SUSE KRAWAGNA

Abweichungen
Deviations

VERLAG *für* MODERNE KUNST

Differenz *im System*

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN

Suse Krawagna und
Sabeth Buchmann

SB Ich würde gern mit einer Frage zu deiner Arbeitsweise beginnen: Auf den ersten Blick fällt auf, dass spezifische Motive bzw. Motivkonstellationen stets in Serien auftreten. Heißt das, dass du diese nach systematischen bzw. systemischen Kriterien entwickelst?

SK Da ich mich für Formen respektive für Objektdetails und Formkonstellationen interessiere, die oft in Wiederholung oder in einer bestimmten Anordnung auftreten, ist die Entwicklung eines Themas durch den Prozess des Seriellen ein wesentlicher Punkt. Innerhalb einer Serie entstehen sehr ähnliche Bilder. Am Ausloten der Möglichkeiten formaler Abwandlung interessiert mich, inwieweit minimale Abweichungen z. B. einzelner Linien ein Bild verändern und zu einem neuen Bildaufbau führen können. Es geht um Variation und Differenz, sowohl in Bezug auf die »gleich« erscheinenden Dinge als auch in Bezug auf den Prozess der Bildfindung.

SB Das heißt, dass es nicht um das einzelne Bild, sondern um die je spezifischen Beziehungen zwischen Bildern geht?

SK Es sind immer auch Zwischenbereiche, die von Bedeutung sind. Damit meine ich beispielsweise das Spannungsverhältnis von Präzision und Ungenauigkeit oder den Zwischenbereich von Zeichnung und Malerei. So gesehen lässt sich in den verschiedenen Werkzyklen immer ein ähnliches System feststellen, das meine Arbeitsweise ausmacht.

Difference *in the System*

A CONVERSATION BETWEEN

Suse Krawagna and
Sabeth Buchmann

SB I would like to begin with a question about your working method. One cannot help but notice that certain motifs and groupings of motifs always appear in series. Does that mean that you develop these motifs according to systematic or systemic criteria?

SK Since I am interested in forms, namely in details of objects and formal groupings that often appear in repetition or in a certain arrangement, the development of a theme through the serial process is an essential point. Very similar paintings come about within a series. In sounding out the possibilities for formal modifications I am interested in the extent to which minimal deviations, for example of individual lines, can change a painting and lead to a new pictorial construction. It is about variation and difference, both in relation to things that are seemingly »the same« and in relation to the process of composition.

SB In other words, it is not about the individual painting but about the specific relationships between paintings?

SK The interstitial spaces are always important too. Here I mean, for example, the tension between precision and imprecision and the space between drawing and painting. Seen in this way, a similar system can be made out in each of the different cycles of works, and this system comprises my working method.

SB This suggests an inference that your approach as a painter contains a metamedial level allowing for a variety of options. Your description of your way of

SB Da liegt die Vermutung nahe, dass dein malerischer Ansatz eine metamediale Ebene beinhaltet, die unterschiedliche Optionen zulässt. Die Beschreibung deiner Arbeitsweise erinnert mich an serielle Verfahren, u. a. jene Sol LeWitts. Er war der Auffassung, dass der Künstler in die Ausführung eines einmal gefassten Plans (z. B. in Form einer nach willkürlichen Zahlen bestimmten Abfolge von Linien, Quadraten, Kreisen etc.) nicht eingreifen solle, auch wenn sich dabei Fehler einschlichen. Solche Fehler könnten niemals ausgeschlossen werden, vielmehr dienten sie als Ausgangspunkte für neue Serien. Hat eine solche nonsubjektivistische bzw. nonexpressive Haltung für dich noch die Bedeutung, die sie für Minimal- bzw. Konzeptkünstler_innen in den 1960er- und 1970er-Jahren hatte? Oder zielt die von dir angesprochene Balance zwischen Präzision und Ungenauigkeit auf andere Fragestellungen?

SK Der »Fehler« als neuer Ausgangspunkt ist für mich auf etwas andere Weise interessant. Auch wenn ich eine sehr konkrete Vorstellung davon habe, wie das jeweilige Bild aussehen soll, und ich dabei bestimmte Kriterien beachte, können Zufälligkeiten, die beispielsweise durch den Farbauftrag oder die Beschaffenheit der Leinwand entstehen, eine Rolle spielen. Manchmal treten hinsichtlich technischer oder kompositorischer Probleme schon während des Malens Fragen oder Überlegungen zu einem nächsten Bild auf. Es gibt in den Bildern oft Linien oder Ansätze, die verworfen, nicht aber gelöscht werden, und diese sogenannten Fehler können dann Anhaltspunkte für weitere Bilder innerhalb einer Serie sein. Es geht mir nicht so sehr um das eine Resultat, sondern um mögliche Veränderungen und Abweichungen sowie um den Bezug zum benachbarten Bild. Die Differenz zwischen Präzision und Ungenauigkeit ist für mich als bildnerisches Spannungsverhältnis interessant, aber auch in Bezug auf die Art und Weise, in der ich bestimmte Phänomene — oft ganz banale Gegenstände — im öffentlichen Raum beobachte.

SB Wenn du somit einen Bezug zwischen Malerei und öffentlichem Raum geltend machst, berührt dies auch die Frage nach Kunst als einer sozialen Verhältnisform. Wie würdest du dies beschreiben?

SK Die Wahrnehmung von alltäglichen oder auch banalen architektonischen Details dient oft als Ausgangspunkt für meine Bilder. Was aber über das

working reminds me of serial processes, including that of Sol LeWitt. He took the view that the artist should not intervene in the execution of a plan (for instance in the form of a succession of lines, squares, circles etc. determined according to arbitrary numbers) once it had been prepared, even if mistakes crept in. Such mistakes could never be prevented, but instead served as points of departure for new series. Does a nonsubjectivist or nonexpressive attitude of this kind still have the significance for you that it had for minimalist and conceptual artists of the 1960s and 1970s? Or does the balance between precision and imprecision of which you spoke aim at different sets of questions?

SK The »mistake« as a new point of departure is interesting for me in a somewhat different way. Even when I have a very specific idea of what a given painting should look like and I observe certain criteria, coincidental factors can play a role, coming about, for example, through the application of paint or the material makeup of the canvas. Sometimes, when creating a painting, questions or considerations about technical and compositional problems arise for the next painting. There are often lines and approaches in paintings that are discarded but not erased, and these so-called mistakes can then lead to other paintings within a series. I am interested not so much in a single result as in possible changes and deviations and the connection to the neighboring painting. The difference between precision and imprecision interests me both as a visual tension and in relation to the way in which I observe certain phenomena—often utterly banal objects—in the public space.

SB When you assert a connection between painting and public space, this touches on the question of art as a form of social relations as well. How would you describe this?

SK The perception of quotidian and even banal architectural details often serves as a point of departure for my paintings. What goes beyond the visual, however, is the fact that the things that I filter out have a haptic quality. They are, in the truest sense of the word, »grasped« or used. They are things with which people interact daily in an intensive and elemental fashion—banisters, handles, stairs, windows, handrails—and through which people experience themselves as actors with locomotion. I lift these things out of the three-dimensional space of an urban, that is social reality and

Visuelle hinausgeht, ist, dass die Dinge, die ich herausfiltere, eine haptische Eigenschaft haben. Sie werden im wahrsten Sinn des Wortes »begriffen« oder benützt, sie sind Dinge, mit denen der Mensch täglich intensiv und elementar interagiert — Geländer, Haltegriffe, Treppen, Fenster, Handläufe — und durch die er sich als Agierender und sich Bewegender erfährt. Ich hebe diese Dinge aus dem dreidimensionalen Raum einer städtischen, also sozialen Realität heraus und überführe sie in einen neuen Verhandlungsraum, einen Möglichkeitsraum der Malerei, in dem sie ihrer ursprünglichen Funktion enthoben und neu interpretiert werden.

SB Wenn solche Beobachtungen die Ausgangs- oder Bezugspunkte deiner Formfindung bilden, wie lässt sich deren malerische Aneignung und Übertragung vorstellen? Wie weit bestimmen zufällig entdeckte Gegenstände den Malakt?

SK Tatsächlich sind es die eben genannten Details von alltäglich vorkommenden Dingen, die mich interessieren, das heißt gleiche Dinge, die in Wiederholung oder in einer bestimmten Anordnung auftreten und trotz ihrer Gleichheit Unregelmäßigkeiten und Abweichungen aufweisen. Der Bruch in der Ordnung sozusagen. Diese »geformten Gegenstände« und ihre Abweichungen voneinander sind es, die meine Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Über die Wahrnehmung, oft auch die Erinnerung daran, gehe ich also von diesen Objekten aus, und es entstehen anfangs oft nur flüchtige Skizzen, die wiederum schon bald zu neuen Ausgangspunkten werden. Es entsteht sozusagen ein Repertoire an Formen, mit denen ich in weiterer Folge arbeiten und operieren kann — im Sinne von Elementen, die sich immer wieder in Variation aufeinander beziehen lassen. Der Bezugspunkt ist dann nicht mehr der Gegenstand an sich, sondern ich entwickle die Bildserien ausgehend von den Zeichnungen, wobei jedes Bild auch Reaktion auf das vorhergehende bzw. Referenz für das nächste ist.

SB Es geht also um das Spannungsverhältnis von Konzept und Kontingenz?

SK Ganz allgemein fasziniert mich das Phänomen, dass jede gesetzte Aktion wesentlich den weiteren Handlungsverlauf bestimmt, also unterschiedlichste Reaktionen und Folgen haben und hervorrufen kann.

translate them into a new space for negotiation, a space of the possibilities of painting, in which they are stripped of their original function and reinterpreted.

SB If observations of this kind form the points of departure and connection for your process of formal design, how should one imagine its painterly appropriation and transference? To what extent do coincidentally discovered objects determine the act of painting?

SK What interests me are indeed the details we have discussed of things occurring in everyday life, in other words identical things that appear in repetition or in a certain arrangement and which exhibit irregularities and deviations despite their sameness. The break in the order, so to speak. My attention is drawn to these »formed objects« and their deviations from one another. Via perception, and often too via the recollection of perception, I take these objects as a starting point, making sketches, often only cursory at first, which in turn soon become new points of departure. What comes about is a sort of repertoire of forms with which I can work and operate in further sequence—in the sense of elements that can always be linked together in new variations. The point of reference is then no longer the object in itself; instead I develop the series of paintings on the basis of the drawings, with each painting also being a reaction to the painting that preceded it and a reference for the next painting to come.

SB In other words, it is about the tension between concept and contingency?

SK Very generally, I am fascinated by the phenomenon that every act taken contributes substantially to determining the further course of action, able to yield and elicit extremely different reactions and consequences.

SB At the same time, you speak of the tension between drawing and painting that is decisive for your oeuvre. Observing your groups of works, this tension is presented as rather specifically weighted: Sometimes the line and with it drawing are at the foreground, and other times color relations and forms and figurations extracted from the painterly treatment of the surface. Can such »changes of dispositif« be explained as the result of a systemic approach in which drawing and painting are tightly linked to one another? Or do such relationships of difference have more to do with the specific object represented?

SB Zugleich sprichst du von dem für deine Arbeiten entscheidenden Spannungsverhältnis zwischen Zeichnung und Malerei. Bei der Betrachtung deiner Werkgruppen stellt sich dieses Spannungsverhältnis als je spezifisch gewichtet dar: Mal steht eher die Linie und damit die Zeichnung, mal stehen eher Farbenverhältnisse bzw. aus der malerischen Oberflächenbehandlung gewonnene Formen und Gegenständlichkeiten im Vordergrund. Lassen sich solche »Dispositivwechsel« aus einer systemischen Herangehensweise erklären, in der beide — Zeichnung und Malerei — eng aufeinander bezogen sind? Oder haben solche Differenzbeziehungen eher mit dem je spezifischen Gegenstand der Darstellung zu tun?

SK Das ist nicht so einfach zu erklären. Wenn ich ein bestimmtes malerisches Problem verfolge, versuche ich, Mittel zu finden, die dem entsprechen. Ich möchte dafür ein Beispiel geben. Es gibt eine Serie aus dem Jahr 2010, in der ich versucht habe, in einer bestimmten kompositorischen Struktur stehende Flächen aufzubrechen, und es schien mir am geeignetsten, dafür Buntstifte zu verwenden. Das Ergebnis war für das Gesamtbild unbefriedigend, es war zu wenig Spannung vorhanden. In weiterer Folge habe ich versucht, die Flächen auf unterschiedliche Weise — einmal mit Stiften und dann auch mit Farbe — aufzubrechen. Die Absicht war, den Stift so einzusetzen, dass die gezeichneten Flächen malerisch wirken und der Pinsel den Strich »zeichnet« — also das umgekehrte Verfahren. Linien und Striche können demnach malerisch und Flächen grafische Elemente sein. Es gibt also immer einen engen Bezug zwischen Zeichnung und Malerei.

SB Kannst du den Unterschied genauer beschreiben, der für dich zwischen Zeichnung und Malerei besteht? Jean-Luc Nancy behauptet in seinem Buch *Die Lust an der Zeichnung*, dass die Zeichnung »die Öffnung der Form« sei, etwas also, das den Anfang eines künstlerischen Prozesses in Gang setzt.[1] Er hält die Zeichnung für dynamischer und energetischer als die Malerei oder den Film. Kannst du etwas mit solchen Unterscheidungen anfangen? Inwieweit gehen die von dir vorgenommenen »Medienwechsel« in deine Werkentwürfe ein?

[1] Jean-Luc Nancy, *Die Lust an der Zeichnung*, Passagen Verlag, Wien 2013, S. 11.

SK That is not so simple to explain. When I pursue a particular problem of painting, I look to find means that correspond to the problem. I would like to provide an example. In a series from 2010, I sought to break up surfaces that were in a certain compositional structure, and what seemed most suitable to me was to use colored pencils. The result was unsatisfactory for the painting as a whole; too little tension was present. In another sequence I sought to break up the surfaces in different ways, here with pencils, there with paint as well. My intention was to deploy the pencil such that the drawn areas would seem painterly and the brush would »draw« the stroke — in other words, the opposite technique. It follows that lines and strokes can be painterly elements and surfaces graphical elements. Thus there is always a close relationship between drawing and painting.

SB Could you describe in more detail the difference for you between drawing and painting? In his book *The Pleasure in Drawing*, Jean-Luc Nancy asserts that drawing is »the opening of form,« meaning something that sets in motion the beginning of an artistic process.[1] Nancy regards drawing as more dynamic and more energetic than painting or film. Do you make anything of such distinctions? To what extent do the »changes of media« that you perform carry over into the designs for your works?

SK For me, drawing is the most direct medium due to its simplicity of means, and drawing plays an important role in my work as well, both at the outset and in the ongoing creative process of a painting. Drawing can be deployed in different ways in my work, first as a »drawing before,« in the sense of the positioning of lines in the relevant dimensions, as well as in continuous correspondence to painting, or as a »drawing after,« to give even more meaning to certain painterly elements.

As a purely technical matter, painting requires more effort and must be thought through more precisely. A simple blue surface, for example functioning as a painting's ground, can have a very complicated construction, meaning in multiple levels and with multiple colors, and thus cannot come about with the same directness.

[1] Jean-Luc Nancy, *The Pleasure in Drawing*, trans. Philip Armstrong, New York, Fordham University Press, New York 2013, p. 1.

SK Für mich ist die Zeichnung aufgrund der Einfachheit der Mittel das unmittelbarste Medium, und sie spielt auch in meiner Arbeit eine wichtige Rolle, sowohl für den Beginn als auch im weiteren Entstehungsprozess eines Bildes. Zeichnung kann bei mir unterschiedlich eingesetzt werden, einmal als »Vorzeichnung«, im Sinne der Positionierung von Linien im jeweiligen Format, weiters in stetiger Korrespondenz mit der Malerei, oder aber als »Nachzeichnung«, um gewissen malerischen Elementen noch mehr Bedeutung zu geben.

Die Malerei erfordert, rein technisch gesehen, ein »Mehr« an Aufwand, will also genauer durchdacht sein. Eine einfache blaue Fläche, die z. B. als Bildgrund fungiert, kann sehr kompliziert, das heißt in mehreren Schichten und mit mehreren Farben aufgebaut sein, kann also nicht in derselben Unmittelbarkeit entstehen. Mich interessiert die Verbindung dieser beiden Techniken.

SB In welchem Verhältnis stehen Technik und Bildfindung?

SK Wenn es Entwürfe gibt, ist die Technik noch nicht vorrangig. Ergeben sich aus einer Bildserie heraus neue Fragen, so führen diese direkt in einen weiteren Arbeitszyklus, meist ohne neuerliche Skizzen.

Wenn aber ein Thema, mit dem ich mich lange, vielleicht ein bis zwei Jahre, beschäftigt habe, für mich keine neuen Potenziale mehr enthält und dadurch beendet ist, entsteht das Bedürfnis nach einem »Neuanfang«. Ich versuche dann, mich vorerst von meinen eigenen Erwartungen und Absichten zu lösen. Es kommt zu einer längeren Zeit des Suchens, Entwickelns, so lange, bis sich aus diesen Proben ein verfolgenswerter Ansatz ergibt. Diese Entwürfe führe ich mit einfachen Mitteln wie Stiften oder Wasserfarben aus, und sie verweisen in ihrer Reduktion noch nicht auf die letztendliche malerische Ausführung.

SB Ich habe den Eindruck, dass bildnerische Organisationsstrukturen von räumlicher (Gestalt-) Wahrnehmung wesentliche Aspekte deiner Vorgehensweise sind. Sollte meine Beobachtung zutreffen, würden mich diesbezügliche Anknüpfungspunkte in der Malerei oder auch in anderen Genres und Medien interessieren.

I am interested in the connection between these two techniques.

SB What is the relationship between technique and composition?

SK When there are designs, then technique does not yet take precedence. If new questions emerge from a series of paintings, then these lead directly into another cycle of works, for the most part without further sketches.

By contrast, when a theme with which I have been involved for a long time, perhaps for one or two years, no longer contains any new potential for me and is thus finished, the need arises for a »new beginning.« I then try to free myself for a time from my own expectations and intentions. There is an extended period of seeking, developing, that goes on for as long as it takes to realize from these tests an approach that is worth pursuing. I carry out these designs with simple means like pencils and watercolors, and in their reduction they do not yet refer to the ultimate painterly execution.

SB I have the impression that visual organizing structures of spatial (formal) perception are essential aspects of your approach. If my observation is correct, I would be interested in relevant points of contact with painting and other genres and media.

SK My interest in particular artists has changed many times over the years. I have often engaged with reduced, concentrated or concrete works — including Ellsworth Kelly, Blinky Palermo, Agnes Martin, Raoul De Keyser, Mary Heilmann, Morris Louis. But also artists who work in a totally different way; for example, David Hockney's pool paintings deeply impressed me in their surface-oriented depiction, or rather two-dimensional spatiality. In many cases I can also learn something from works that are very different from mine — for example works by contemporary artists. Looking at other works can make suddenly clear what I can change in my paintings or how I would like to work in the future.

It sometimes happens that I entirely unexpectedly notice — as for example in a recent discussion with a female filmmaker — that there are ideas and parallels to what I am pursuing in my painting, and these are implemented in a different way by artists working in different disciplines and with different media.

SK Mein Interesse für bestimmte Künstler_innen hat sich über die Jahre hinweg immer wieder verändert, oft waren es reduzierte, konzentrierte oder konkrete Arbeiten, mit denen ich mich beschäftigt habe — u. a. Ellsworth Kelly, Blinky Palermo, Agnes Martin, Raoul De Keyser, Mary Heilmann, Morris Louis. Aber auch Künstler_innen, die ganz anders arbeiten, wie z. B. David Hockney mit seinen Poolbildern in ihrer flächenhaften Darstellung bzw. zweidimensionalen Räumlichkeit, haben mich stark beeindruckt. Auch von Arbeiten, die von meinen sehr verschieden sind — etwa von zeitgenössischen Künstler_innen —, kann ich oft etwas lernen. Durch das Betrachten anderer Werke wird mir plötzlich klar, was ich in meinen Bildern verändern kann oder wie ich weiterarbeiten möchte.

Es passiert manchmal, dass ich ganz unerwartet — wie zuletzt z. B. bei einer Diskussion mit einer Filmemacherin — merke, dass es Gedanken und Parallelen gibt zu dem, was ich in meiner Malerei verfolge, die von Künstler_innen, die in anderen Sparten bzw. mit anderen Medien arbeiten, auf unterschiedliche Weise umgesetzt werden.

SB Bei den zuvor genannten Künstler_innen stellt Raum entweder eine relationale Kategorie im Sinne von Raumdarstellung oder eine indexikalische im Sinne einer auf den Real- bzw. den Ausstellungsraum bezogenen Situierung von Malerei dar. Tendierst du eher zur ersten oder eher zur zweiten Position, oder spielen sie beide auf die eine oder andere Weise für dich eine Rolle?

SK Beide Positionen spielen eine Rolle. Einerseits gibt es diesen schon beschriebenen Bezug zu dreidimensionalen Erscheinungsformen, der Zugang für meine Bildfindungen ist, anderseits gibt es auch Situationen, in denen ich auf den Ausstellungsraum eingehe und gewisse Gegebenheiten in die Präsentation mit einbeziehe, z. B. indem ich die Dimension des Fensters eines Raumes als Format für eine Wandmalerei verwende. Sehr wichtig ist es mir aber, bei der Gestaltung einer Ausstellung mehrere oder zumindest zwei Bilder einer Serie nebeneinander zu zeigen, um meine Auseinandersetzung mit Variation und Differenz klarer zu machen.

SB For the aforementioned artists, space represents either a relational category in the sense of spatial depiction or an indexical category in the sense of a situating of painting related to real space or exhibition space. Do you tend more towards the first or more towards the second position, or do they both play a role for you one way or another?

SK Both positions play a role. On the one hand, there is the link that we have described to three-dimensional manifestations, a link that is an approach to my compositions; on the other hand, there are also situations in which I take the exhibition space into account and incorporate particular circumstances into the presentation, for example by using the dimensions of the window of a room as the dimensions for a wall painting. When designing an exhibition, it is nonetheless very important to me to show multiple paintings or at least two paintings of a series alongside one another to make clearer my examination of variation and difference.

SUSE

KRAWAGNA

—

Ausdruck *durch Design*

Eva Maria Stadler

Als Übersetzungsproblem bezeichnet Yve-Alain Bois[1] die Übertragung eines Zitates von Henri Matisse in dem berühmten Artikel »On Modernism and Tradition«, der in der Londoner Zeitschrift *The Studio* im Jahr 1935 erschienen ist und dessen französische Quelle verloren gegangen ist: »A great modern attainment is to have found the secret of expression by color, to which has been added, with what is called fauvism and the movements which have followed it, expression by design; contour, lines and their direction.« Als problematische Stelle markiert Bois »expression by design«.

Design sei ein konzeptioneller Begriff, der alle Genres überschreite und Differenzen abflache, Design sei eine projektive Praxis, die Yve-Alain Bois geradezu entgegengesetzt zu Matisse' Auffassung von Malerei erscheint. Dass es für den Übersetzer eine Schwierigkeit darstellte, den Ausdruck »expression par le dessin«, den Bois als das Original annimmt, nicht mit »expression by drawing« zu übersetzen, erklärt Bois mit der damals vorherrschenden Vorstellung vom Verhältnis von Farbe und Zeichnung. In Bezug auf Jacques Derridas Begriff der »archi-écriture« entwickelt er am Beispiel von Matisse den Terminus »arche-drawing« und meint damit, dass es, so wie Derrida die Unterscheidung von gesprochener Sprache und geschriebenem Text aufhebt, obsolet sei, danach zu fragen, ob die Zeichnung im Verhältnis zur Farbe vorläufig sei, dass es eine Errungenschaft der

[1] Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, MIT Press paperback edition, Cambridge / Mass. 1993, S. 3.

SUSE

KRAWAGNA

—

Expression *by Design*

Eva Maria Stadler

There is, asserts Yve-Alain Bois[1], a »translation problem« in the transmission of a quotation from Henri Matisse that has come down to us in the famous article »Modernism and Tradition,« published in the London journal *The Studio* in 1935 and for which the French original has been lost: »A great modern attainment is to have found the secret of expression by color, to which has been added, with what is called fauvism and the movements which have followed it, expression by design; contour, lines and their direction.« Bois identifies the problematic passage as »expression by design.«

Design, says Yve-Alain Bois, is a conceptual term transcending all genres and flattening out differences. Design would be a projective praxis, contrary, in Bois' view, to Matisse's understanding of painting. That it posed a challenge to the translator not to translate the expression »expression par le dessin,« which Bois assumes to have been the original, with »expression by design,« is something that Bois explains as resulting from the era's dominant conception of the relationship between color and drawing. Employing Jacques Derrida's idea of »archi-écriture,« he uses Matisse as a basis on which to develop the term »arche-drawing.« By this term he means, with Derrida, something that abolishes the distinction between spoken language and the written text, such that it would be obsolete to ask if drawing were preliminary in relation to color, and that it would be an achievement of modernity to set expression by drawing alongside expression by color.

[1] Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, MIT Press paperback edition, Cambridge / Mass. 1993, p. 3.

Moderne sei, den Ausdruck durch die Zeichnung neben den Ausdruck durch die Farbe zu stellen.

Um die Arbeiten von Suse Krawagna zu beschreiben, könnte man »expression by design« nicht mehr als Übersetzungsfehler oder konzeptionellen Irrtum oder Zeichen für Unverständnis begreifen, sondern als Methode, um die malerische Geste, die Ausdehnung, Quantität und Qualität der Farbe und das Verhältnis von Größe und Maßstab von ihrer Selbstbezüglichkeit zu lösen und einen Prozess der relationalen Reflexion zu initiieren.

Die Zeichnung spielt bei Suse Krawagna eine zentrale Rolle, man könnte sie sogar als Protagonistin ihrer Arbeiten sehen. Und dennoch wäre es verfehlt, allein die grafischen Qualitäten der Zeichnung in den Blick zu nehmen. Denn die Krux besteht genau darin, dass Zeichnung und Malerei in den Bildern Suse Krawagnas einander bedingen, voneinander abhängig sind, da sie sich gegenseitig stets von Neuem infrage stellen.

Yve-Alain Bois unterscheidet zwei Konzeptionen der Zeichnung. Da wäre zum einen die Zeichnung im eigentlichen Sinn, die Zeichnung, die aufgrund ihrer technischen Möglichkeiten bestimmten Beschränkungen unterliegt, zum anderen spricht Bois von der Zeichnung als einer generativen Kategorie.[2] Und meint damit die Möglichkeit, eine ästhetische Grammatik zu entwickeln, die nicht auf der Hierarchie der einzelnen Medien beruht, sondern auf Qualitäten, die Linienführung und Pinselstrich, Modulation, Schraffur, Farbton, Komposition und Bildraum gleichermaßen berücksichtigen. Auf diese Weise wird ein Vokabular entwickelt, das erlaubt, zeichnerische und malerische Effekte in Form einer Sprache anzuwenden. Obwohl sich Zeichnung und Malerei in ihrer Wertigkeit annähern, bleibt Bois dabei, der Zeichnung und nicht der Malerei die generative Kraft zuzuschreiben. Die Zeichnung verfügt aufgrund ihrer Eigenschaft, Abstraktion durch Konzeption zu erlangen, über das Potenzial des Entwurfs, des Plans, der Projektion.

Der von Bois negativ besetzte Designbegriff kann bei Suse Krawagna insofern ins Positive gewendet werden, als Design hier als komplexer Vorgang der Formfindung zu verstehen ist.

[2] Bois 1993, S. 22.

To describe the works of Suse Krawagna, one could understand »expression by design« not as an error in translation, a conceptual fallacy or a sign of incomprehension, but instead as a method to separate the painterly gesture, the extension, quantity and quality of color and the relationship of size and scale from their self-referentiality and to initiate a process of relational reflection.

Drawing plays a central role for Suse Krawagna; indeed drawing could be called the protagonist of her works. At the same time, it would be a mistake to focus exclusively on the graphical qualities of her drawing. This is because the crux is exactly the fact that drawing and painting condition and depend on one another in Suse Krawagna's work, since each continuously calls the other into question anew.

Yve-Alain Bois distinguishes between two conceptions of drawing. On the one hand, there is drawing in the actual sense, drawing that is subject to certain limitations resulting from its technical possibilities. On the other, Bois speaks of drawing as a generative category.[2] With regard to the latter conception, he means the possibility of developing an aesthetic grammar based not on the hierarchy of individual media but instead on qualities, taking linework and brushstrokes, modulation, shading, color tones, composition and visual space into account on an equal footing. In this way, a vocabulary is developed that makes it possible to apply effects of drawing and painting in the form of a language. Although drawing and painting approach one another in valence, Bois nonetheless ascribes generative force to drawing and not to painting. Drawing, on the strength of its characteristic of abstraction through conception, commands the potential for the design, the plan, the projection.

The concept of design, which for Bois has a negative connotation, can be used positively for Suse Krawagna to the extent that design should be understood here as a complex process of formal composition.

Suse Krawagna generally works with three sizes of canvas, measuring 50 x 40 cm, 160 x 130 cm and 200 x 160 cm, respectively. Paintings in each of these dimensions are created in series. The work on a single series often takes several weeks or months, with the paintings generated from their respective predecessors. This means that individual elements of the composition,

[2] Bois 1993, p. 22.

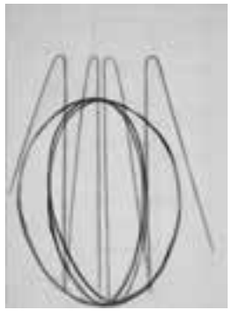
Suse Krawagna arbeitet hauptsächlich mit drei Formaten von Leinwänden, 50 x 40 cm, 160 x 130 cm und 200 x 160 cm. Und jedes dieser Formate wird in Serien angelegt. Oft dauert die Arbeit an einer Serie mehrere Wochen und Monate, die Bilder werden aus den jeweils vorhergehenden generiert. Das heißt, einzelne Elemente der Komposition, Farbflächen oder Lineamente werden in Reaktion, in Affirmation und im Widerstreit mit den bestehenden Motiven entwickelt. Ein transzendentes Flächenkompartiment wird etwa im darauffolgenden Bild kopiert, und der malerische Effekt der offenen Pinselspur wird präzise rekonstruiert.

Das Bildformat richtet sich nach zufälligen, oft praktischen Anforderungen, etwa Lagerung oder Trockenzeiten, und nach ästhetischen Entscheidungen, die die Relation von Motiv und Format, von innerbildlichen und außerbildlichen Bedingungen im Blick haben.

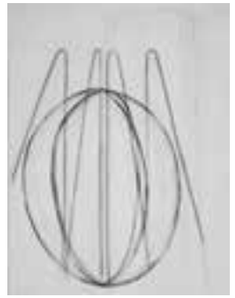
Die messbare und somit absolute Information des gegebenen Bildformates legt Suse Krawagna ihren Bilduntersuchungen zugrunde, um davon ausgehend mit Vergrößerungen und Verkleinerungen, Abweichungen und Verstärkungen im Motiv, in der Komposition, im Pinselstrich und in der Linienführung zu arbeiten. Den Ausgangspunkt bilden für Suse Krawagna oft beiläufig wahrgenommene Gegenstände oder Architekturelemente. Das können Halteschlaufen in der Straßenbahn sein, Stuhllehnen oder Klettergerüste. Gesehenes wird wie in einem fotografischen Verfahren zunächst als Spur des Realen festgehalten, wird skizziert und sodann seziert, in seine Bestandteile zerlegt, um Formzusammenhänge herzustellen und zu überprüfen.



2003, Ausstellungsansicht, Galerie im Traklhaus, Salzburg



2004, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 200 x 145 cm



2004, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 195 x 145 cm

areas of color and lineaments are developed in reaction, affirmation and antagonism to the existing motifs. For example, a transcendental compartment of surfaces is copied in the following painting. The painterly effect of the open trace of the brush is reconstructed with greater precision than it may have had in the first version.

The dimensions of the paintings are likewise influenced by chance, often practical requirements, such as storage and drying times, as well as by aesthetic decisions regarding the relationships between motif and dimensions and between conditions inside and outside of the image.

Suse Krawagna uses the measurable and thus absolute information of a given painting's dimensions as a foundation for her visual investigations, taking these dimensions as a point of departure from which to work with enlargements and reductions in size, deviations and intensifications of motif, composition, brushstroke and linework. Incidental objects and architectural elements often serve as a point of departure for Suse Krawagna. These can be hanging straps in a streetcar, chair backs or climbing frames. As in a photographic process, what is seen is first captured as a trace of the real, is sketched and then dissected, dismantled into its component parts, so as to establish and examine contexts of form.

Krawagna dissolves the representational and the nonrepresentational into each other. She works with a contaminated abstraction that is not exhausted by laying claim to the universal, but instead is always at her disposition anew.

With her representational and abstract vocabulary of forms, Suse Krawagna works on an individual painting in the same way that she continues within the series. The drawing serves as a model, as a diagrammatic process to record and note deviations and differences.

Gegenständliches und Ungegenständliches überblendet Suse Krawagna. Sie arbeitet mit einer verunreinigten Abstraktion, die sich nicht im Anspruch des Universellen erschöpft, sondern stets von Neuem zur Disposition steht.

Suse Krawagna verfährt mit ihrem gegenständlichen und abstrakten Formenvokabular am einzelnen Bild genauso, wie sie es innerhalb der Serien fortführt. Die Zeichnung dient dabei als Modell, als diagrammatisches Verfahren, um die Abweichungen, Differenzen aufzuzeichnen, zu notieren.

Denn mit diesen Aufzeichnungen und Notationen kann ein relationales Denken im buchstäblichen Sinn anschaulich gemacht werden. Das abstrakte Formengefüge materialisiert Brüche, Differenzen, Zusammenhänge und Ordnungen.

Mehr noch können im malerischen Diagramm ästhetische Effekte in Affekte umgewandelt werden. Die zeichnerischen und malerischen Elemente werden wie nach einem ästhetischen Bauplan auf die Leinwand übertragen und verlangen daher gewissermaßen nach Überprüfung durch Wiederholung.

Für Suse Krawagna ist das Malen als Wiederholung ein Prozess höchster Konzentration und besonderer Aufmerksamkeit gegenüber jeglicher Veränderung. Von der Konzentration gelangt sie zur Konzeption, sie beginnt bewusst einzugreifen und mit größeren oder kleineren Änderungen die Motive, Farben und Tonwerte neu zu verschalten.

Ein zunächst weit hergeholt erscheinender Vergleich mit der ostasiatischen Zeichenkunst vermag vielleicht Aufschluss über das Malen als Produktion von Konzentration zu geben. Denn die Zeichenkunst entwickelte sich im ostasiatischen Raum aus der Kalligrafie und kann mehr als Meditationsübung verstanden werden, während die Zeichnung in der abendländischen Kunst als wissenschaftliche Übung zu sehen ist. In chinesischen und japanischen Tuschezeichnungen wird ein beschränktes Formenvokabular ständig wiederholt, dieselbe Landschaft, derselbe Baumstamm, derselbe Steinhaufen wird stets von Neuem gezeichnet bzw. gemalt. Dabei gilt es nicht einen angenommenen Originalzustand herzustellen, sondern vielmehr eine möglichst konzentrierte Übung zu vollziehen, um dadurch zu qualitativen Veränderungen zu kommen.

Suse Krawagna versucht in ihrer Arbeit zu einem Zustand der Konzentration zu gelangen, in dem alltägliche Wahrnehmungen und Erinnerungen als Wissen produktiv gemacht werden können. Etwas, das zunächst noch nicht konkret, nicht fassbar ist, dem Nichtwissen zufällt, kann sich durch das Zeichnen materialisieren, einen Raum einnehmen. Mindestens genauso wichtig erscheint es Suse Krawagna, von Wahrnehmungen ausgehend zu zeichnen, Fehler zuzulassen, Hindernisse herzustellen.

Als das »Ungefähr [als] Rest von nicht ganz vertriebenem Dunkel des gelebten Augenblicks« beschreibt der Philospoh Ernst Bloch den Vorgang des Sehens, das sich an das Bild annähert. Bloch sagt, dass das Stück Fläche in der Malerei den Ausdruck des Nicht als solches manifestiere: »Das unmittelbare Nahe ist in bezug auf sein Da durchaus nicht erschienen, ja es ist so das Nicht selber. Als eines jedoch, das […] als treibendes Daß, als Hunger und Anstoß ganz unten darauf hin treibt, immer wieder zu seinem Was herausgebracht und wachsam prädiziert zu werden. Mit allem bisher Erreichten weiter unzufrieden, sein Nein dialektisch wühlen lassend. Dieser Art ist das Nicht keineswegs ein Nichts, als welches es vielmehr ein vereiteltes Werden, ein Scheitern des Bestimmens voraussetzt. Während doch das Nicht im Unmittelbaren der Nähe allemal am Anfang steht und dem Fortgang gerade zu einem Noch-Nicht verschworen ist, ob auch, mit möglichem Nichts danach, am Ende. So noch ungeworden, also offen, geht das klopfende Nu in allem ansetzenden Jetzt und Hier weiter, fließt nicht, sondern pulst. Läuft weiter pulsend in allem und jedem Aussagen, worin es sich inhaltlicher, daseiend zu fassen versucht.«[3] So wäre das Problem des Stücks Fläche »das Nicht, das Noch nicht als erhabener Augenblick in der Malerei«[4], folgert Georges Didi-Huberman in Bezug auf Bloch.

Huberman schreibt weiter über den Konflikt von Annäherung und Entfernung, von Festlegung und Unentschiedenheit als Faktoren des Piktoralen, des Bildwerdens, womit stets das Bildwerden im doppelten Sinn gemeint ist, nämlich das materielle Werden des Bildes durch die Hand des Malers und das Werden des Bildes durch das Sehen. Der Effekt des Stücks Fläche sei, so Huberman, »so etwas wie das *panische* Umschlagen des Lokalen ins Globale, des Details ins

[3] Ernst Bloch, *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*, Gesamtausgabe in 16 Bänden, Frankfurt am Main 1977, S. 16, zitiert in Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, Wilhelm Fink Verlag, München 2002.

[4] Ebd., S. 57.

With these recordings and notations it is possible to visualize a relational thinking in the literal sense. The abstract construct of forms materializes breaks, differences, connections and orderings.

What is more, through the painterly diagram, aesthetic effects can be converted into affects.

The elements from drawing and painting are transferred onto the canvas as though according to an aesthetic assembly plan, and therefore to some extent long for examination through repetition.

For Suse Krawagna, painting as repetition is a process of the utmost concentration on, and attention to, every alteration. From concentration she arrives at conception, begins to make conscious interventions and reconfigures the motifs, colors and hues through larger and smaller changes.

A comparison with the East Asian art of drawing, though it may seem far-fetched at first, can help to shed light on painting as a production of concentration.

This is because the art of drawing developed out of calligraphy in East Asia and can be understood more as an exercise of meditation, whereas drawing in Western art may be seen as a scientific exercise.

A limited formal vocabulary is repeated constantly in Chinese and Japanese tusche drawings, the same landscape, the same tree trunk, the same pile of rocks are drawn and painted again and again anew. The goal is not so much to reach a presumed original condition as to execute an exercise that is as concentrated as possible so as to arrive at qualitative alterations.

By getting closer to her perceptions, Suse Krawagna seeks to arrive in her work at a condition of concentration in which everyday perceptions and memories can be made productive as knowledge.

Something that is at first not concrete, not tangible, that is not known, can be materialized through drawing, can occupy a space. At the same time, it seems at least as important to Suse Krawagna to draw away from perceptions, to allow mistakes, to build obstacles.

The philosopher Ernst Bloch describes the process of vision approaching the image as the »coincidence (as) remainder of the not entirely banished darkness of the lived moment.« Bloch says that the piece of surface in painting manifests the expression of the Not as such: »The immediately Near has, in relation to its There, not appeared at all. Indeed it is thus the Not itself. As something, however, that (...), as the driving That, as hunger and impulse, drives entirely in the downward direction, so as again and again to be brought out to its What and to be predicated watchfully. Still dissatisfied with everything achieved so far, letting its No dialectically burrow. This kind of Not is hardly a Nothing, but instead a thwarted Becoming, assuming a failure of definition. Whereas the Not nonetheless in the immediacy of proximity is always situated at the beginning and progress is indeed dedicated to a Not-Yet, although also, with potential Nothing thereafter, at the end. Thus still un-become, that is open, the beating moment goes on in the all-initiating Now and Here, not flowing but pulsing. Running on pulsing in each and every statement, seeking to grasp more of its own content, essence.«[3] Georges Didi-Huberman follows Bloch to conclude that the problem of the piece of surface would be »the Not, the Not Yet as the sublime moment in painting.«[4]

Didi-Huberman continues with regard to the conflict between convergence and distance, commitment and indecision as factors of the pictorial, and the coming into being of an image, this coming into being of an image always meant in a double sense, namely both the material coming into being of an image through the painter's hand and the coming into being of the image through vision. The effect of the piece of surface would thus be, in Didi-Huberman's words, »something like the *panicked* veering of the local into the global, of the detail into the whole in the sense of how the detail as *spatium* would return as *extensum* in the whole, there to become a visitation, an obsession—as a punctual and enthralling, terrible invasion of the detail into the whole.«[5]

In the paintings (see Abb. 1 and Abb. 2), Suse Krawagna crosses through multiple lines running diagonally from bottom left to top right with a group of strokes running across them. Here the distances and interstitial spaces between one line, one lineament and another, vary minimally. Suse Krawagna derives additional forms from these deviations. She sharpens the gaze, performing changes as corrections and corrections as changes. As though running back a film, she selects a certain point from which to work ahead. The relationships between the elements are always what is examined or simply engaged. Like in a pattern book,

[3] Ernst Bloch, *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis,* complete edition in 16 volumes, Frankfurt am Main 1977, p. 16, quoted in: Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, Wilhelm Fink Verlag, Munich 2002.

[4] Id., p. 57.

[5] Id., p. 58.

Ganze in dem Sinne, wie das Detail als *spatium* im Ganzen als *extensum* wiederkehren würde, um dort zur Heimsuchung, zur Obsession zu werden — als punktuelles und packendes, unsinniges Einbrechen des Details ins Ganze«[5].

In den Bildern (siehe Abb. 1 und 2) kreuzt Suse Krawagna mehrere von links unten nach rechts oben diagonal verlaufende Linien mit einer Gruppe quer gezogener Striche. Abstände und Zwischenräume von einer Linie, von einem Lineament zum anderen variieren dabei minimal. Aus diesen Abweichungen leitet Suse Krawagna weitere Formen ab, sie schärft den Blick, nimmt Änderungen als Korrekturen und Korrekturen als Änderungen vor. Als würde sie einen Film zurückspulen, setzt sie an einem bestimmten Punkt an, von dem aus sie weiterarbeitet. Stets sind es die Beziehungen zwischen den Elementen, die überprüft oder einfach nur eingegangen werden. Neben den motivisch wirkenden Formelementen ist es die Modulation der Farbe, die Suse Krawagna wie in einem Musterbuch durchdekliniert. Von Blau zu Hellblau zu Türkis zu einem Himmelgraublau. Wie Albert Henry Munsell, der am Ende des 19. Jahrhunderts einen systematischen dreidimensionalen Farbraum anzulegen begann, der nach Farbton, Sättigung und Helligkeit aufgebaut war, versucht Suse Krawagna eine Ordnung der Wahrnehmung, der ästhetischen Empfindung herzustellen.

Gruppierungen von Schraffuren werden nebeneinandergeschichtet, überlagert und wieder voneinander gelöst. Suse Krawagna bedient sich dabei einer Palette von Möglichkeiten, arbeitet mit Kontrasten von Hell und Dunkel, von Farbe und Nichtfarbe, von Opazität und Transluzenz.

Diese Anordnungen von Farbflecken werden mehrfach wiederholt. Die Lineamente können als Zeiteinheiten gesehen werden, die durch das Nebeneinandersetzen des Strichs rhythmisierte Farbelemente ergeben.

Abstraktion ist für Suse Krawagna ein Prozess, bei dem es weniger um Ökonomisierung, Reduktion und Beschränkung von Zeichen geht als um das Bildwerden, um das Malen, bei dem Projektion, Entwurf, »disegno«, Wahrnehmung und Empfindung kurzgeschlossen werden.

[5] Ebd., S. 58.



Abb. 1
2013, Acryl / Farbstift auf Leinwand,
200 x 160 cm



Abb. 2
2013, Acryl / Farbstift auf Leinwand,
200 x 160 cm

Krawagna runs through the modulation of color and the formal elements with their motivic effects. From blue to light blue, to turquoise to a sky gray-blue. Like Albert Henry Munsell, who at the end of the nineteenth century began to compile a systematic three-dimensional color space constructed according to hue, saturation and brightness, Suse Krawagna seeks to create a structure of perception, of aesthetic sensation.

Groupings of shadings are layered alongside one another, superimposed and then separated again from each other. When doing so, Krawagna draws on a palette of possibilities, works with contrasts of light and dark, of color and noncolor, of opaque and translucent.

These hierarchies of paint spots are repeated many times. The lineaments can be seen as units of time, yielding rhythmized color elements through the juxtaposition of the strokes.

For Suse Krawagna, abstraction is a process related not so much to the economization, reduction and limitation of signs as to the coming into being of an image, to the process of painting that short-circuits projection, design, disegno, perception and sensation.



2007, Acryl / Bleistift auf
Leinwand, 160 x 130 cm



2007, Acryl / Bleistift auf
Leinwand, 50 x 40 cm



2007, Acryl / Bleistift auf
Leinwand, 50 x 40 cm

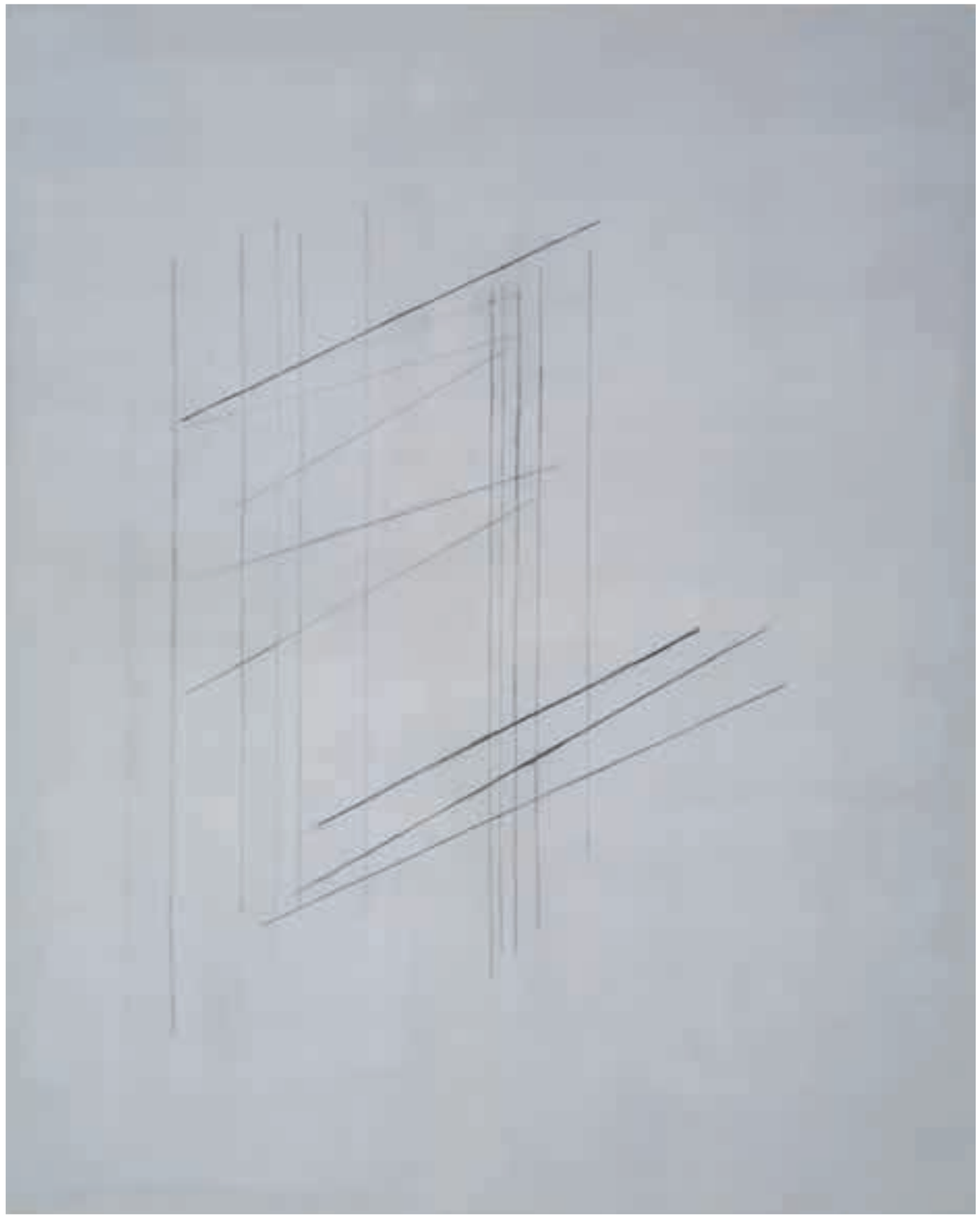
SUSE

KRAWAGNA

—

Malereien
Paintings

—



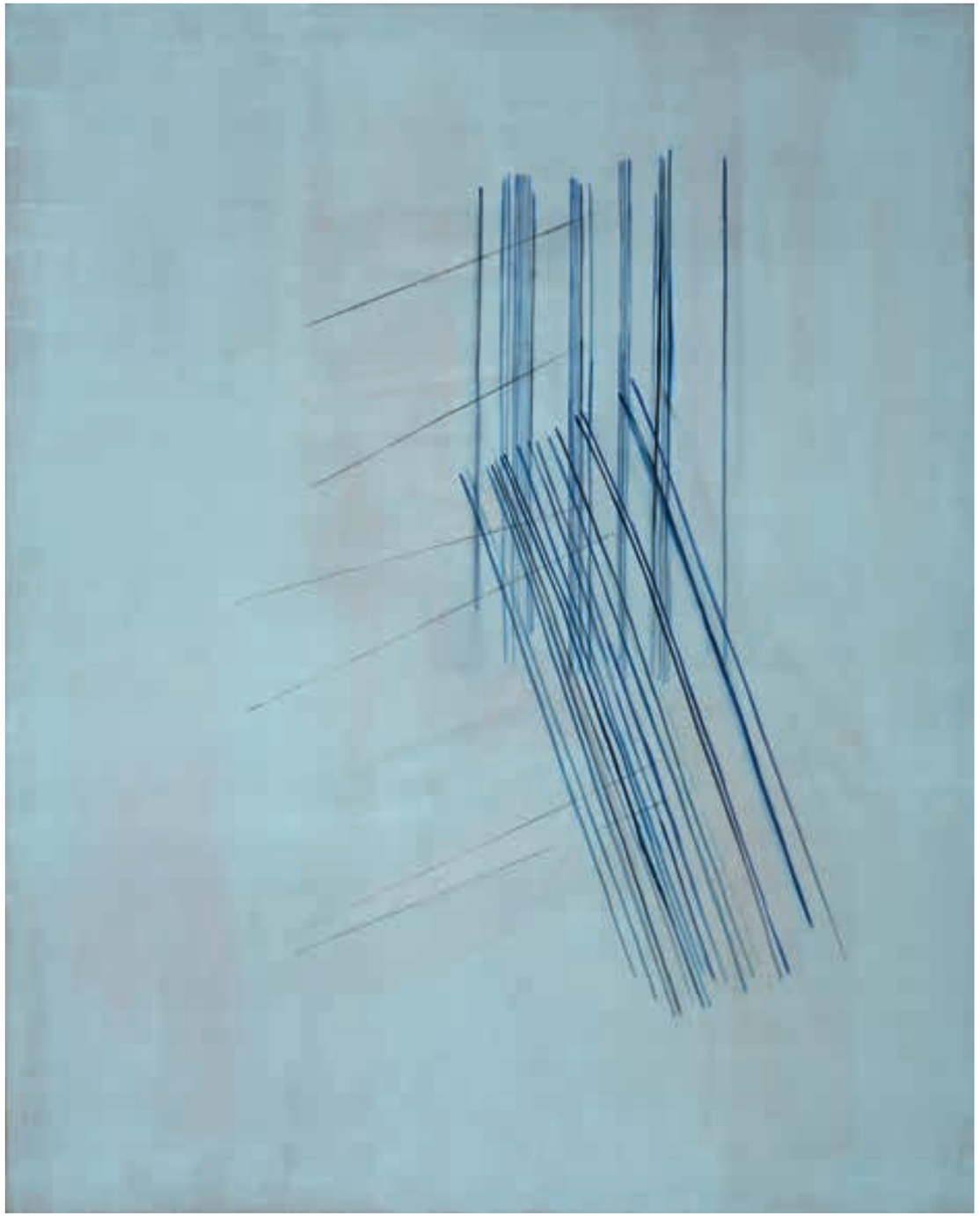
2013, Acryl/ Bleistift auf Leinwand, 200 x 160 cm



2013, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 200 x 160 cm

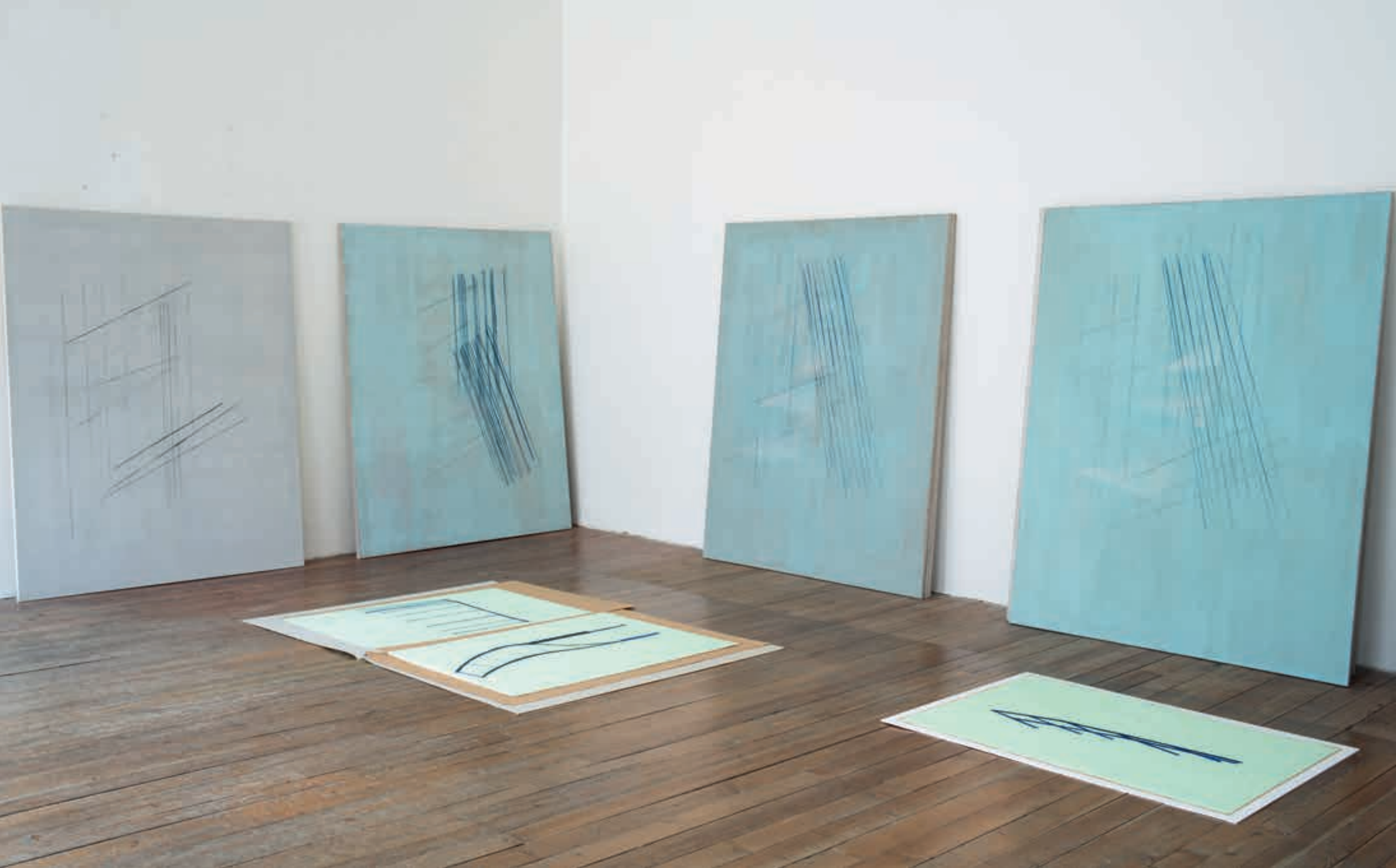


2013, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 200 x 160 cm

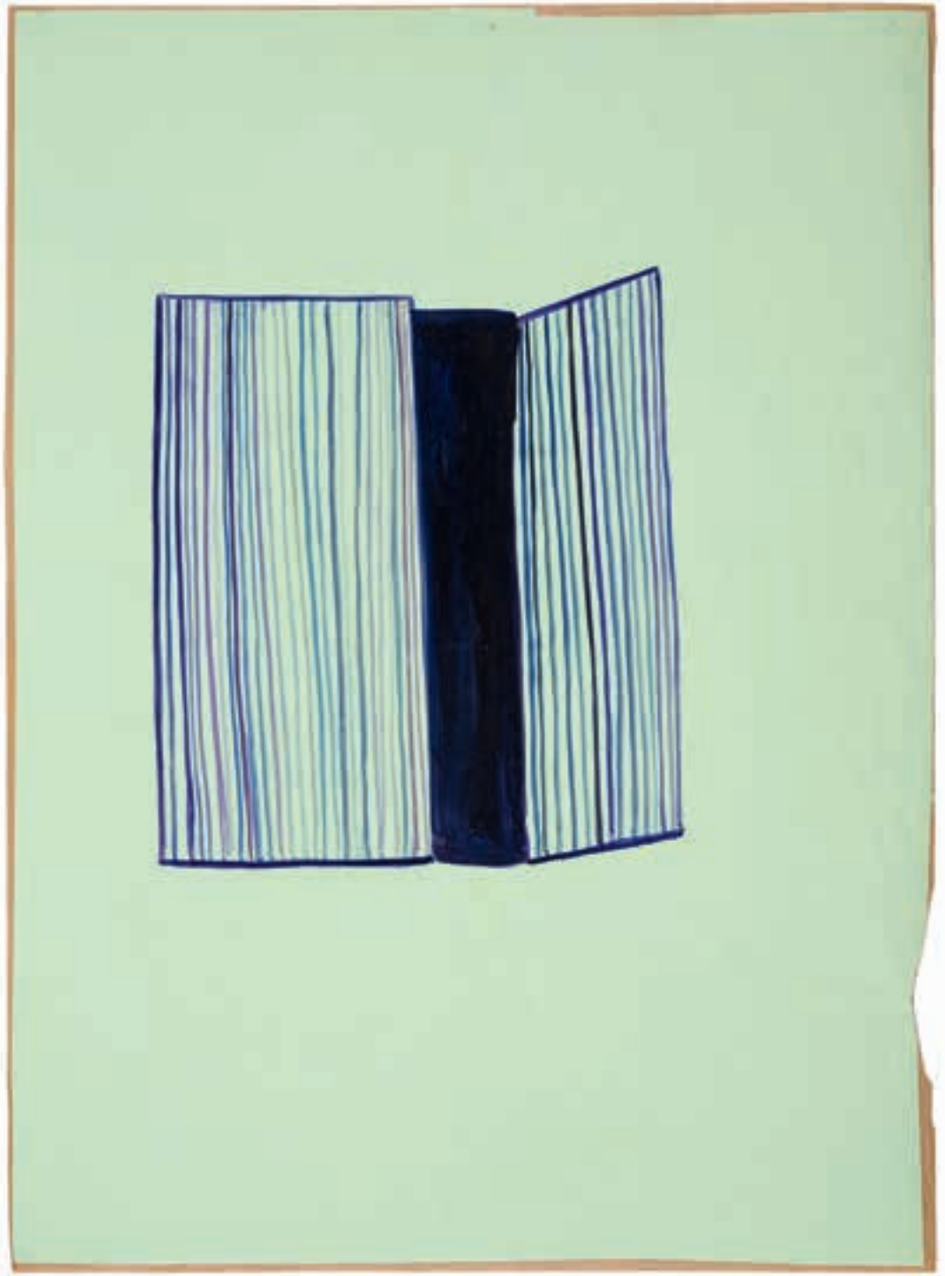


2013, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 200 x 160 cm

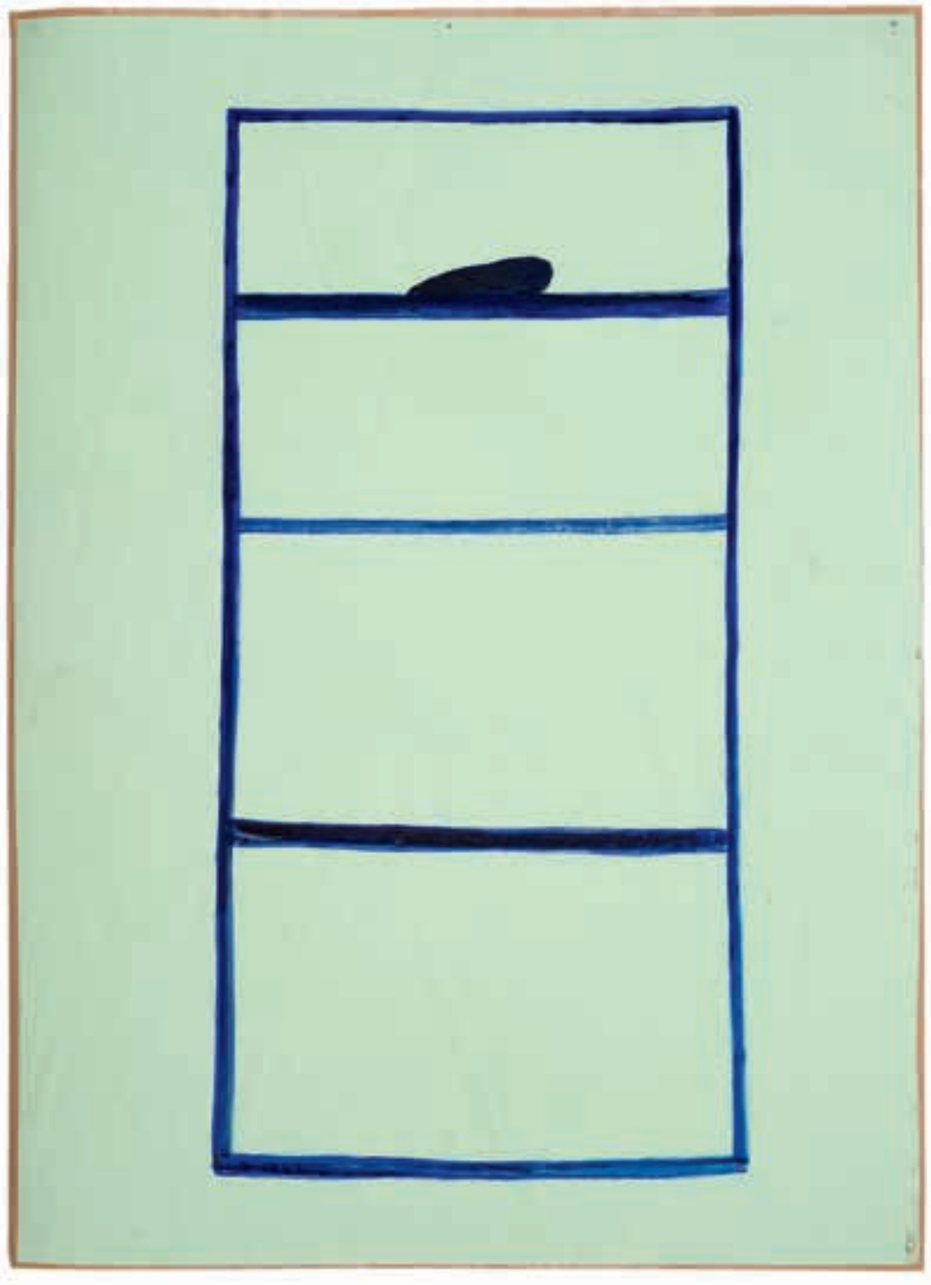




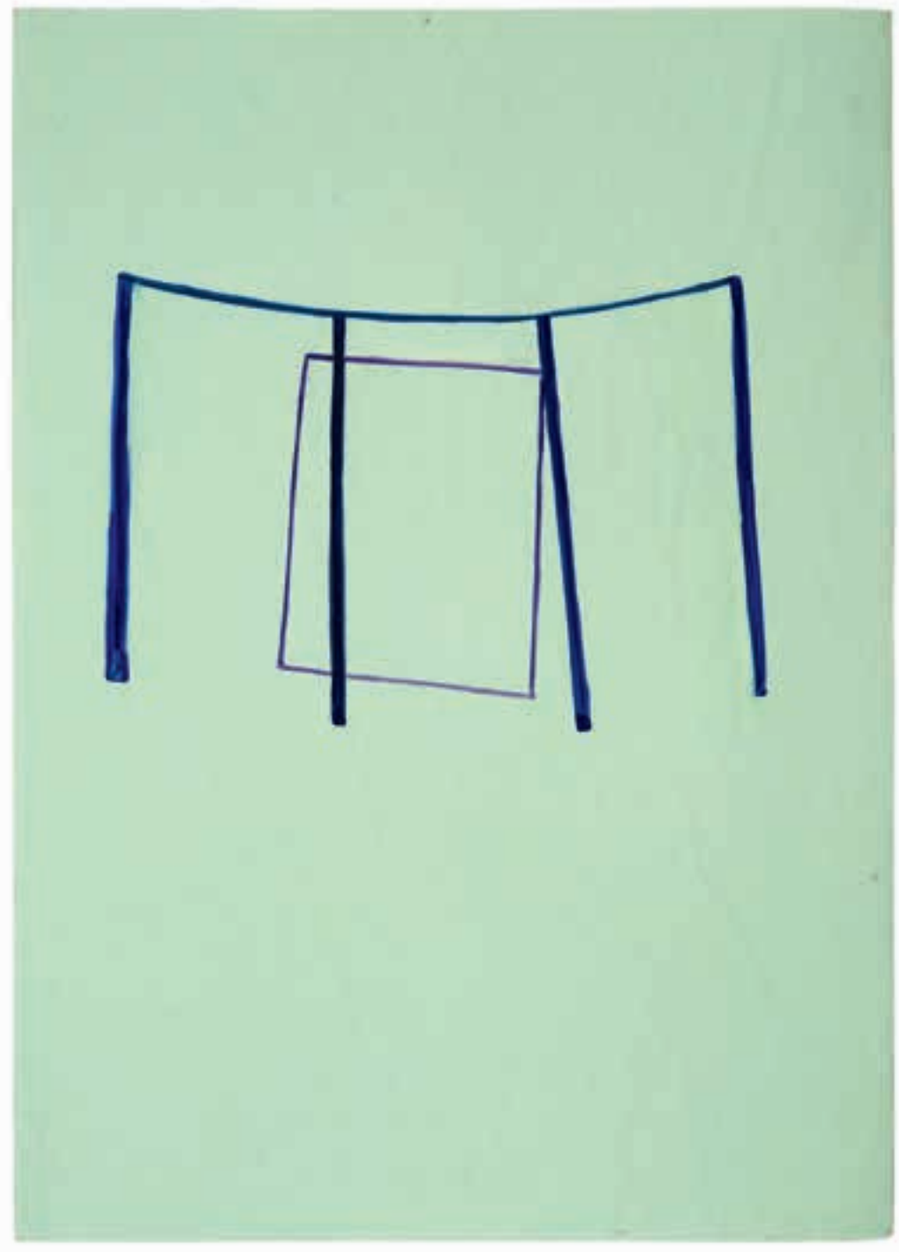
S. 22 – 25: Atelieraufnahmen Wien



1997, Acryl auf Papier, 126 x 89 cm



1997, Acryl auf Papier, 126 x 89 cm



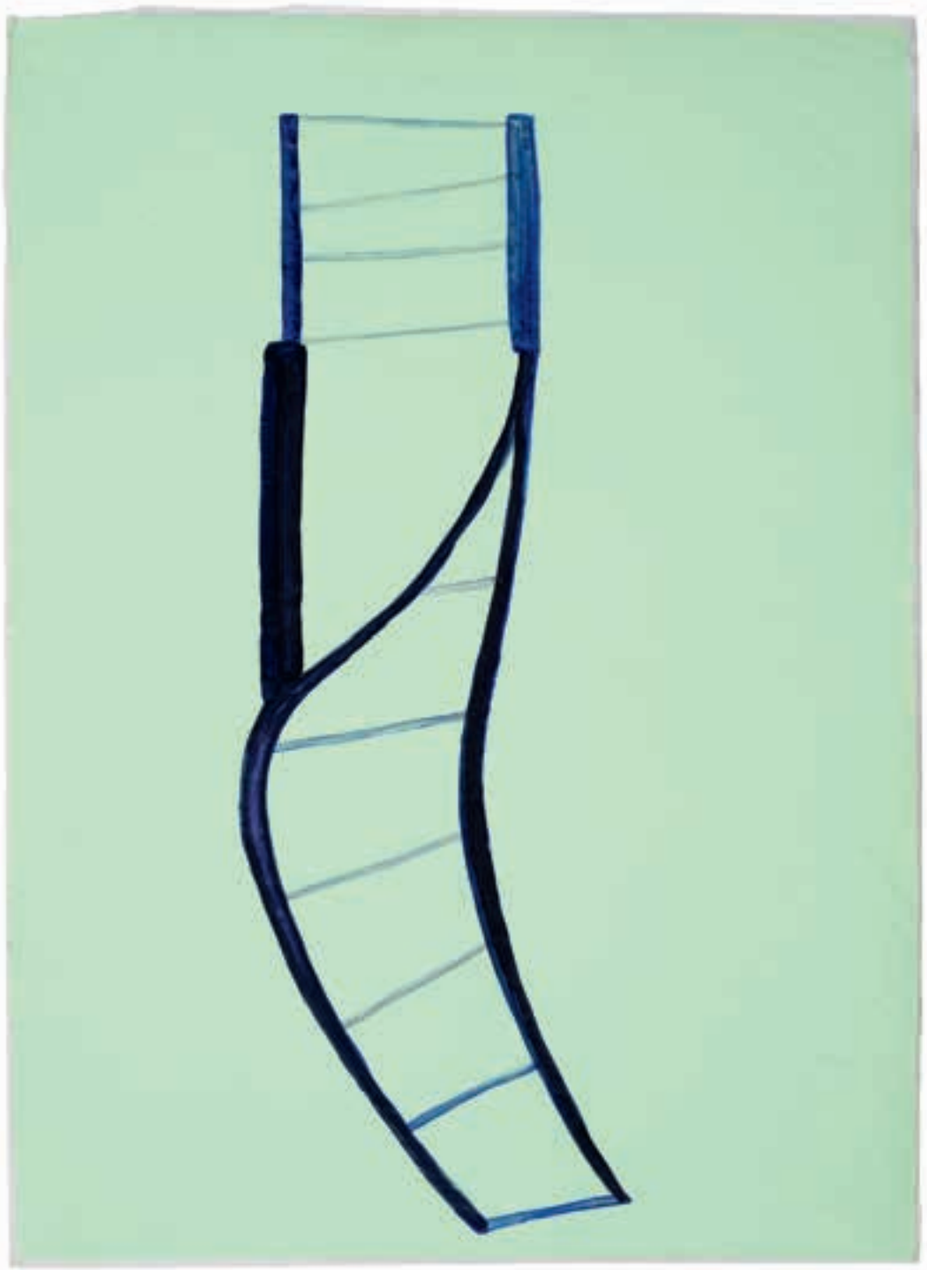
1997, Acryl auf Papier, 126 x 89 cm



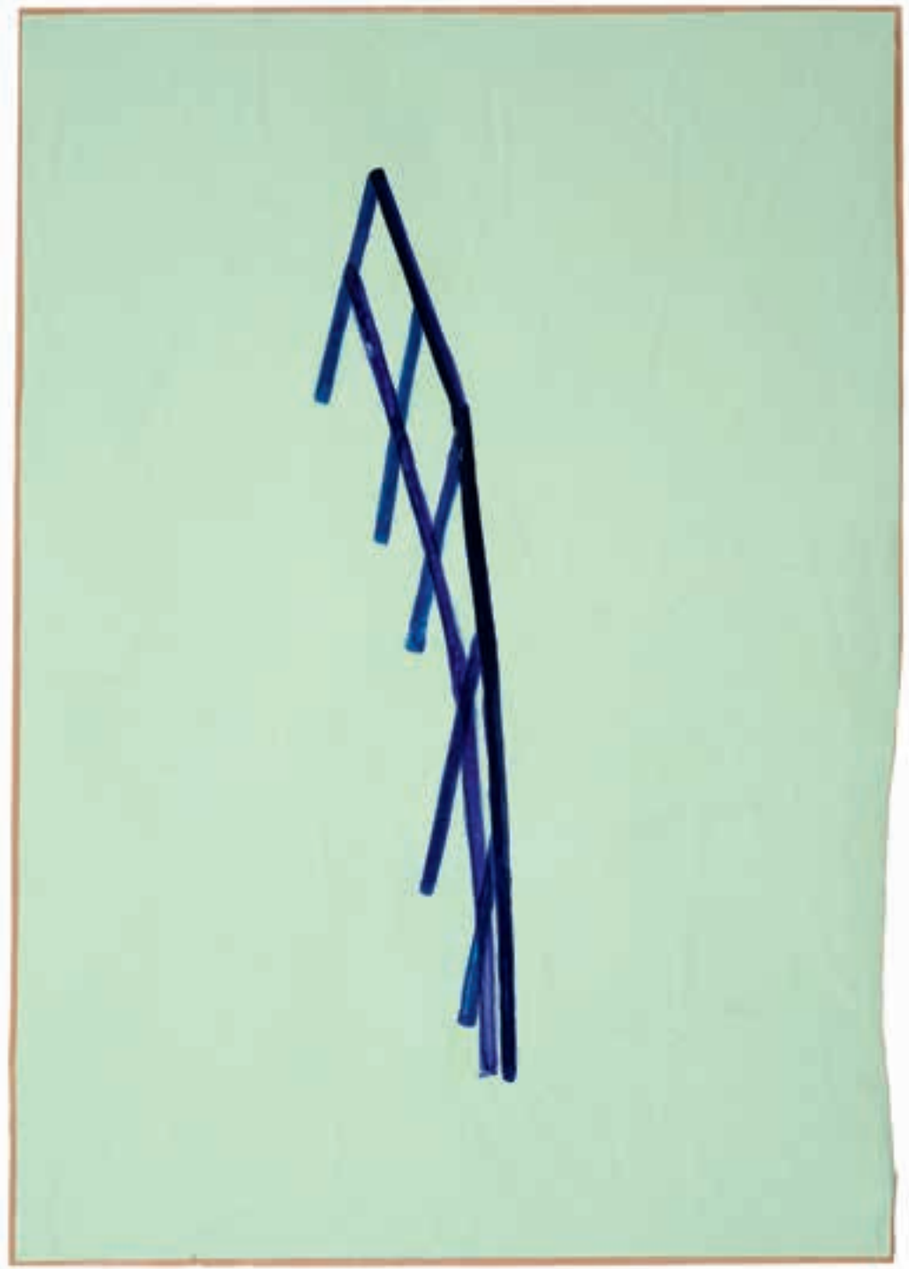
1997, Acryl auf Papier, 126 x 89 cm



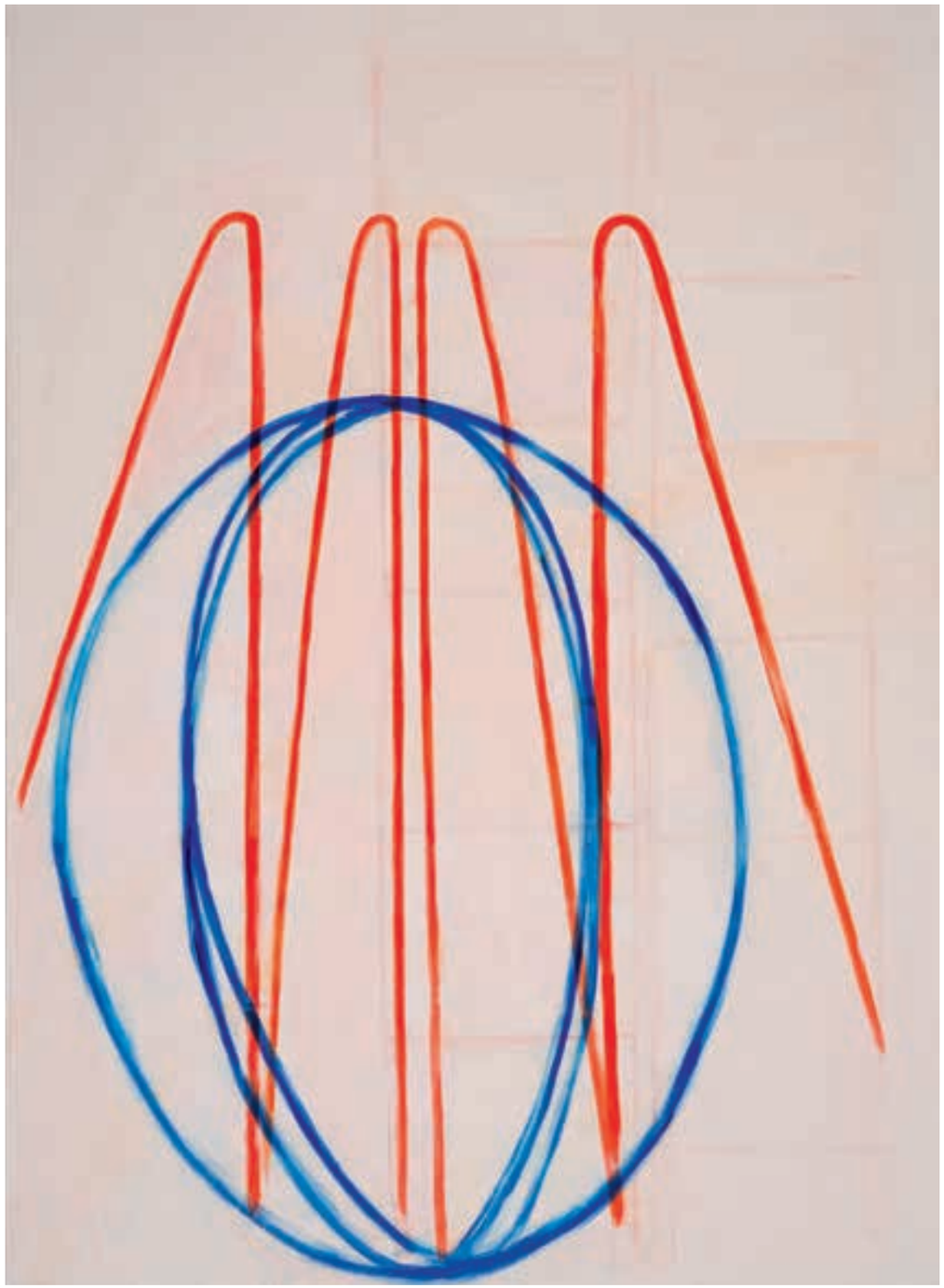
1997, Acryl auf Papier, 126 x 89 cm



1997, Acryl auf Papier, 126 x 89 cm



1997, Acryl auf Papier, 126 x 89 cm



2004, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 200 x 145 cm

S. 36–37: 2007, Ausstellungsansicht, Galerie Stadtpark, Krems

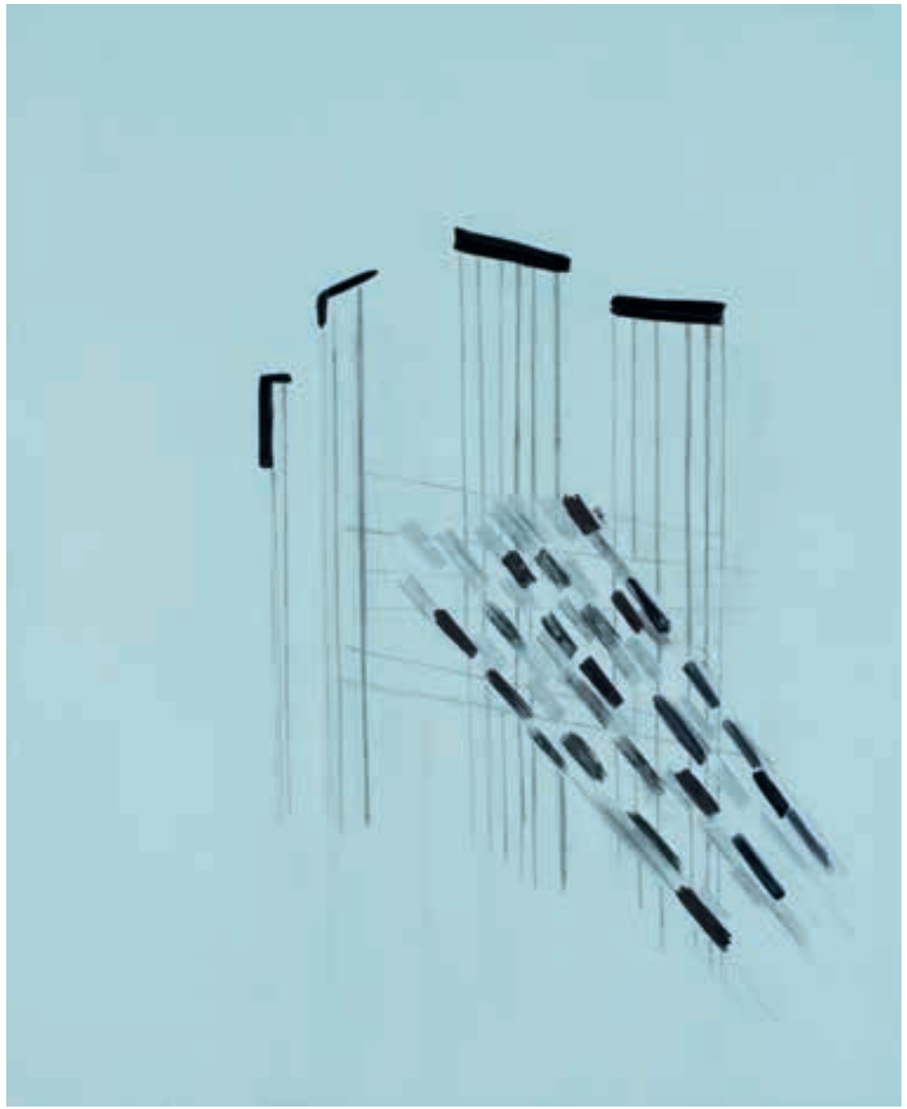


2013, Acryl / Filzstift / Bleistift auf Leinwand, 200 x 160 cm





Links: 2013, Ausstellungsansicht, Hotel Obir, Bad Eisenkappel, Kärnten
2013, Acryl / Filzstift / Bleistift auf Leinwand, 160 x 130 cm

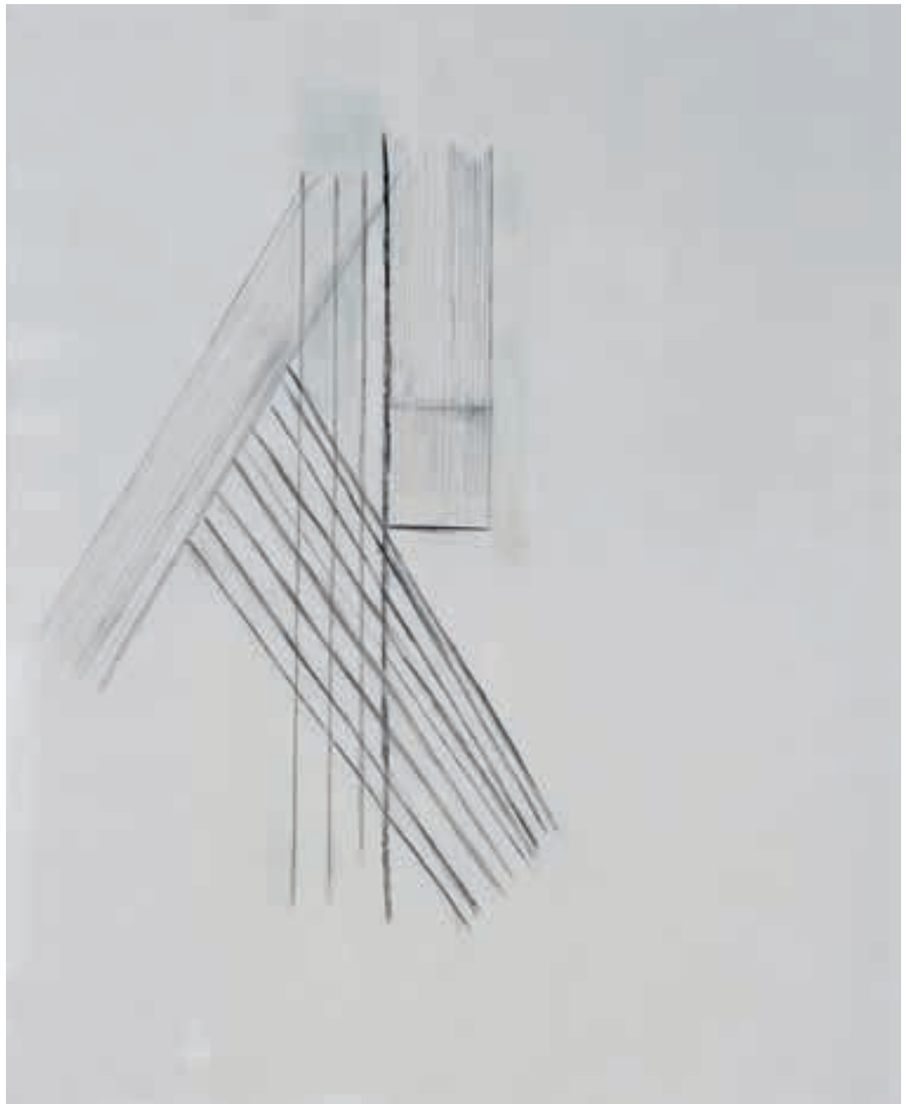


2013, Acryl / Filzstift / Bleistift auf Leinwand, 160 x 130 cm
Rechts: Atelieraufnahme Kärnten





2011, Acryl / Kohle / Bleistift auf Leinwand, 200 x 160 cm



2011, Acryl / Kohle / Bleistift auf Leinwand, 160 x 130 cm



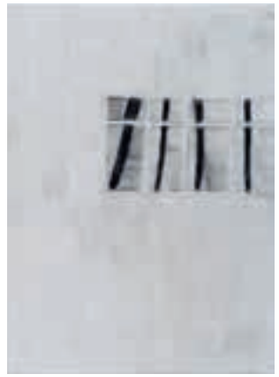
2011, Acryl / Kohle / Bleistift auf Leinwand, 200 x 160 cm



2011, Acryl / Kohle / Bleistift auf Leinwand, 200 x 160 cm







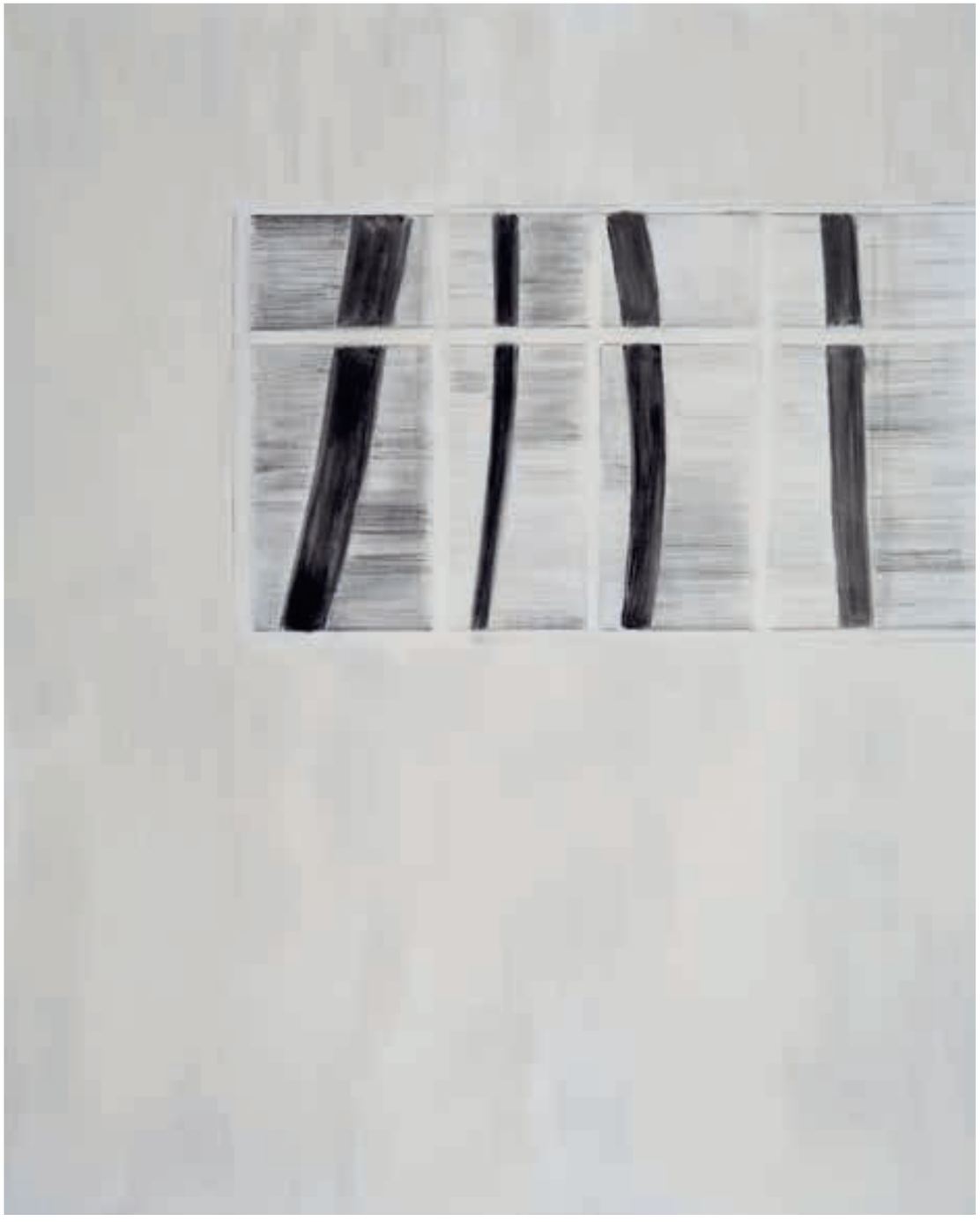
2012, Acryl / Bleistift auf Leinwand, 40 x 30 cm



2012, Acryl / Kohle / Bleistift auf Leinwand, 130 x 160 cm



2012, Acryl / Kohle / Bleistift auf Leinwand, 200 x 160 cm



2012, Acryl / Kohle / Bleistift auf Leinwand, 200 x 160 cm





Links: Atelieraufnahme Wien
2010, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 160 x 130 cm



2011, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 200 x 160 cm



2010, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 200 x 160 cm



2010, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 200 x 160 cm



2011, Acryl / Farbstift auf Leinwand, 200 x 160 cm



2010, Acryl / Ölkreide auf Leinwand, 50 x 40 cm



2010, Acryl / Ölkreide auf Leinwand, 195 x 160 cm



2010, Acryl auf Leinwand, 160 x 130 cm



2010, Acryl auf Leinwand, 200 x 160 cm



2010, Acryl auf Leinwand, 200 x 160 cm





Links: 2012, Ausstellungsansicht, Museum Liaunig, Neuhaus
2009, Acryl auf Leinwand, 160 x 130 cm



2009, Acryl auf Leinwand, 200 x 160 cm



2009, Acryl auf Leinwand, 200 x 160 cm



2009, Acryl auf Leinwand, 50 x 40 cm



2009, Acryl auf Leinwand, 200 x 160 cm



2008, Acryl auf Leinwand, 160 x 130 cm



2008, Acryl auf Leinwand, 160 x 130 cm



2008, Acryl auf Leinwand, 160 x 130 cm



2008, Acryl auf Leinwand, 160 x 130 cm



2008, Acryl auf Leinwand, 160 x 130 cm

Biografien
Biographies

Suse Krawagna

1964 geboren in Klagenfurt, Kärnten, lebt und arbeitet in Wien / born in Klagenfurt, Carinthia, lives and works in Vienna 1983–1988 Akademie der bildenden Künste Wien / studies at Academy of Fine Arts Vienna, Prof. Arnulf Rainer 1988–1990 Studienaufenthalt / residence in London, Royal College of Art

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo exhibitions (selection)

2013 Kunstbüro / Galerie Amer Abbas, Wien / Vienna A
2007 *Suse Krawagna*, Galerie Stadtpark, Krems A
2006 *06 Wiener*, Visual Drugs – die temporäre Galerie, Zürich / Zurich CH – mit / with Michael Goldgruber
2004 Galerie 3, Klagenfurt A – mit / with Peter Krawagna
2003 *macht vergleichbar*, Kunstverein Paradigma, Linz A – mit / with Sibylle Küblböck / *Suse Krawagna, Esther Stocker – Faistauer-Preisträgerinnen 1999 und 2002*, Galerie im Traklhaus, Salzburg A (Katalog / Catalogue) 2000 Bauholding Kunstforum, Klagenfurt A
1999 Galerie Carinthia, Klagenfurt A / Galerie Plurima, Udine I 1997 Kunsthalle Exnergasse, Wien / Vienna A – mit / with Franco Kappl 1995 Galerie Schafschetzy, Graz A / Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main D 1994 Kunstforum Klagenfurt A
1993 Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt A (Katalog / Catalogue) / Galerie Scheffel, Bad Homburg D
1992 Galerie im Traklhaus, Salzburg A (Katalog / Catalogue) / Galerie Carinthia, Klagenfurt A (Katalog / Catalogue) 1991 Galerie Plurima, Udine I
1990 Galerie Ferran Cano, Palma de Mallorca E
1989 Galerie A4, Wels A 1987 Künstlerhaus, Klagenfurt A

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl) / Group exhibitions (selection)

2013 *malerei luisa kasalicky, suse krawagna, martina steckholzer*, Kunstverein Kärnten, Künstlerhaus Klagenfurt A / *Väter_Töchter*, STRABAG Artlounge Special, STRABAG Kunstforum, Wien / Vienna A / *Hotel Obir Reception – Keeping Austria in Balance*, Hotel Obir, Bad Eisenkappel A / *Abstraktion und Subtraktion, selected by Esther Stocker and ff*, Galerie Lisa Ruyter, Wien / Vienna A 2012 *Montag ist erst übermorgen. Junge Kunst auf Papier. Ankäufe des Kupferstichkabinetts 1997 – 2012*, Akademie der bildenden Künste, xhibit, Wien / Vienna A / *Realität und Abstraktion 2 – Konkrete und reduktive Tendenzen ab 1980*, Museum Liaunig, Neuhaus / Suha A / *Déjà–vu: imprévu, Sammlungseinblicke*, Stadtgalerie Klagenfurt A
2011 *Selected by: Philip Grözinger*, Galerie Patrick Ebensperger, Berlin D / *streng geometrisch*, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt A / *Vorzeichen*, Museum für Quellenkultur, Klein St. Paul
2010 *Fahrenheit*, Kunstverein Schattendorf, Burgenland A / *Einladung*, Galerie Freihausgasse, Villach A / *Abstrakte Malerei*, Galerie Goldener Engl, Hall in Tirol A / *Denken an P. Mießl*, Galerie 3, Klagenfurt A 2009 Galerie Ulysses, Wien / Vienna A / *Genuine Happiness – New Generation*, Kunstbüro / Galerie Amer Abbas, Wien / Vienna A
2008 *K08 Emanzipation und Konfrontation – Kunst aus Kärnten 1945 bis heute*, Werner Berg Museum, Bleiburg, Kärnten A 2006 *Abstract Papers*, Tresor im BA-CA Kunstforum, Wien / Vienna A / *Genuine Happiness*, Kunstbüro/Kunsthalle 8, Wien / Vienna A / *no))))*, Kunstbüro Schadekgasse 8, Wien / Vienna A
2004 *21er*, 20er Haus, Wien / Vienna A / *Lines on Paper*, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz A
2003 *Kunst muss hängen*, Projektraum Viktor Bucher, Wien / Vienna A / *aus 9*, Halle Steinek, Wien / Vienna A
2002 *5 Faistauer-Preisträger 1987 – 1999*, Museum Moderner Kunst, Passau D / *Within / Without Appearances*, Vienna International Apartment, Wien / Vienna A / *Women and Art – A Global Perspective*, Sharjah Art Museum, Sharjah AE
2001 3|3|3 *Intart*, Künstlerhaus Klagenfurt A
2000 *Strenge Kammer*, MUSA – Museum auf Abruf, Wien / Vienna A / *A Rose*, Salle de Bal, Wien / Vienna A
1999 *Anton-Faistauer-Preis*, Galerie im Traklhaus, Salzburg A / *Österreichischer Graphikwettbewerb*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck A
1998 *Positionen österreichischer Gegenwartskunst*, Cultureel Centrum, Knokke B / *Austrian Spotlight*: *Zeit-*



genössische Kunst, Centre Albert Borschette, Brüssel / Brussels [B] [1997] *Römerquelle Kunstwettbewerb*, Galerie Station 3, Wien / Vienna [A] [1995] *9. Malersymposium Werfen*, Galerie im Traklhaus, Galerie Academia, Salzburg [A] [1993] *here & there*, Österreichisches Kulturinstitut, New York [USA] [1992] *Zeitschnitt 92 – Differenzen, Affinitäten, Brüche. Aktuelle Kunst aus Österreich*, Messepalast, Wien / Vienna [A] [1991] *Wir Menschen alle*, Neue Galerie Graz [A] [1988] *23. Internationale Malerwochen*, Neue Galerie Graz [A] / *Mit Blick voraus*, Neue Galerie Graz [A] [1986] *Römerquelle Kunstwettbewerb*, Galerie an der Stubenbastei, Wien / Vienna [A] [1985] *Romulus Express*, Galerie Insam, Wien / Vienna [A]

Projekte / Projects

[2004] *Out of the blue*, mit / with Christian Kravagna, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung / Office of the State Government of the Federal State of Lower Austria [A] (Preisträger, nicht realisiert / prize winner, not realized) [2001] *Wandmalerei*, Chirurgie West, Salzburg [A] [2000] *Wörthersee*, mit / with Christian Kravagna, HTBLA Lastenstraße, Klagenfurt [A] [1995] *Wartebereich des Zubaus MR – CT*, Landeskrankenhaus Klagenfurt / Klagenfurt Hospital [A]

Stipendien / Scholarships

[2012] Atelierstipendium in Istanbul des BMUKK / Istanbul studio scholarship awarded by the Austrian Federal Ministry for Education, Arts and Culture [2007] Atelierstipendium in Paris des Landes Kärnten / Paris studio scholarship awarded by the Province of Carinthia [2004] Atelierstipendium in Paris des BMUKK / Paris studio scholarship awarded by the Austrian Federal Ministry for Education, Arts and Culture [2003] Krumau-Stipendium des BMUKK / Český Krumlov studio scholarship awarded by the Austrian Federal Ministry for Education, Arts and Culture [1997–2002] Atelierstipendium des Bundes / Davidgasse, Wien / Vienna / Davidgasse studio scholarship awarded by the Austrian federal government [1997] Atelierstipendium in Paris des BMUKK / Paris studio scholarship awarded by the Austrian Federal Ministry for Education, Arts and Culture [1996] Staatsstipendium des BMUKK / State Grant for Fine Arts awarded by the Austrian Federal Ministry for Education, Arts and Culture

Auszeichnungen / Awards

[2004] Agrolinz Melamine Award – Lines on Paper, 2. Preis / 2nd prize [2000] STRABAG – Kunstförderungspreis für Malerei / STRABAG Art Award for Painting [1999] Anton-Faistauer-Preis für Malerei des Landes Salzburg / Anton Faistauer Prize for Painting by Land Salzburg / 26. Österreichischer Grafikwettbewerb / 26th Austrian Graphic Art Competition, Innsbruck, Preis der Raiffeisen Bank / Prize awarded by Raiffeisen Bank [1997] Römerquelle Kunstwettbewerb, 3. Preis / Römerquelle Art Award, 3rd Prize [1993] Preis der Kärntner Sparkasse / Sparkasse Carinthia Art Award [1987] Max-Weiler-Preis / Max Weiler Prize [1986] Römerquelle Kunstwettbewerb, Entdeckungspreis / Römerquelle Art Award [1985] Meisterschulpreis / Master Class Prize

Sammlungen / Collections

AMI Agrolinz Melamine Gmbh [A]
Albertina, Wien [A]
Arthothek des Bundes [A]
Infineon Technologies Austria AG, Villach [A]
Musa, Sammlung zeitgenössischer Kunst der Kulturabteilung der Stadt Wien [A]
Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt [A]
Museum Liaunig, Neuhaus, Kärnten [A]
neue deutsche Filmgesellschaft mbH, Unterföhring / München [D]
Österreichische Galerie Belvedere, Wien [A]
Oesterreichische Nationalbank, Wien [A]
STRABAG Kunstforum, Wien [A]
UniCredit Bank Austria, Wien [A]
Sammlung des Landes Salzburg [A]
Sammlung der Stadt Klagenfurt [A]
Wiener Städtische Versicherung, Wien [A]

Sabeth Buchmann
ist Kunsthistorikerin und -kritikerin. Sie lehrt als Professorin für die Kunst der Moderne und Nachmoderne an der Akademie der bildenden Künste Wien und schreibt regelmäßig für Aufsatzbände, Ausstellungskataloge und Kunstzeitschriften. Zu ihren Veröffentlichen zählen: *Hélio Oiticica and Neville D'Almeida: Block-Experiments in Cosmococa – Program in Progress*, mit Max Jorge Hinderer Cruz (Koautor); *Film Avantgarde Biopolitik*, 2009, hrsg. mit Helmut Draxler und Stephan Geene; *Denken gegen das Denken. Produktion – Technologie – Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, 2007; *Art After Conceptual Art*, hrsg. mit Alexander Alberro, 2006. Sie ist mit Helmut Draxler, Clemens Krümmel und Susanne Leeb Mitherausgeberin von *PoLYpeN* – einer Buchreihe zu Kunstkritik und politischer Theorie –, Beiratsmitglied der Zeitschrift *Texte zur Kunst* und Mitherausgeberin der *Exhibition Histories*-Reihe, Afterall, London.

Sabeth Buchmann
art historian and critic, Professor of the History of Modern and Postmodern Art at the Academy of Fine Arts, Vienna. Her publications include: *Hélio Oiticica, Neville D'Almeida and others: Block-Experiments in Cosmococa* (2013) with Max Jorge Hinderer Cruz (co-author), *Film Avantgarde Biopolitik* (ed. with Helmut Draxler and Stephan Geene, 2009), *Denken gegen das Denken. Produktion – Technologie – Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica* (2007), *Art After Conceptual Art* (ed. with Alexander Alberro, 2006). Co-editor (with Helmut Draxler, Clemens Krümmel and Susanne Leeb) of *PoLYpeN* – a book series on art criticism, aesthetics and political theory (b_books, Berlin). Advisory Board Member of *Texte zur Kunst* (Berlin). Co-editor of the *Exhibition Histories* Series (Afterall, London). Regular contributions to art magazines, catalogues and anthologies.

Eva Maria Stadler
geboren 1964, ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst und lebt in München. Seit 2013 ist sie Professorin für Kunst- und Wissenstransfer an der Universität für angewandte Kunst Wien. Lehraufträge an der Akademie der Bildenden Künste in München und an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Von 2007 bis 2011 war sie Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Belvedere in Wien, von 2011 bis 2013 leitete sie die Galerie der Stadt Schwaz und von 1994 bis 2005 den Grazer Kunstverein.

Eva Maria Stadler
born in 1964, is a curator for contemporary art who resides in Munich. She has been Professor of Art and Knowledge Transfer at the University of Applied Arts in Vienna since 2013. She has previously taught at the Academy of Fine Arts in Munich and the Stuttgart State Academy of Art and Design. From 2007 until 2011 she was curator for contemporary art at the Belvedere in Vienna. She was director of the Galerie der Stadt Schwaz from 2011 until 2013 and of the Grazer Kunstverein from 1994 until 2005.

Impressum
Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *malerei luisa kasalicky, suse krawagna, martina steckholzer* vom 25. Oktober bis 21. November 2013 im Kunstverein Kärnten, Künstlerhaus Klagenfurt.

This catalogue is published on the occasion of the exhibition *malerei luisa kasalicky, suse krawagna, martina steckholzer* at Kunstverein Kärnten, Künstlerhaus Klagenfurt, October 25 to November 21, 2013.

Publikation / Publication
Herausgeberin / Editor: Suse Krawagna
Grafikdesign / Graphic design:
Atelier Liska Wesle, Wien / Berlin

Abbildungsnachweis / Illustration credits

Privatsammlungen / Private collections
S. / p. 35–37, 55, 65–66, 68–70, 72
Sammlung STRABAG Kunstforum, Wien / STRABAG Artcollection, Vienna
S. / p. 45, 73
Sammlung Liaunig / Liaunig Collection, Neuhaus
S. / p. 64, 67
Sammlung Oesterreichische Nationalbank, Wien / OeNB Collection, Vienna
S. / p. 74

Fotonachweis / Photo credits

Michael Goldgruber
S. / p. 17–20, 24–25, 27–33, 35, 39, 41, 48–51, 53–54, 56–57, 61–63, 65, 68, 70–74
Suse Krawagna
S. / p. 22–23, 40, 43
Thomas Freiler
S. / p. 36–37
Ferdinand Neumüller
S. / p. 42, 44–47, 55, 58–59, 64, 66–67, 69
Manfred Unger
S. / p. 52, Cover und / and Porträt / portrait

Übersetzung / Translation: Ben Letzler
Lektorat / Proofreading:
(Deutsch / German) Silvia Jaklitsch, Katharina Sacken, (Englisch / English) Susanne Eder
Druck und Bindung / Printed and bound by:
Holzhausen Druck

Erschienen bei / Published by:
Verlag für moderne Kunst Nürnberg GmbH
Königstraße 73
D-90402 Nürnberg
www.vfmk.de

ISBN 978-3-86984-483-1

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Gedruckt in Österreich / Printed in Austria

© 2013 Suse Krawagna, die Autoren / the authors und / and Verlag für moderne Kunst Nürnberg

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

Vertrieb / Distribution
Germany, Austria, and other European Countries: LKG, www.lkg-va.de
Switzerland: AVA, www.ava.ch
UK: Cornerhouse Publications, www.cornerhouse.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

