Elektrokabel, Keramikhalterung
Electric cable, ceramic bracket
ca./approx. 50 × 30 × 12 cm

Get up very close. Look what the light does with the painted planes. See if you are reflected in them and perhaps what you look like. The desire to touch. Run your hand carefully over it to feel the smoothness. Is the surface warm? Is it sticky? Is it cool? An encounter with Katinka Pilscheur’s installations unleashes immediate reflexes: What does that feel like? How does it change when I get closer to it? Does it repel me? Embrace me? Pilscheur creates pictorial bodies with her painting. These tangibly inscribe themselves into the surrounding space by means of their immediate physical presence, which trigger thrusts of associations in the unconscious of the viewers. They extend into the viewer’s space, demanding their direct participation. Their ambivalence is a challenge. In their double-facedness they are sufficiently autonomous to make themselves vulnerable.

MK: Sometimes your installations seem cool, almost severe, but so casual that you could almost overlook them, even when they profoundly take over the space they are in. Instead of grand gestures, you make subtle interventions, piling things up or imposing an order on the disparate ... is the indirect aspect of visibility a stimulus here perhaps? The possibility of disappearing behind the cool gesture?

KP: The “cool gesture” ... I have to smile at that. People give me that attribute sometimes, and I’m

happy with it ... who doesn’t like to be cool? But I think it only applies at first glance. Maybe it is a quality that becomes apparent in images of my works, and that is a good thing, I think. In a somewhat uncanny way I sometimes experience my work more as innocent, or unshakably idealistic, rather than as cool. Probably I resist categorizations and classifications as such. For me it is important that the terms I use to describe the way I see, name and evaluate are really earned.

MK: What exactly do you mean by that?

KP: I mean that normally we want to find terms immediately for the things we see, and in art too. Terms like “painting,” “installation,” “house,” “table,” etc. ... This type of classification is normally followed by an evaluation. “That is a painting and it is interesting, new, in this or that tradition, it is exciting because and that’s silly, boring, bad, incomprehensible because, and so on and so forth.” All that happens completely automatically and at great speed. I like to play a trick at a cognitive level. I like to maneuver the viewer, and myself too, into situations where these familiar terms are partly absent, where I find myself in a space where I don’t know exactly what I am actually seeing and how I should actually call, evaluate and classify it. That means I am reliant on my immediate experience and so necessarily on a rather descriptive

vocabulary. Sometimes it seems to me as if I really want something about my work to remain open, to eschew language, to stay in the area of direct experience, even though there are of course obvious references to minimal art or to architecture. Perhaps that is why, as you say, I prefer a more subtle approach, or an indirect attitude, hopefully sometimes a surprising one.

MK: What I find interesting is that in the car paint works you also reflect away from yourself and towards the self-experience of the viewers, who see themselves rather than you in the reflecting surfaces ...

KP: Yes, the paint surface inevitably means the viewers will be confronted with themselves. They will sometimes even find this unpleasant – the effect is quite obvious, even blatant. Only the color, or the reflection of the surroundings can distract a little from it. I'm indirectly visible or operative in the work, of course. As I said, there is something like a typical style or a typical effect. But as myself, the private person Katinka, with all the different aspects of me, I am not recognizable as such in it. The aim of the work, above all the installations, is instead to generate an atmosphere, a space where something happens that the viewer notices in himself. Michael Lüthy once described this as a “subject shift.” As if the viewer were drawn into my role as artist. I am very interested in this aspect

of self-observation and of reflected perception. So in that respect, I am also on board again, indirectly ...

MK: What does it mean for you, becoming visible in your work like this?

KP: Let's put it like this: when the phenomenological experience of my work is to the fore, prior to any story or concept, then the result at a meta-level can only be a descriptive one. What ideally happens in an encounter with my work is the experience of “both ... and” instead of “either ... or,” allowing a kind of gradual sensitization and making space for all kinds of questions, for both me and the viewer: What am I experiencing, and how? What rules pertain? How can the state I am experiencing be described? What am I actually experiencing? Can what I see entail more than one thing at a time and be as much painting as it is sculpture? In some pieces a humorous level shows through, whether in the choice of material or in the title. For me it is important that a playful aspect remains possible throughout all the planning, the serious endeavor and the struggle with things. That's probably what you were getting at when you asked about the possibility of “surprising myself” in the course of my work.

MK: Can you give a couple of examples?

KP: One example that comes to mind is the sculpture *11-2011-1*,

which seems quite serious but then turns out to be made out of tampon strings. The same applies to earlier works such as *11-2006-1*, which is a hose from a washing machine arranged in a circle on the wall. But perhaps it also means what you described as “here other people are a delight.” None of that is a big deal, but it somehow raises a smile all the way.

MK: Is there a danger of getting lost in the game?

KP: Not any more, I think. The game is basically constitutive, even if it has changed with time. Before, I always used to pick up and save anything exciting that came my way. Fortunately, I am then able to reduce the actual work as much as possible. The same is true when preparing an exhibition: I usually bring far too much with me and then leave a lot out. In this context, I do wonder if moments of having-too-much, of piling up material, are or were crucial.

MK: Crucial to what?

KP: Crucial to my way of experimenting, playing and reducing. You need to have something in the first place in order to boil it down.

MK: I find that striking. You break things down drastically, and reduce them. To me that is one of the basic tensions in your practice as a whole: a constant game of absolute freedom and necessary limitation, along with the need to throw things away. When you describe how your pieces are made, I can't help thinking

of spiritual exercises that lead to an end-point of inner freedom, the adoption and execution of a necessary discipline, the sober planning and calculation that makes possible the freedom of the creative gesture ...

KP: All those aspects are probably present to the same degree. It is always also a matter of transformation, and of an event that I transpose into my own work. For example, during my stay in Cuba I admired the men putting up the scaffolding on building sites, who, because of the extreme shortage of building materials, managed to use leftover wood to make new structures involving complicated strutting and brackets. I took these impressions home and wanted to find out how it works, what it feels like. I wanted to experience the same thing, which for me meant finding out whether it is possible to find ingenious constructive solutions under extreme limitations, like the Cuban workmen. However, back in Berlin I didn't want to turn that into some kind of Third World aesthetic, using wood sourced in an elaborate way. We later just thought up a “first-world limitation,” which meant only screws were allowed and all planks should only be 2.4 meters long. This resulted in the piece *27-04-2012*. That was great, what happened there, how easily we were able to come up with the system to use, within this quasi-limitation we had imposed on ourselves.

MK: In my mind, this kind of extreme bricolage forms a kind of intermezzo within your practice. What were the consequences that you drew from this?

KP: I would say that what most interests me after all these experiences is above all achieving a kind of dexterity, mastering the necessary techniques, internalizing measurements and proportions until they become so much a part of you that you just can set to work without having, each time, to analyze it all from the very beginning or to newly ground everything in a theory of perception.

MK: Where do you think this appetite for spontaneity comes from?

KP: I think it has a lot to do with wanting to treat the work more lightly, not having to read and analyze everything any more, or having to travel somewhere to research the work, when everything is right there in front of my nose! I try not to worry about these things so much ... For me, this has an attractive laid-back quality. I think it also definitely has a lot to do with moving to Berlin in the '90s, when everything was lying around on the streets. There were building sites everywhere, you went past building site fences and yellow and orange and paint-splattered insulating boards, so it seemed almost inevitable that you would use them. I really prefer to work with things that I come across.

MK: What was the first work of yours that was relevant to what your future practice would become?

KP: At the beginning of my studies, I created various object-like painted piles of leftover wood and old furniture. But I also tried to work in a classical style, color-field painting, oil on canvas ... but the first picture that pointed out a new direction for me was a picture in gloss paint. It relieved me of the strange, constant discomfort with my work that I had felt previously, when I was working traditionally and all alone in my studio. That was thanks to my brother, who is a Kawasaki dealer and thought, “My sister is studying art, so why not give her some gloss paint.” That led to my first gloss painting, two square meters in size, in this typical shiny Kawasaki green.

MK: And what happened then?

KP: I think that sparked off a new development: I became aware that I am someone who quite likes to be out in the world. That was when I spent some time in Buenos Aires, where all the streetlamps are painted in a particular green, a color with the wonderful name Verde Ilusión. For me, that was absolutely striking and unusual, but for the people there it was totally normal. They all knew this color and no one except me was surprised that the streetlamps were not painted dark green or grey. I thought that was great and bought myself a liter of Verde

Ilusión. The paint dealer told me that there was a whole range of shades of green, so I chose the five I liked the best: Gris Visión, Perla, Verde Ilusión, Esmeralda, and Verde de Noche. For a long time, making reference to that kind of actually-existing color palette was important to me, like the limited color range of the car paint available in Cuba, for example. My interest in this range was like collecting colors in different places throughout the world; creating an archive, as with the cycle of pictures I made using nail polish colors. I am interested in making biographical or anecdotal references in my work, which have nothing to do with color theory and which may be unexpected regarding its minimalist aspects.

In her work, Katinka Pilscheur unravels an on-going, complex dialogue between planes and space, between panel picture, installation and sculpture. At the same time, she constantly re-affirms the picture itself, with its perfect-seeming surface freed from any gestural content. The specific proportions used, often drawn from art history, give new impulses to painting. The mood spectrum arising from the chosen color spectrum has complex psychological content, resulting in a variety of “climates” best apprehended intuitively: everything is possible, from concentrated calm through charged tension to free, light-hearted playfulness. This practice does not simply juxtapose

painterly and sculptural gestures on an equal footing: the two modes question one another, in a constant process of cross-fertilization.

MK: How do you assess the tension in your work between, on the one hand, what is possible and, on the other, what you call “limitations,” of a real and formal kind? It often seems as if you are motivated by “the more limitations the better” – whether these are external constraints, like the problematic givens of a space or the formal considerations and rules which you use to challenge yourself? The latter rules often have a lot to do with minimalism.

KP: I think the potential for freedom and autonomy lies in the need to set limitations so as not to drown in a sea of possibilities. In order for something to be created, there has to be a moment with the quality of a binding decision. There are also a series of questions which arise when you reverse relations, and they always need a decision or a relation: how a thing can be made to stand out clearly and in what environment; how much space something needs to be visible; how background noise can be reduced so a gentle, quiet sound can come to the fore. Before the first move, anything can be the object of interest. The need for some kind of consistency only arises once the gaze has been focused and a decision made about what roughly you intend. This may be a kind of limitation, given, or rule, like in the installation

27-04-2012, which we already talked about, the one based on my stay in Cuba.

MK: What for you would be a moment of successful autonomy in your practice? What makes autonomous decisions difficult? When do they fail?

KP: I think autonomy only happens within boundaries and frameworks: I am always working within them, but I can choose how I deal with them ... depending on awareness, abilities, my form on the day, concentration, alertness ... The work is made more difficult, and autonomy (you could call it incorruptibility) is tested over and over again, if time and external pressures intrude too forcefully.

MK: Can you say a little more about your love of minimal art?

KP: The fact that my aesthetic idiom is comprised of the minimal, the geometric, of ordering and piling up, is probably simply a matter of personal taste. And maybe also to some extent my aesthetic education as a child. Others choose different idioms according to what they are attracted by, and their interests and personal history.

MK: Can you be a bit more specific? What kind of things did you grow up with, which surrounded you in your childhood?

KP: At our home I grew up surrounded by calligraphy, Japanese ceramics, and woodcuts from my father’s collection. In addition,

I loved dance theater and music more than traditional straight theater. None of that could be called “minimal art,” but it did have a particular “minimalism” in its aesthetic and its presence in the world.

MK: I’d love to know more about that.

KP: Well, maybe you could say that in my experience it was always about content which engaged with issues of human perception or experience. Issues that tried to go beyond purely linear thinking or the purely analytical, which tried to include the atmospheric context. Even if the engagement with those issues back then was often terribly intellectual and analytical, with a tendency to talk things to death.

MK: At this point I would like to confront you with two clusters of terms that seem to me to be central to your practice and to the tension we spoke about. Please respond spontaneously: on the one hand, your work is “raw, open, vulnerable, immediate, visible.” But on the other hand, it is also “closed, hermetic, glossy, sophisticated, confident in judgment” ...

KP: Yes ... maybe my entire work is located between the two poles you suggest. The systematic and closed could give a kind of secure framework for the work, which is then counterbalanced by the promise of space and openness. At best something new emerges, however that reveals

itself. I relate words like “hermetic” or “sophisticated” to that systematic quality in my work: the system is strict and functional. Over time, too, the form seems to become more severe and more concentrated. Being noncommittal runs the risk of not having a clear position, whereas committing oneself to a position means you can bring something to a conclusion, so that it is actually finished. Then space emerges for something new.

MK: But finishing something also always means committing oneself and in this way ruling out other options, other potentials even ...

KP: True. Before, I used to feel that this was a failure on my part, the fact that I didn’t always push things further, that I didn’t stay with things long enough. But it’s different now. I see it differently, less critically. And there is something else too that maybe plays a role in this: these days, I don’t feel I have to address everything in the whole world, I focus more on my own perceptions, which are much more corporeal than cognitive. And so very gradually something large is coming back into my practice. I’m not afraid of the sublime any more.

10-09-2010

Rauminstallation / Site - specific
installation

Galerie koal, Berlin

101







09-2010-04
09-2010-03
09-2010-06
09-2010-05

104-105

Papierrollenhalter, Plastiktüten
Tissue holder, plastic bags

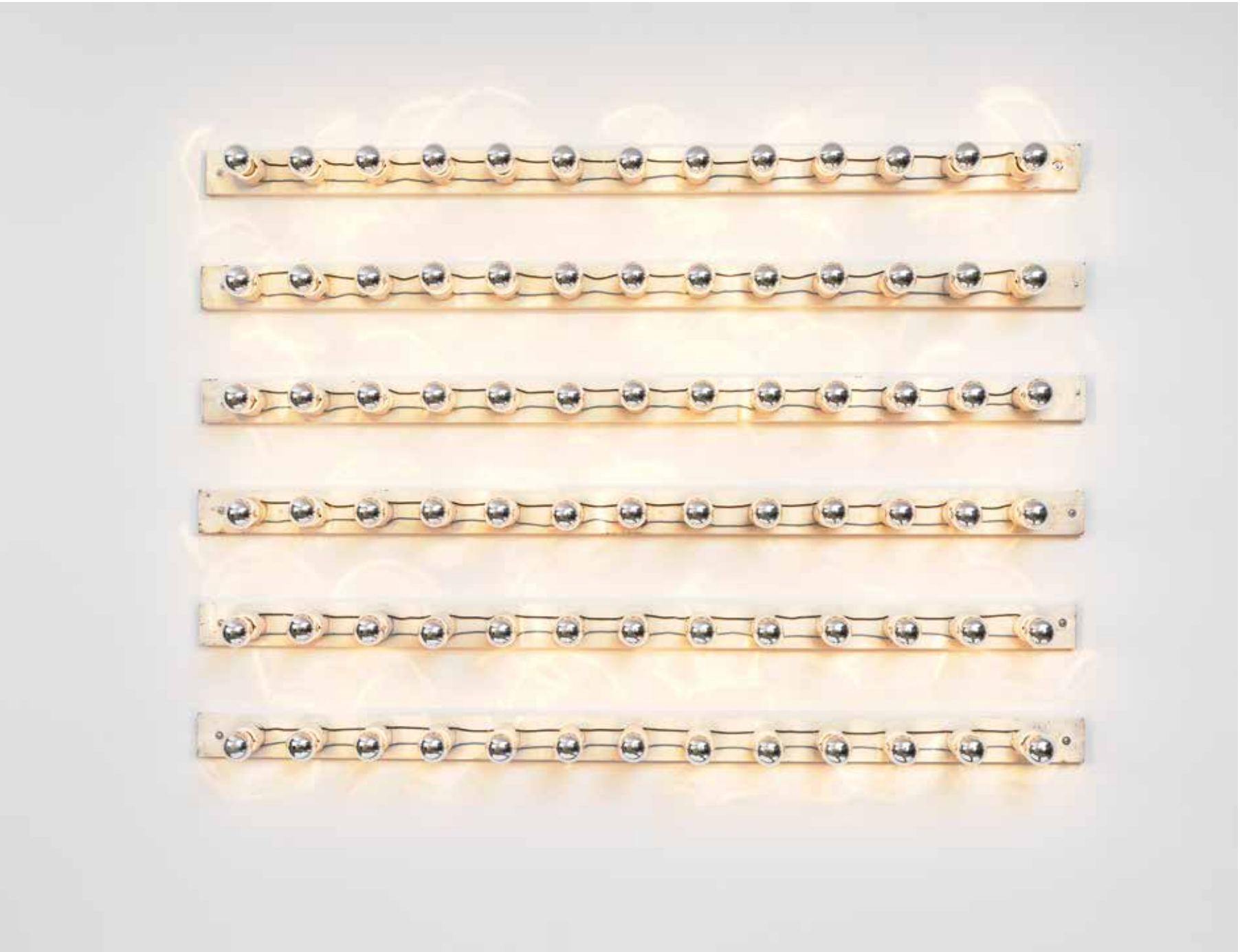
je / each, ca. / approx. 42×25 cm

09-2010-01

107-108

Holz, Glühlampen, Zeit-
schaltuhr
Wood, light bulbs, time switch

110 × 160 × 12 cm





02-2007-02

Drop sculpture
Diverse Objekte
Various objects
ca./approx. 9 × 20 × 28 cm

110



22-04-2008

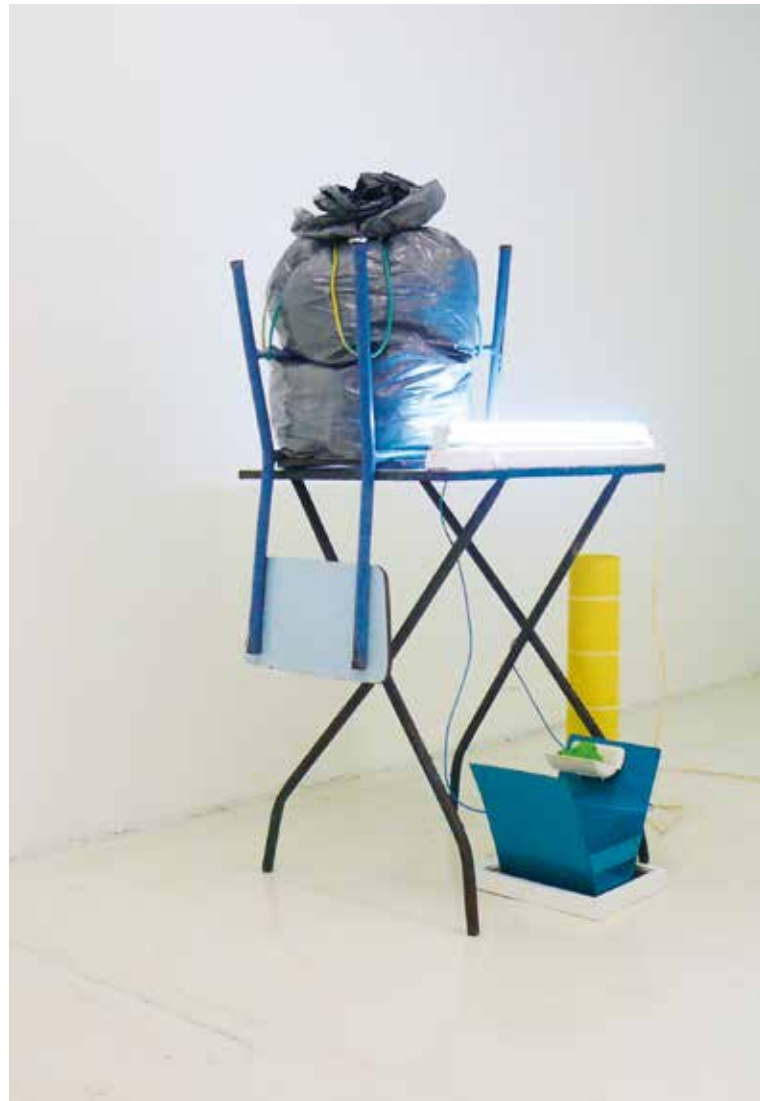
112-115

Rauminstallation/ Site -
specific installation

Diverse Möbel und Objekte,
Holz, Karton, Kunststoff, Neon-
röhren, Monitor

Various furnishings and ob-
jects, wood, cardboard, plastic,
neon tubes, monitor

Braga Menendez Arte
Contemporaneo, Buenos Aires,
Argentinien/ Argentina, 2008







11-2006-01

Kunststoffkleiderbügel,
Messinggestell
Plastic hangers, brass frame
40 × Ø 90 cm

TV, 2006

Fernsehbildschirm, Holz,
Sperrholz, Styropor, Ölfarbe
TV screen, wood, plywood,
Styrofoam, oil paint
60 × 45 × 35 cm

117





Verlust, 2005

Fotografie, Wandfarbe
Photograph, wall paint

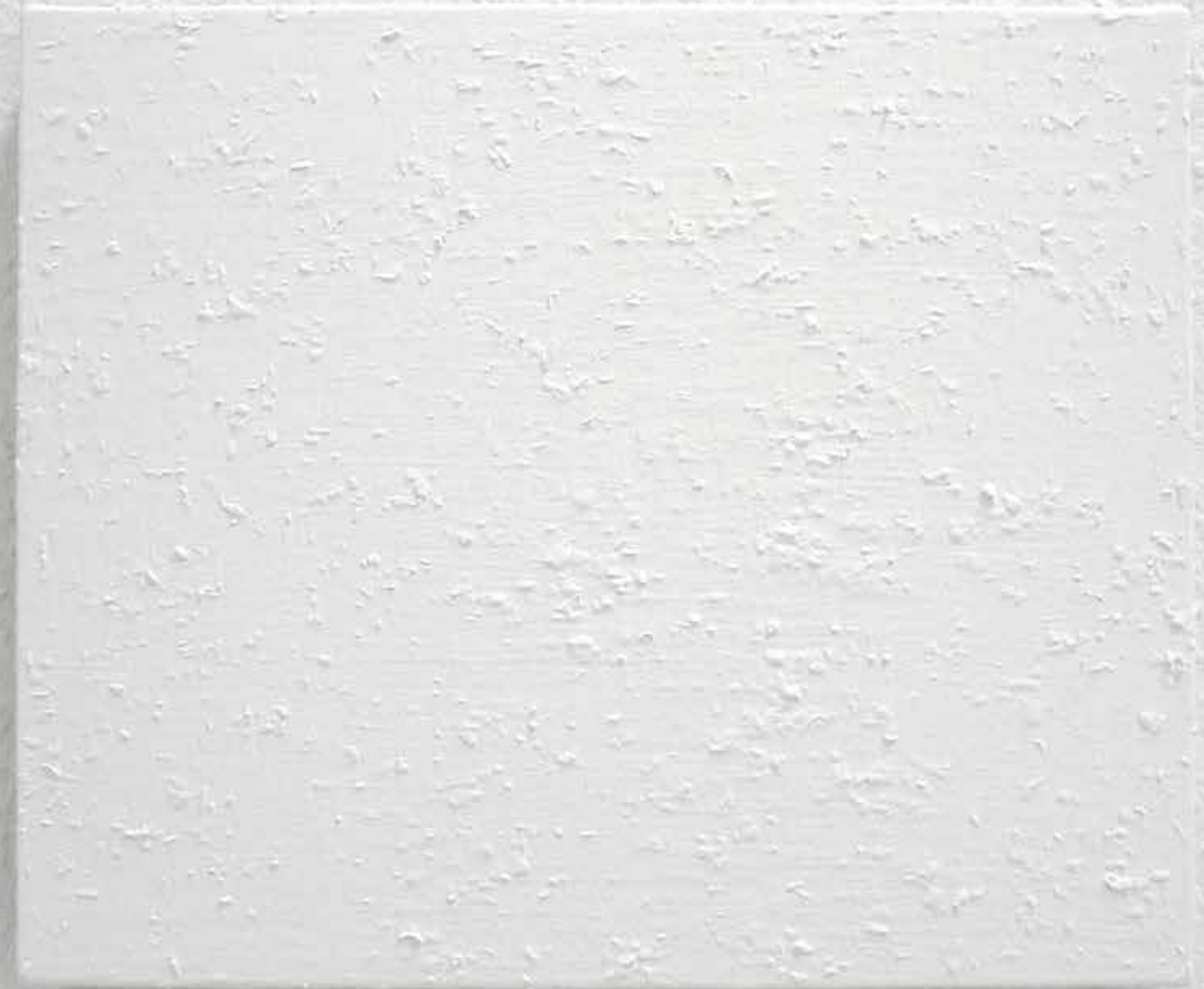
Edition 1/6

15 × 20 cm

Camouflage, 2005

Flüssige Rohfaser auf Leinwand
Emulsion paint with woodchip on
canvas

25 × 30 cm





120

06-2007-01

LKW-Plane, Styropor, Holz-
plattform

Truck tarpaulin, Styrofoam,
wooden platform

60 × 240 × 280 cm

Art Biesenthal II, 2007

121



09-2007-01

Holzsockel, Bildschirm,
Überwachungskamera
Wooden pedestal, monitor,
surveillance camera

130 × 21 × 30 cm

o.T., 2008

Filzstift, Buntstift auf Papier
Marker, crayon on paper

16,5 × 24 cm

122



13-02-2009

124 – 130

Rauminstallation/ Site - specific
installation

Diverse Bau- und Verpackungs-
materialien, Tamponfaden,
Neonröhren, Plastikbehälter,
Plastikflaschen, Holzpaletten, Bau-
gerüst, Lack auf Leinwand

Various construction and
packaging materials, tampon string,
neon tubes, plastic containers,
plastic bottles, wooden pallets,
scaffolding, varnish on canvas

Dortmunder Kunstverein,
Dortmund, 2009





Flashy Yellow II, 2008

126

Aprilia-Motorradlack auf
Leinwand, Barcode

Aprilia motorbike paint on canvas,
barcode

175 × 175 cm

Lime Green 777, 2009

128

Kawasaki-Motorradlack auf
Leinwand, Barcode

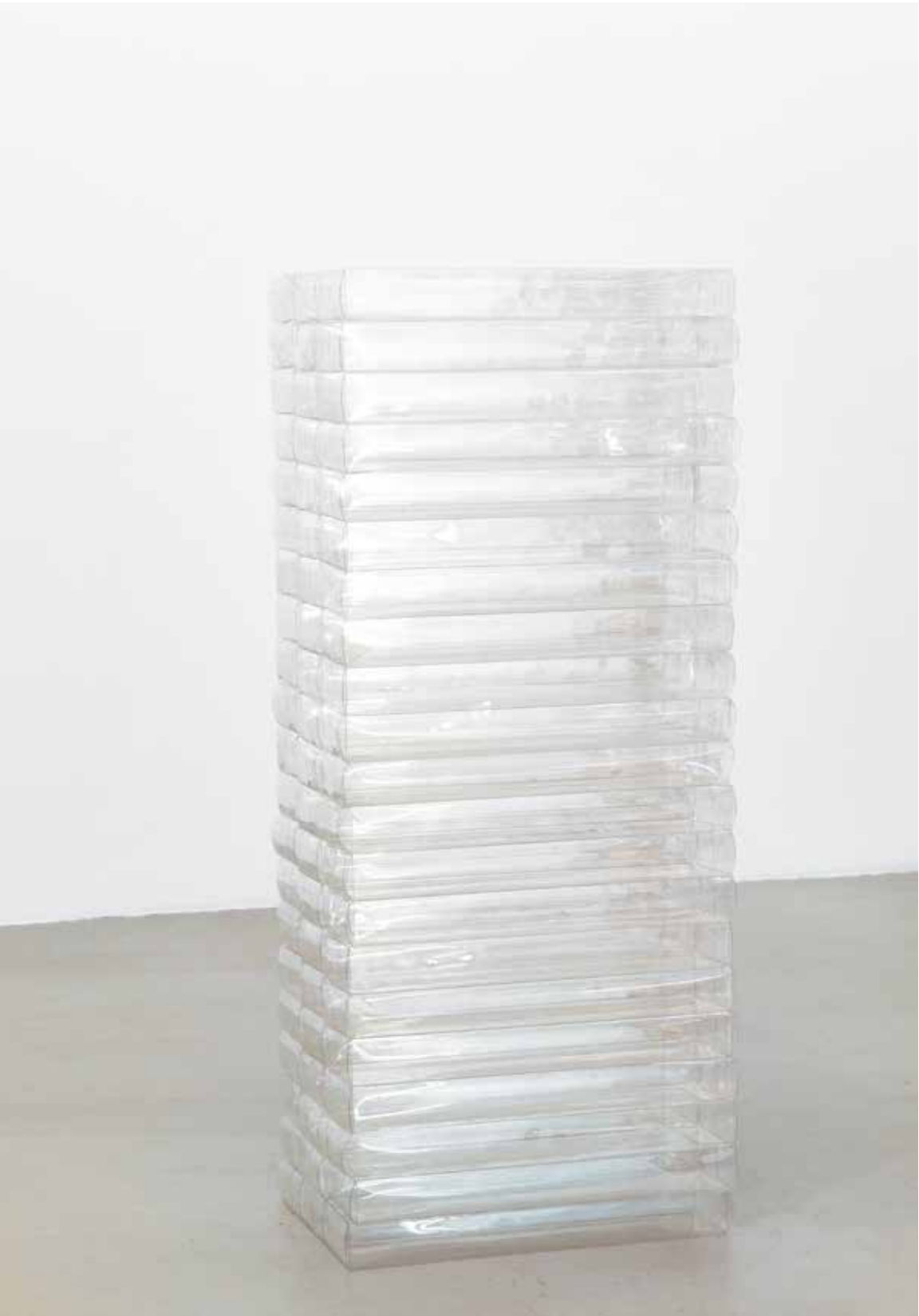
Kawasaki motorbike paint on
canvas, barcode

127

200 × 200 cm







02-2009-01

Kunststoffverpackung
Plastic packagings
140×60×40 cm



o.T., 2011

Filzstift auf Papier
Marker on paper

23×32,5 cm

Katinka Pilscheur

1974
Geboren in Herdecke an der Ruhr /
Born in Herdecke an der Ruhr

Lebt und arbeitet in Berlin / Lives and
works in Berlin

Studium / Studies

1998-2004
Studium der Bildenden Kunst
an der Universität der Künste Berlin
bei Prof. Rebecca Horn und
Prof. Frank Badur / Studied Fine Arts at
Berlin University of the Arts under
Prof. Rebecca Horn and
Prof. Frank Badur

2003
Erasmus, The Glasgow School
of Art / Erasmus – visiting student,
The Glasgow School of Art

2004
Meisterschülerin bei
Prof. Frank Badur, Universität
der Künste Berlin / Master class student
under Prof. Frank Badur,
Berlin University of the Arts

Preise und Stipendien /
Prizes and Grands

2014
Shifting Foundation Art Prize,
Los Angeles / Shifting Foundation
Art Prize, Los Angeles

2010
Förderpreis des Westfälischen
Kunstvereins, Münster /
Advancement Award from the
Westfälischer Kunstverein, Münster

2007/08
DAAD-Reisestipendium, Argentinien /
Traveling Scholarship, DAAD academic
exchange program, Argentina

2004/05
Stipendium des Berliner Senats
im Rahmen des Nachwuchs-
förderungsgesetz (NaföG) /
Grant from the Berlin Senate,
Nachwuchsförderungsgesetz (NaföG)

Reisestipendium NaFöG,
Argentinien / NaFöG travel grant,
Argentina

Sammlungen / Collections

Werke in Privatsammlungen in
Deutschland, Belgien, Österreich, der Schweiz,
Brasilien, Argentinien und den Vereinigten
Staaten sowie in öffentlichen Sammlungen,
u. a. im Museum Situation Kunst, Bochum
und im Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen

Works held in private collections
in Germany, Belgium, Austria, Switzerland,
Brazil, Argentina and the United States,
as well as in public collections, including
the Museum Situation Kunst, Bochum
and the Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen