RENATE KRAMMER

LINIEN – LINES

Die allgegenwärtige Linie, die sich von jedem Punkt zu jedem anderen erstreckt, um die Idee zu stiften.

Stéphane Mallarmé

ERWIN FIALA
VON FLÄCHE ZU LINIE ZU PUNKT …

Müsste man das Graphische, d. h. das nur Lineare oder nur Punktuelle, die auf Linie und Punkt reduzierte Formgebung, nicht stärker und eindeutiger vom so genannten *Malerischen* trennen und unterscheiden, um dem Wesentlichen von Punkt und Linie näher zu kommen, um dem Arkanum dieses Minimalismus gerecht werden zu können? Seit der Bildung des modernen Begriffs des *disegno* bei G. Vasari[1], der mit der Betonung des *zeichnerischen* Talents bei einigen seiner Künstler-Biographien der Renaissance im Grunde auch eine *Emanzipation* des Graphischen gegenüber dem malerischen Können leistete, gibt es immer wieder Differenzierungsversuche. So etwa bei Heinrich Wölfflin, der im Rahmen seiner berühmten *Begriffspaare* zur Beschreibung formaler Merkmale des bildnerischen Ausdrucks eben auch das *Malerische* und das *Graphische*[2] unterscheidet – bis hin zu den Reflexionen von Paul Klee und W. Kandinsky: Punkt – Linie – Fläche[3]. Verfolgt man diese kunsttheoretischen Überlegungen, so wird man sich immer mehr der immanenten Ambivalenz von Graphischem und Malerischem bewusst. Einerseits scheint man die wesentliche Differenz zu empfinden, die die Eigenständigkeit und die jeweils spezifischen ästhetischen und formalen Qualitäten der beiden Ausdrucksmodi bestimmt, andererseits lassen sich das Graphische und das Malerische offenbar nur schwer voneinander trennen – in Bildphänomenen scheinen sie ununterscheidbar ineinander verwoben, sich ineinander zu transformieren. Farbflächen und be- und eingrenzende Linien, die den tendenziell ins Amorphe drängenden Farbräumen erst figurative

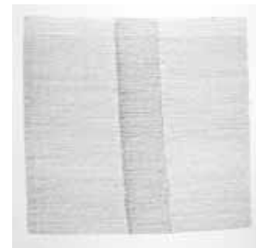
1 Vgl. Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, hg. von J. Kliemann. Worms 1983.

2 Vgl. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915). Darmstadt 1960.

3 Vgl. Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zur Fläche. Bauhausbücher 9, München 1926.

Atelier, Kumberg, 2011

Malerei, Detail, vgl. S. 120-124



O. T., 2006
Grafit auf Papier

Strukturen geben, scheinen notwendig zu korrespondieren, voneinander abhängig zu sein, indem sie sich ergänzen. Ob es einmal die Lineaturen sind (Konturen, Schraffuren, gerade, gekrümmte, gebrochene oder feste *Strichführungen*), die die Farbflächen *formen* und ihnen Gestalt geben oder ob umgekehrt farbige Flächen den Lineaturen aller Art erst *Inhalt* zu geben scheinen – meist wirken sie als notwendige Teile eines Ganzen. Gerade dadurch aber, dass beide Phänomene jeweils für das Andere eine bestimmte Funktion[4] erfüllen (zumindest in der soeben beschriebenen Sichtweise), verlieren sie auch ihre jeweils autonomen Qualitäten. Nur wenn man beide Pole auf ihr jeweiliges *Extrem* bezieht (z. B. in Form des *rein Malerischen* wie es in der malerischen Abstraktion eines Mark Rothko zum Ausdruck kommt), wird das jeweils ganz Eigene, die vollkommen *befreite* ästhetische Qualität spürbar.

Diese *Befreiung* des Linearen und Graphischen aus der Malerei bzw. der figurativ-gegenständlichen Malerei ist am Entwicklungsgang des bildlichen Ausdrucks von Renate Krammer beinahe exemplarisch nachzuvollziehen. Gegenüber den so gewohnten und unsere alltägliche Erfahrungen prägenden Wahrnehmungs- und Darstellungsformen einer in Gegenständlichkeit objektivierten Welt muss sich auch der bildnerische Ausdruck erst emanzipieren, um schließlich die Faszination des Graphischen zu entdecken. Das Malerische definiert die Fläche, die ja für beide Ausdrucksmodalitäten immer das grundlegende Element darstellt, als *homogene Einheit*, Strich und Linie aber *zerfetzen* diese Homogenität im wahrsten Sinne des Wortes – denn zwischen jeder Linie öffnet sich auch eine *Bruchlinie*, öffnet sich auch eine *leerer* Raum, der den graphischen Duktus mit einer paradoxen Form des Unbestimmten, der gestalterischen *Vagheit* und Offenheit unterlegt. Im Gegensatz zur malerischen *Totalität*, die immer versucht ist, die zur Verfügung stehende Fläche für unser Auge *auszufüllen* – so

4 Diese *Emanzipation* der Linie von jeder externen (auf etwas anderes verweisenden) Funktionalität intendiert Kandinsky, wenn er schreibt: *Wenn im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding fungiert, wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrollen abgeschwächt und bekommt seine volle innere Kraft* (zitiert nach: Walter Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Reinbek b. Hamburg 1984 S. 88).

als wäre der Bildgrund immer nur etwas Negatives, Unvollständiges und noch zu Ergänzendes –, entspricht der graphische Duktus viel mehr dem Fragmentarischen.

Wird eine Fläche primär durch die Linie gestaltet, durch die zeichnerische Geste, so muss sie durch die Imagination[5] des Betrachters ergänzt werden – und gerade darin liegt ein Merkmal der spezifischen Qualität des Graphischen. Die Linie ist *eo ipso* eine *Abstraktion*, eine Idealisierung, und in diesem Sinne *spricht* sie auch unser Abstraktions- und Vorstellungsvermögen an: Als Betrachter sehen wir, was im Bild nicht (!) zu sehen ist, d. h. unsere Imagination sieht, was das Auge eben nicht sieht, weil es nur durch die *Leerstellen* zwischen den Lineaturen gegeben ist. Dieser faszinierende Mechanismus des Graphischen, den das Malerische und insbesondere die Farbe nicht erfüllen können, weil sie primär das *sinnliche Sehen* zufrieden stellen, veranschaulicht sich etwa in jenen Arbeiten, die gänzlich auf identifizierbare Objekte verzichten – und dennoch *sehen* wir scheinbar räumliche Objekte, auch wenn es sich in Wahrheit nur um versetzte, verdichtete und/oder verkürzte Striche handelt (vgl. die Graphitarbeiten auf Papier *S. 58ff.* sowie die Radierungen *S. 86ff.*). Um die *Wahrheit* und damit die *Ungegenständlichkeit*, d. h. die Abstraktheit dieser graphischen Linienstrukturen wahrzunehmen, muss der automatisierten Ergänzung durch unsere Imagination hier entgegengearbeitet werden: Man sieht Räumlichkeit (und auch Gegenstände), wo es keine gibt und man muss erst lernen, diesen *Eindruck* der Räumlichkeit nicht mitzusehen, um dem, was da und sichtbar ist, entsprechende Aufmerksamkeit schenken zu können: Eine beinahe meditative Serialität der Linien, die in unterschiedlichsten Arten der Strichführung einander folgen, sich der vorhergehenden Linie immer wieder *annähern* und doch niemals gleich und identisch sind. Tausendfach wiederholte Striche und Linien, die niemals dieselben sind, die immer neu beginnen, einen neuen Weg und Verlauf suchen, neu enden – als Anfang des nächsten.

5 Auf diesen Aspekt ist etwa die Medientheorie Marshall McLuhans aufgebaut. Er unterscheidet *detailreiche* und *detailarme* Medien bzw. Bildformen, wobei die detailarmen Formen eben durch die Imaginationsfähigkeit des Betrachters ergänzt werden müssen.

Ausstellung, 2008
Kulturkeller, Weizberg

Detail, 2008
Baumwollfäden auf Acrylfolie,

Dass, je stärker die Reduktion aufs Elementare erfolgt, sich die *Freiräume* unserer Imagination vergrößern bzw. vor allem unsere Imagination angesprochen wird, zeigt sich in der Werkgruppe *Augenhöhe (vgl. S. 50ff.)*. Unabhängig von der offensichtlichen sozial-kritischen *Botschaft* dieser Arbeit ist auf formaler Ebene die Reduktion der Gesichter auf deren Augenpaare durch die *Verschleierung* in Form eines horizontalen Fadenmusters signifikant. Nicht nur dass sich die (graphische) Strich-Technik hier in Baumwollfäden materialisiert, auch der assoziative Impuls, sich die (unsichtbaren) Gesichter ohne Schleier vorzustellen, also das Unsichtbare imaginativ zu visualisieren, wird hier entsprechend der spezifischen Qualität des Graphischen umgesetzt. Wenn auch kaum erkennbar, so schimmern durch die Zwischenräume der Fäden doch Gesichtskonturen und Hautfarbe durch – als sollte so die Sichtbarkeit des Unsichtbaren evoziert werden.

Linienstrukturen können sich verdichten, sich auflösen, kontrahieren oder sich gleichsam *verlieren* – zu bloßen Punkten werden, schwarze und weiße Punkte, die sich – so will es unser imaginatives Auge – wieder zu figurativen Sequenzen, zu *Gestalten*, zu zusammenhängenden Konfigurationen verbinden, als würde zwischen ihnen eine unsichtbare Linie, ein transparenter Strich existieren.[6] Die zufälligen Punktekonstellationen von *GO (vgl. Fotografien S. 112ff.)* ergeben beinahe eine Einführung in die Geometrie Euklids, wie er sie in seiner Schrift *Elementa*[7] durchführte.

Swarming, 2009, Radierung

In einem fast schon verstörenden Minimalismus des bildlichen *Gestaltens* zwingt Renate Krammer den Betrachter zur Wahrnehmung grafischer *Ur-Elemente*, über die man üblicher Weise kaum nachdenkt, geschweige denn sie als *Bild* wahrnimmt. Aber wenn ein Aspekt der Kunst darin bestehen soll, den Betrachter für Nichtwahrgenommenes, Übersehenes, Unbeachtetes zu sensibilisieren,

6 Damit erfüllt man imaginativ die 3. Definition Euklids: *Die Enden einer Linie sind Punkte*. Auch wenn die Verbindung zwischen den Punkten graphisch nicht *verwirklicht* ist, ergänzen wir den *fehlenden* Strich in unserer Vorstellung.

7 Vgl. Euklid: Die Elemente. Buch I-XIII. Darmstadt 1969.

dann leisten dies vor allem die extrem reduktionistischen Bildformen: Grundlegende *gestalterische* Kategorien werden erfahrbar.[8]

Lassen sich Punkte zu Linien und Flächen *verdichten*, so können sich Linien ebenfalls zu *Schwärmen (vgl. S. 32ff.)* ausbilden – die Analogie zu Swarming-Phänomenen der Natur liegt hier nahe. Der graphische Duktus erlaubt es, die Strukturen z. B. einer Vogelflug-Formation als soziales Gruppenverhalten, das gleichsam in den Genen der Tiere programmiert ist, in einer abstrahierenden, aber umso prägnanteren Form darzustellen. Bezeichnend ist auch hier: je stärker sich die Bildmotive (also deren gegenständliche, objektuale Form) in der *Logik* der linearen Strukturierung zu abstrakten, kaum erkennbaren Motiven *auflösen*, umso klarer tritt das strukturelle *Skelett* zutage. Je mehr Renate Krammer der im Phänomen der Linie disponierten Fähigkeit zu Reduktion und Abstraktion folgt, umso überzeugender werden die Bildsujets zu rein ästhetisch-gestalterischen Formen, umso mehr führt sie den Betrachter zu verstärkter Aufmerksamkeit gegenüber meist unbeachteten, aber umso fundamentaleren Phänomenen der ästhetischen Wahrnehmung.

Der abstrahierenden Reduktion entspricht auch der thematische Ansatzpunkt in der Werkgruppe *Signs*[9] *(vgl. S.19ff.).* Einerseits geht sie von der immer in Frage stehenden Beziehung zwischen Alltag und Kunst aus, andererseits spezifiziert sie diese Thematik anhand des piktographischen Codes, der ja nicht zuletzt im Zeitalter der Computertechnologie allgegenwärtig, also alltäglich ist. Nicht nur der öffentliche Raum, sondern vor allem die sog. *Benutzeroberflächen* unserer digitalen Kommunikationswelt sind ja mit Piktogrammen übersät – vor allem um denjenigen, die in Wahrheit ja digitale Analphabeten sind, weil sie mit den Programmcodes nichts zu tun haben (wollen), wenigstens ein paar *Handgriffe* (Anwendungen) zu ermöglichen. Diesen Piktogrammen liegt der Gedanke zu Grunde, auch ohne Sprache Informationen und Bedeutungen vermitteln zu können – quasi selbsterklärend zu sein. Dass in Wahrheit nur wenige Sachverhalte mit eindeutigen ikonischen Chiffren anzuzeigen sind, erfährt jeder an sich selbst, wenn man versuchen wollte, diese inflationären Computer-Icons ohne zusätzlichen Hinweis in ihrer Bedeutung zu entschlüsseln. Erklärbar ist dieser Umstand analog zum *Wesen* der Linie. Auch Piktogramme sind einerseits Reduktionen einer konkreten, detailgenauen Darstellung auf das angeblich Wesentliche, aber sie werden andererseits – je reduzierter sie sind – umso abstrakter und damit auch mehrdeutiger.

Lock, Kupferdrahtobjekt
Detail, vgl. *S. 22-25*

8 Vgl. Umberto Eco, der dies für die Architektur zeigte, in: Semiotik der Architektur, in: Ders.: Einführung in die Semiotik. München 1994, S. 293-356, S. 327.

9 Vgl. 7. KünstlerInnen-Klausur 2011, *No Plastic*, hg. von styrianArtfoundation. S. 26-29, Graz 2011.

Digitalprint
Kupferdraht unverarbeitet

Renate Krammer geht es zunächst aber darum, wie schnell die einfachsten piktographischen Formen und Zeichen beginnen, den Kommunikationsalltag zu determinieren und zu regeln, wie sehr diese Zeichen aber auch in eine unbewusste Nicht-Wahrnehmung *absinken*, so dass sie als solche, d. h. in ihrer spezifischen Eigenqualität, gar nicht mehr bewusst werden. Je mehr diese graphischen Elemente zu *Schaltstellen* des Kommunikationsnetzes werden, umso weniger werden sie beachtet. In ihren Kupferdraht-Texturen, die gleichsam das Informationsrauschen unseres Alltags *abbilden*, finden sich einige typische Icons *eingeprägt* (z. B. *Home, Lock,* etc.) – formal einzig und allein durch eine noch stärkere Reduktion der linearen Struktur bestimmt. Hier zeigt sich, dass schon eine geringfügige Differenz *alles* ist. *Information is a difference that makes a difference*, definierte es Gregory Bateson. Hier genügt schon die Differenz zweier linearer Ordnungsstrukturen, um einem völlig ignorierten Zeichen eine neue Bedeutung zu geben. Mit ihrer beinahe meditativ anmutenden Arbeit lässt sie diese unbeachteten Icons zu einer bewusst wahrgenommen Form, also zu einem Gestaltungsphänomen, werden. Wie sehr die reduktive Linearisierung zu einer *Verfremdung* scheinbar vertrauter Wahrnehmung werden kann, zeigen die graphischen Blätter, auf denen sie das Computer-Icon des sich drehenden Globus in mehreren Ansichtsvarianten, aber in strikt horizontaler Liniengliederung *rekonstruiert*. Die scheinbar *vertraute* Geographie der Welt zeigt sich *verzerrt* und fremd – damit aber wird sie auch wieder bewusst wahrgenommen *(vgl. S. 26-31)!*

The ubiquitous line which extends from each point to each other in order to create the idea.

Stéphane Mallarmé

ERWIN FIALA
FROM AREA TO LINE TO POINT …

Should we not strictly separate and differentiate the graphical point and line from the so-called pictorial forms in order to gain a closer understanding of the essence of point and line, so we do justice to the arcanum of graphical minimalism? Attempts to make such distinctions have constantly been made ever since G. Vasari[1] established the modern concept of *disegno* and basically *emancipated* the graphical from pictorial skill when he emphasised *drawing* talent in some of his biographies of renaissance artists. Heinrich Wölfflin, for example, distinguishes between the *pictorial* and the *graphical*[2] in the famous *conceptual pairs* he devised to describe formal characteristics of artistic expression – and the issue was also taken up by Paul Klee and W. Kandinsky in their reflections (such as Kandinsky's *Point and Line to Plane*)[3]. If one pursues these considerations of art theory, one becomes increasingly aware of the intrinsic ambivalence between the graphical and the pictorial. On the one hand, one appears to feel the essential difference which defines the autonomy and specific aesthetic and formal qualities of the two modes of expression. Yet on the other, it is clearly extremely difficult to separate the graphical from the pictorial – in pictures and drawings they appear to be indistinguishably interwoven and transformed into each other. Coloured areas and limiting and localising lines which assign figurative structures to colour spaces that tend to push into the amorphous appear necessary to correspond to and be dependent on each other by complementing each other.

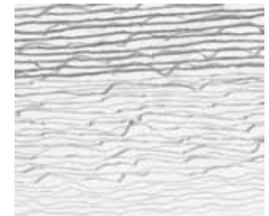
1 cf. Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, ed. by J. Kliemann. Worms 1983.

2 cf. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915). Darmstadt 1960.

3 cf. Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zur Fläche. Bauhausbücher 9, München 1926.

Workshop, Kumberg, 2011

Detail, Painting, cf. p. 120-123



Detail, 2009
graphite on paper, cf. p. 84

Branches, 2008, Digitalprint

Whether they consist of linework (contours, hatching, straight, bent, broken or solid *strokes*), which *form* the colour spaces and give them their shape or whether, conversely, it is the coloured spaces which appear to give linework of whatever kind its *content* – they mostly operate as necessary parts of a whole. But precisely because both phenomena fulfil a certain mutual function[4] for the other (at least from the point of view which has just been described), they also lose their autonomous qualities. Only when we refer both poles refer to their respective *extreme* (e.g. in the form of the *purely pictorial* as expressed in the abstract paintings of a Mark Rothko), does the particularity of each one become tangible in the sense of a completely *liberated* aesthetic quality.

An almost perfect example of this *liberation* of the linear and the graphic from painting, or rather from figurative and representational painting can be seen in the way Renate Krammer's artistic expression has developed over the course of time. In contrast to the usual forms of perception and representation which shape our everyday experiences in a world objectified into the representational, artistic expression first has to emancipate itself in order to discover the fascination of the graphical. The pictorial defines the area which as we have seen always represents the principle element for both modalities of expression, as a *homogenous unit*, but stroke and line *tear up* this homogeneity in the truest sense of the word – for a *fault line* and an *empty* space also open up between each line, and this underlays the graphic ductus with a paradoxical form of the undetermined, with creative *vagueness* and openness. In contrast to the *totality* of painting which is always tempted to *fill out* the available area for our eye – as if the background of the picture were always something negative, incomplete and in need of supplementation – the graphic ductus corresponds far more to the fragmentary.

4 This *emancipation* of the line of each external (refering to something else) functionality is what Kandinsky intends when he writes: *If in the picture a line gets delivered from the aim, to characterize an object und acts as itself as an object, the inner resonance doesn't get attenuated by featured parts and gets its full inner power.* qt. (In: Walter Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Reinbek b. Hamburg 1984, S. 88).

Even if areas are primarily created by lines, by gestures of drawing, they still need the imagination[5] of the viewer to supplement them – this is precisely one of the things which characterises the specific quality of the graphical. The line is eo ipso an *abstraction*, an idealisation and in this sense it also *addresses* our powers of abstraction and of the imagination: As viewers we see what is not there in the picture (!), i.e. our imagination sees what the eye does not see because it is only present in the *empty spaces* between the linear forms. This fascinating mechanism of the graphical, which the pictorial and colour, in particular, cannot fulfil because they primarily satisfy *sensual seeing*, manifests itself in works which completely dispense with identifiable objects – and yet we *see* apparently spatial objects, even though in reality they consist only of transposed, compressed and/or curtailed strokes (see for example the graphite works on paper *p. 58ff.* and the etchings *p. 86ff.*). In order to perceive the *truth* and therefore the *non-figurative*, i.e. the abstractness of these graphic line structures we have to work counter to the automated supplementation that occurs in our imagination here: We see space (and objects, too) where they don't exist and first have to learn to disregard this *impression* of space in order to pay appropriate attention to what is visibly there: An almost meditative seriality of lines which follow each other in all kinds of different strokes, which constantly *draw closer* to the previous line and yet are never the same or identical. Thousands of repeated strokes and lines which are never the same, which always start afresh to find a new way and course and end once more – as the start of the next.

Engraved acrylglass, 2007

The Augenhöhe (*Eye-level*) group *(cf. p. 50ff.)* of works shows how the *free spaces* of our imagination enlarge and above all our imagination is captured the greater the reduction there is to the elementary. Irrespective of the social critique evident in the *message* of this work, the reduction of the faces to their pairs of eyes through *veiling* in the form of a horizontal thread pattern is significant at a formal

5 The media theory of Marshall McLuhan, for instance, is based on this aspect. He differentiates between media, illustrations/picture documentary which have *plenty of details* and those which are *low on details* whereat the media which are low on details have to be completed by the ability of the beholder's imagination.

Augenhöhe, cf. p. 50-53

level. It is not just that the (graphic) stroke technique materialises here in cotton threads. The associative impulse to present the (invisible) faces without the veils, i.e. to visualise the invisible through the powers of the imagination, is also realised here in accordance with the specific quality of the graphical. Even though they are barely recognisable, the outlines of faces and skin colours actually shimmer through the gaps in the threads – as if to evoke the visibility of the invisible.

Line structures can condense, dissolve, contract or *lose* themselves as it were – and become mere points, black and white points which – and this is what the eye of our imagination wants us to see – link again to figurative sequences, to *gestalts*, to coherent configurations, as if an invisible line, a transparent stroke existed between them.[6] The random constellations of points in GO *(cf. photographs p. 112ff.)* almost offer an introduction into Euclidean geometry as Euclid described it in his work: *Elementa*.[7]

In an almost unsettling minimalism of figurative *design* Renate Krammer compels the viewer to perceive *primeval graphic elements* which people rarely think about, let alone perceive as a *picture*. But if an aspect of art is to reside in raising the viewer's awareness of what has not been perceived, or has been overlooked or unheeded, then this above all is what the extremely reductionist visual forms manage to achieve: the viewer is able to experience fundamentally *creative and artistic* categories.[8]

Exhibition
Cultural Institut of Pécs, 2002

If points can *condense* themselves into lines and areas, lines can equally develop into *swarms (cf. p. 32ff.)* – which begs the analogy to swarming phenomena in nature. The graphic ductus enables structures such as a formation of birds in flight to be depicted as

6 With this the 3rd defintion of Euclid is imaginatively complied: *The ends of a line are points*. Even if the connection between the points is not grafically realized, we add the absent line in our imagination.

7 cf. Euclid: Die Elemente. Buch I-XIII. Darmstadt 1969.

8 cf. Umberto Eco, who demonstrated it for architecture, in: Semiotik der Architektur, in Umberto Eco: Einführung in die Semiotik, München 1994, S. 293-356, S. 327

social group behaviour, hardwired as it were into the genes of the creatures, in an abstracting form which is all the more concise and succinct for being so. A further significant fact in this regard is that the more the visual motifs (in their representational, object form) *dissolve* in the *logic* of linear structuring into abstract, barely recognisable motifs, the clearer the structural *skeleton* emerges. The more Renate Krammer pursues her ability to render reduction and abstraction in the phenomenon of the line, the more convincingly the subjects of her images become purely aesthetic-artistic forms, and the more they lead viewers to focus their attention more on frequently disregarded but all the more fundamental phenomena of aesthetic perception.

In the group *Signs*[9] *(cf. p. 19ff.)* her thematic starting point also corresponds to this abstractive reduction. On the one hand she proceeds from the constantly questioned relationship between everyday life and art, while on the other she specifies this theme using the pictographic code which has ultimately become omniscient and therefore commonplace in the age of computer technology. As everyone knows, it is not just public space but above all the so-called *user interfaces* in our world of digital communications which are littered with pictograms – above all, in order to enable those who in actual fact are digitally illiterate because they (want to) have nothing to do with program codes in order to have a go at a few *manipulations* (applications). Behind these pictograms lies the fundamental idea that we can convey information and meanings without the need for recourse to language – in a self-explanatory way, as it were. The circumstance that only a few facts are displayed in a clear iconic code is something that everyone can experience for themselves if they wished to decode these inflationary computer icons without having any additional reference to their meaning. One way of explaining this runs analogously to the *essence* of the line. Pictograms, too, are on the one hand reductions of a concrete depiction, accurate in very detail, of the supposedly essential, but

9 cf. 7. KünstlerInnen-Klausur 2011, *No Plastic*, styrianArtfoundation. S 26-29, Graz 2011.

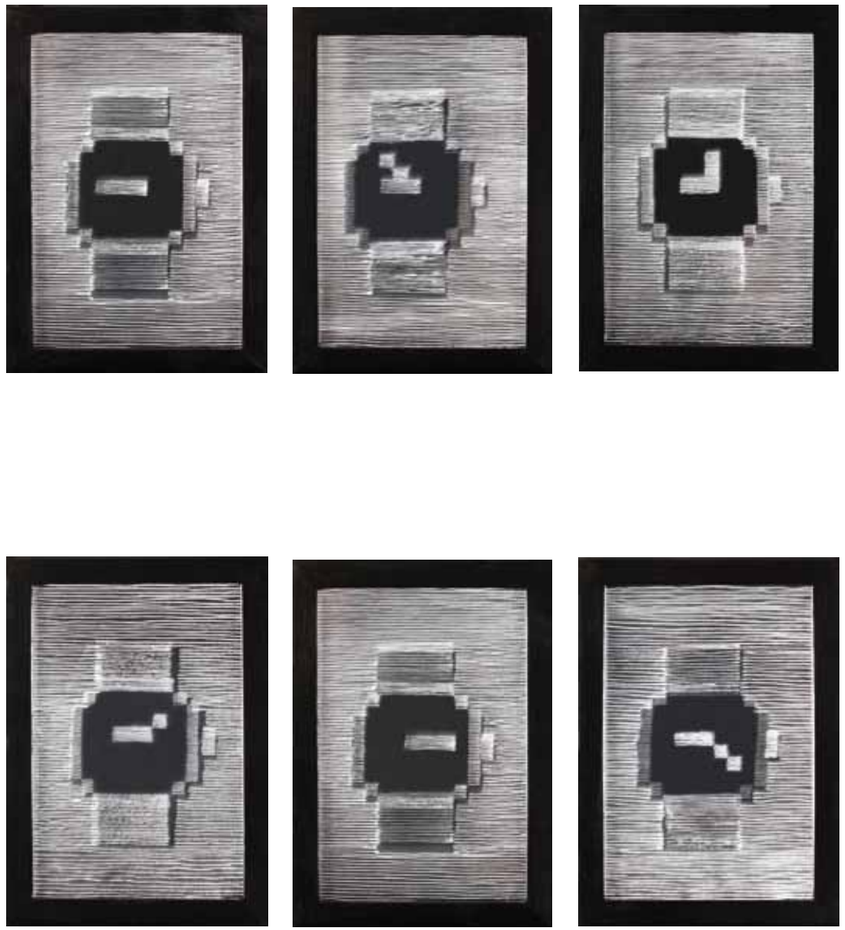
Home, Detail, copper wire
cf. p. 22-25

Digitalprint, copper wire, crude

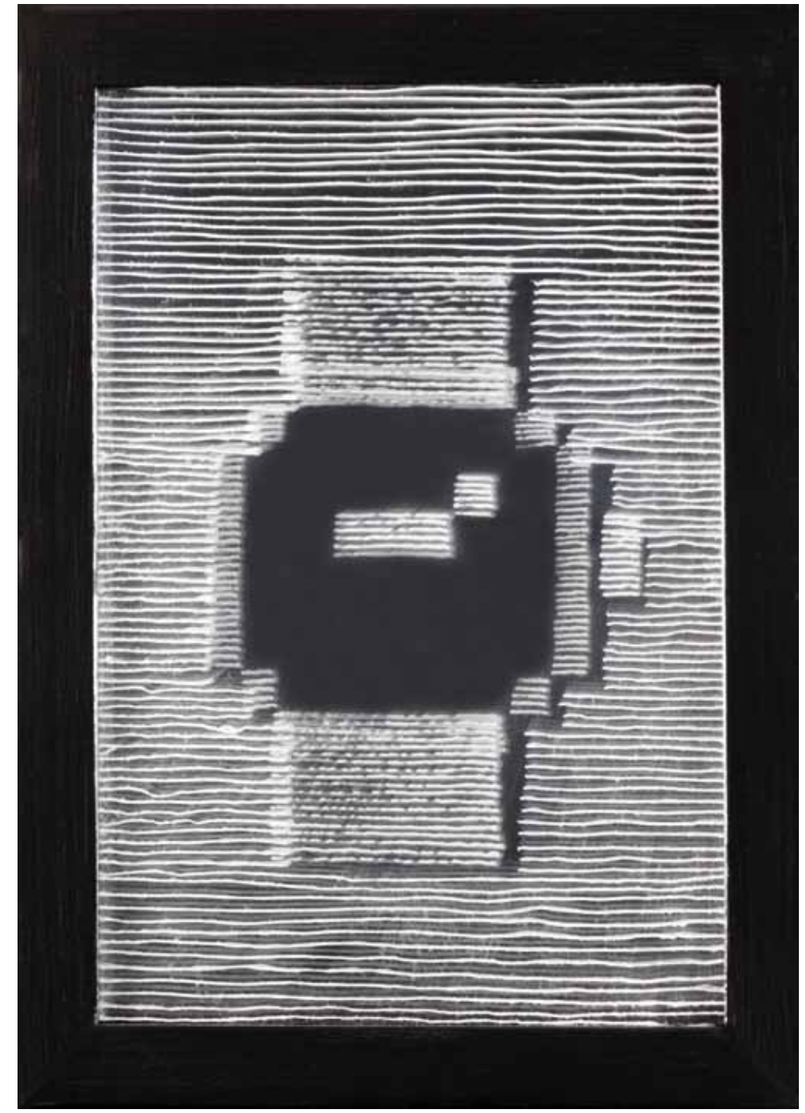
on the other they become all the more abstract and hence more ambiguous (or polyvalent) the more reduced they are.

In the first instance, however, Krammer is interested in how quickly the simplest pictographic forms and signs begin to determine and regulate the everyday world of communication. At the same time she is also interested in the extent to which these signs *drift down* into a subconscious state of non-perception so that they are no longer appreciated as such at all, at least not in their specific intrinsic quality. The more these graphic elements become *focal centres* in the communications network the less they are taken notice of. In her copper wire textures which *depict*, as it were, the signal noise of our everyday life, we find *engraved* a few typical icons (such as *Home, Lock* etc.) – formally determined purely and simply through an even starker reduction of the linear structure. Here we notice that even a slight difference is completely decisive. *Information is a difference that makes a difference,* in the words of G. Bateson's definition. And here the difference between two linear, organising structures suffices to give a completely ignored sign a new meaning. Her work, which appears almost meditative at times, enables these disregarded icons to assume a deliberately perceived form, i.e. they turn into a design phenomenon. The extent to which her reductive linearization can lead to an *alienation* of seemingly familiar perception is indicated by the graphic sheets on which she *reconstructs* the computer icon of the revolving globe with a choice of several views but in a strictly horizontal linear design. The apparently *familiar* geography of the world *(cf. p. 26-31)* appears *distorted* and alien – but in this way it is once again perceived with consciousness and deliberation!

SIGNS



Time, 2011
je 4 Acrylglasscheiben, graviert
Holzrahmen, schwarzer Lack
je 21 x 14,5 x 4 cm



Time, 2011
4 Acrylglasscheiben, graviert
Holzrahmen, schwarzer Lack
21 x 14,5 x 4 cm

Hand open – Hand pointer
Zoom „-“ – Zoom „+“
Lock – Home
alle 2011
Kupferdraht beschichtet
ca. 55 x 55 cm

Connected – Disconnected
Logout – Login
User – Customer
alle 2011
Kupferdraht beschichtet
ca. 55 x 55 cm

SWARMING

Faszination von Vogelflug und Schwarmverhalten.

Businesspark Gleisdorf
kunst ost, 2009

Kunstgarten Graz, 2010

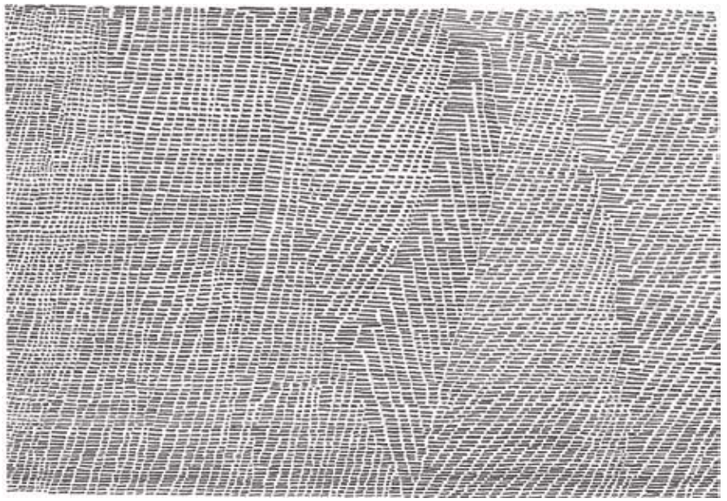
56 kleinformatige Grafiken
(Beispiele S. 34-39),
angeordnet in der Formation eines Vogelfluges.
Audio: Vogelstimmen

Wir haben es hier mit einem Motiv zu tun, das die Menschen und ihre Kulturen seit Jahrtausenden beschäftigt. Der Menschheitstraum vom Fliegen findet sich etwa in der griechischen Mythologie in der Geschichte von Daedalus und Ikarus.

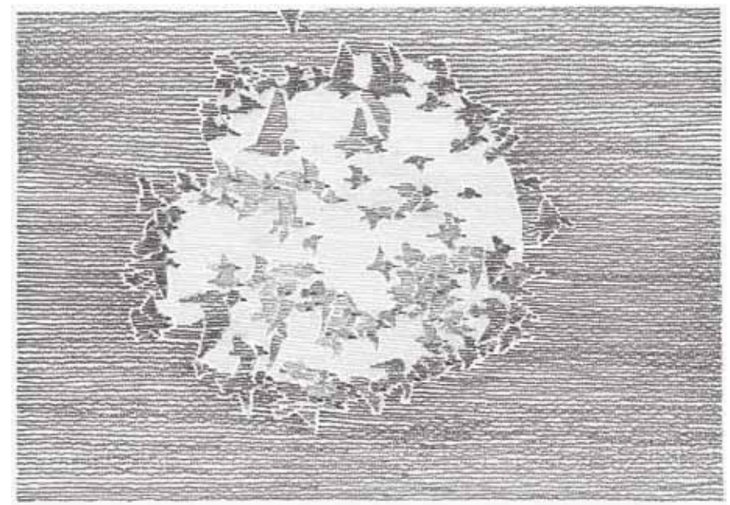
Vögel im Flug zu beobachten hat für den Menschen eine zeitlose Faszination: neben Freiheit und Schwerelosigkeit bedeutet der Vogelflug auch die Veränderung der Perspektive und des Blickwinkels.

Was vor dem Start wie Aufgeregtheit anmutet, ist doch nur Ausdruck eines genetisch genau festgelegten Sozialverhaltens. Noch eindrucksvoller zeigt sich diese evolutionäre Meisterleistung während des Fluges, wenn der Schwarm scheinbar mühelos die flugtechnisch optimale Formation bildet und aufrecht erhält.

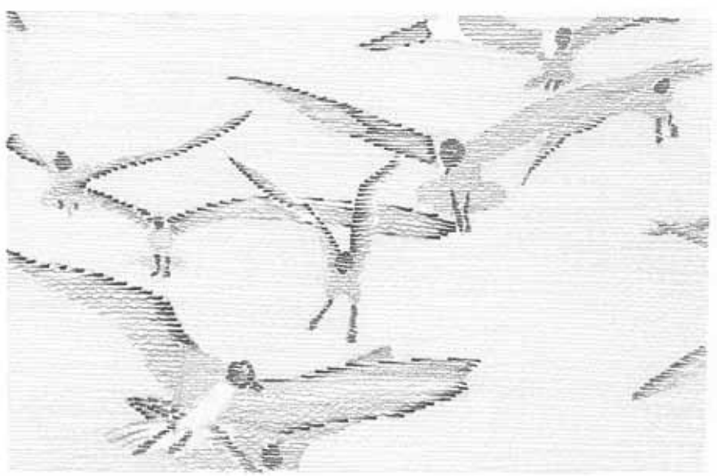
Schwarmintelligenz bedeutet immer die Addition individueller Verhaltensaspekte zu einem übergeordneten Zweck. Wie in neuronalen Netzen summiert sich die Befolgung scheinbar einfacher Regeln in der Kommunikation mit den unmittelbaren Nachbarn zu hochoptimierten Strategien bei der Bewältigung artspezifischer Herausforderungen.



Swarming, 2009
Grafit auf Papier
17 x 24 cm



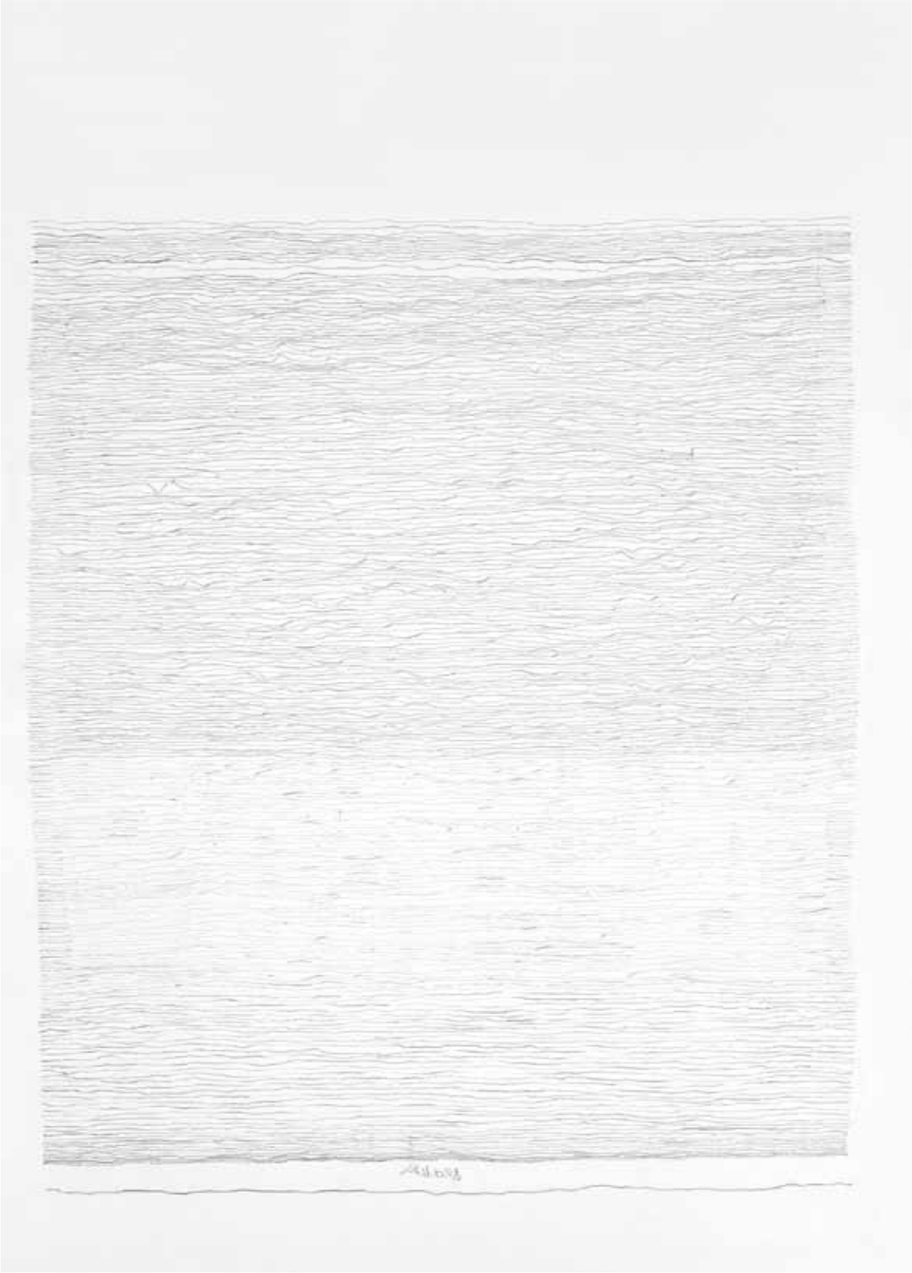
Swarming, 2009
Grafit auf Papier
17 x 24 cm



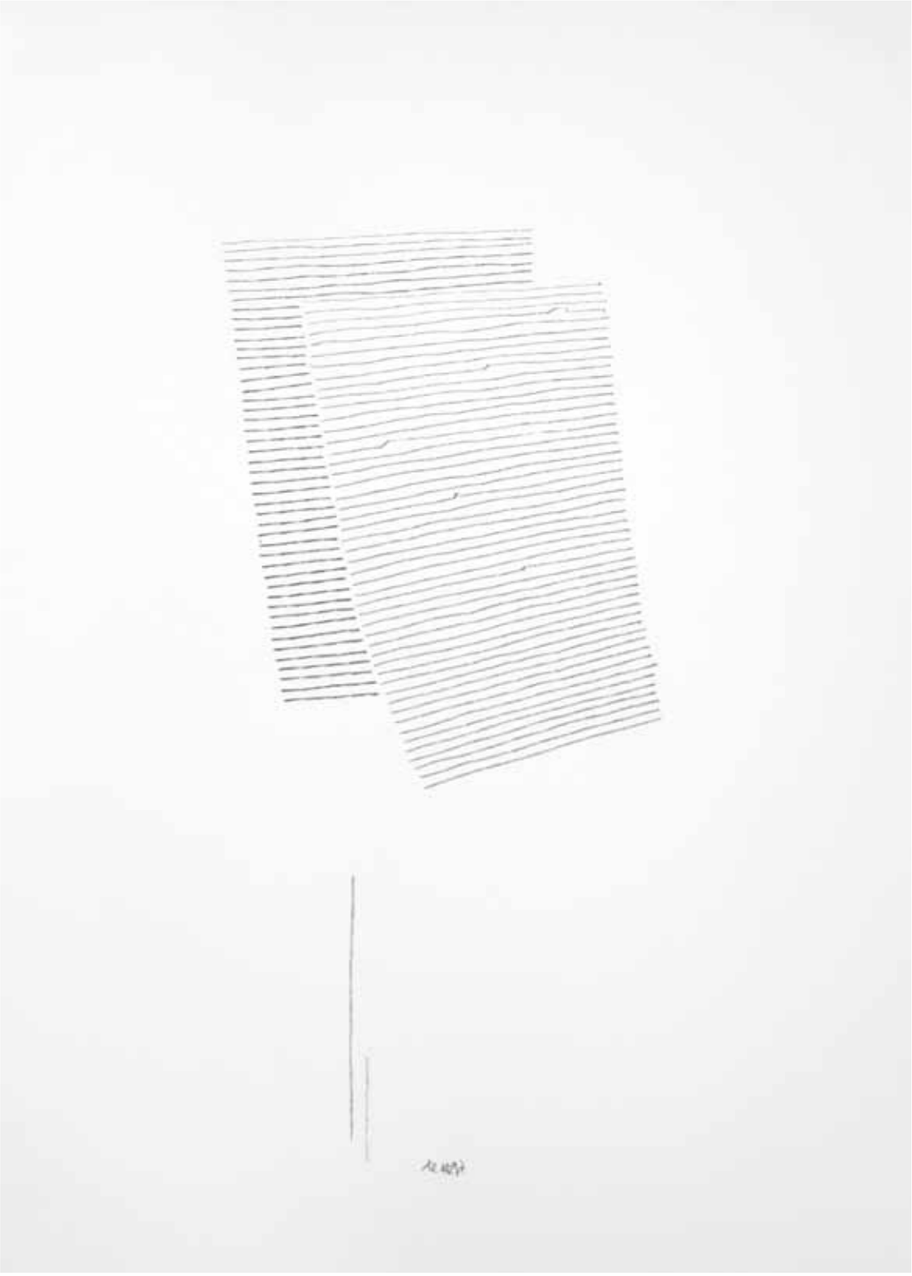
Swarming, 2009
Grafit auf Papier
17 x 24 cm

Swarming, 2009
Grafit auf Papier
17 x 24 cm

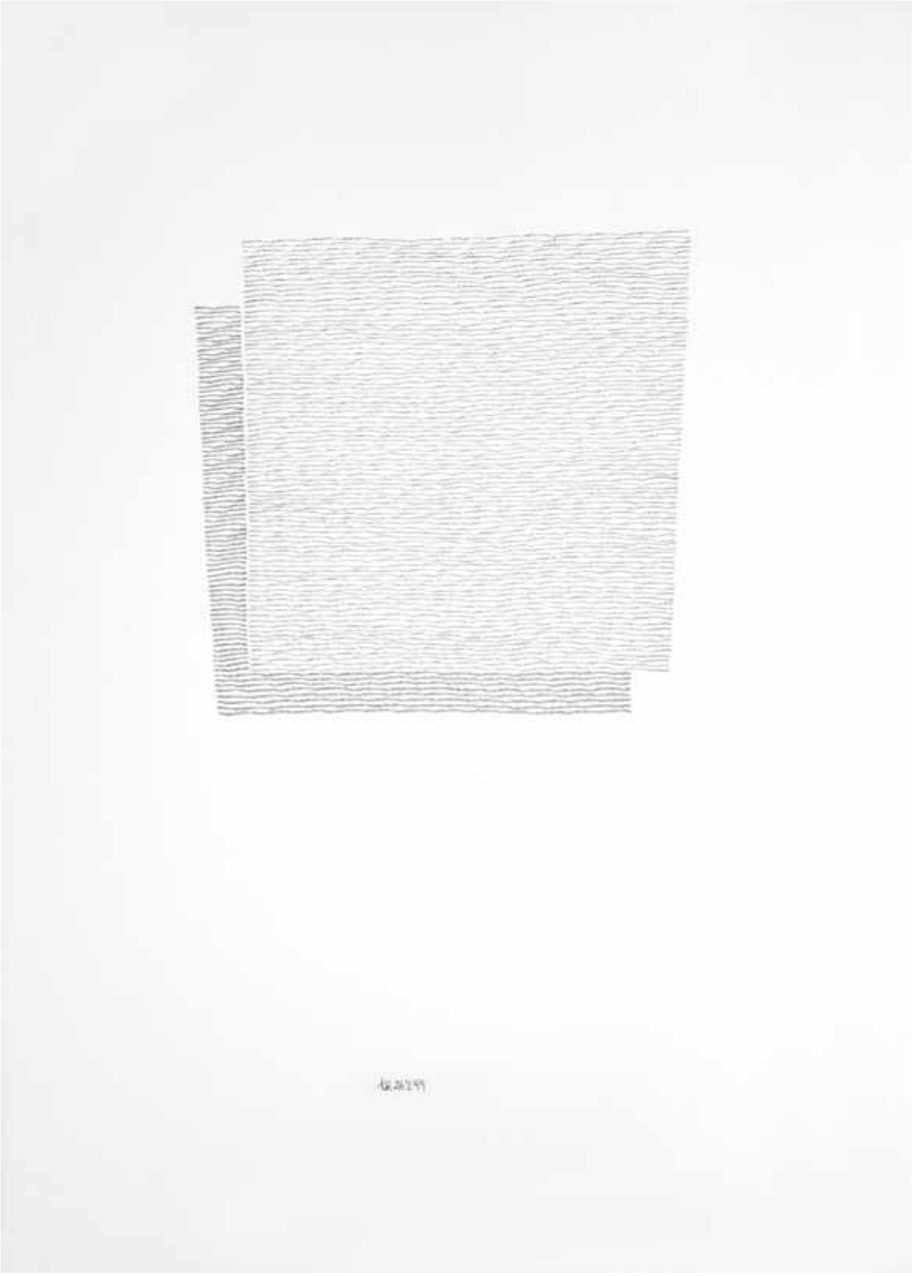
GRAFIK



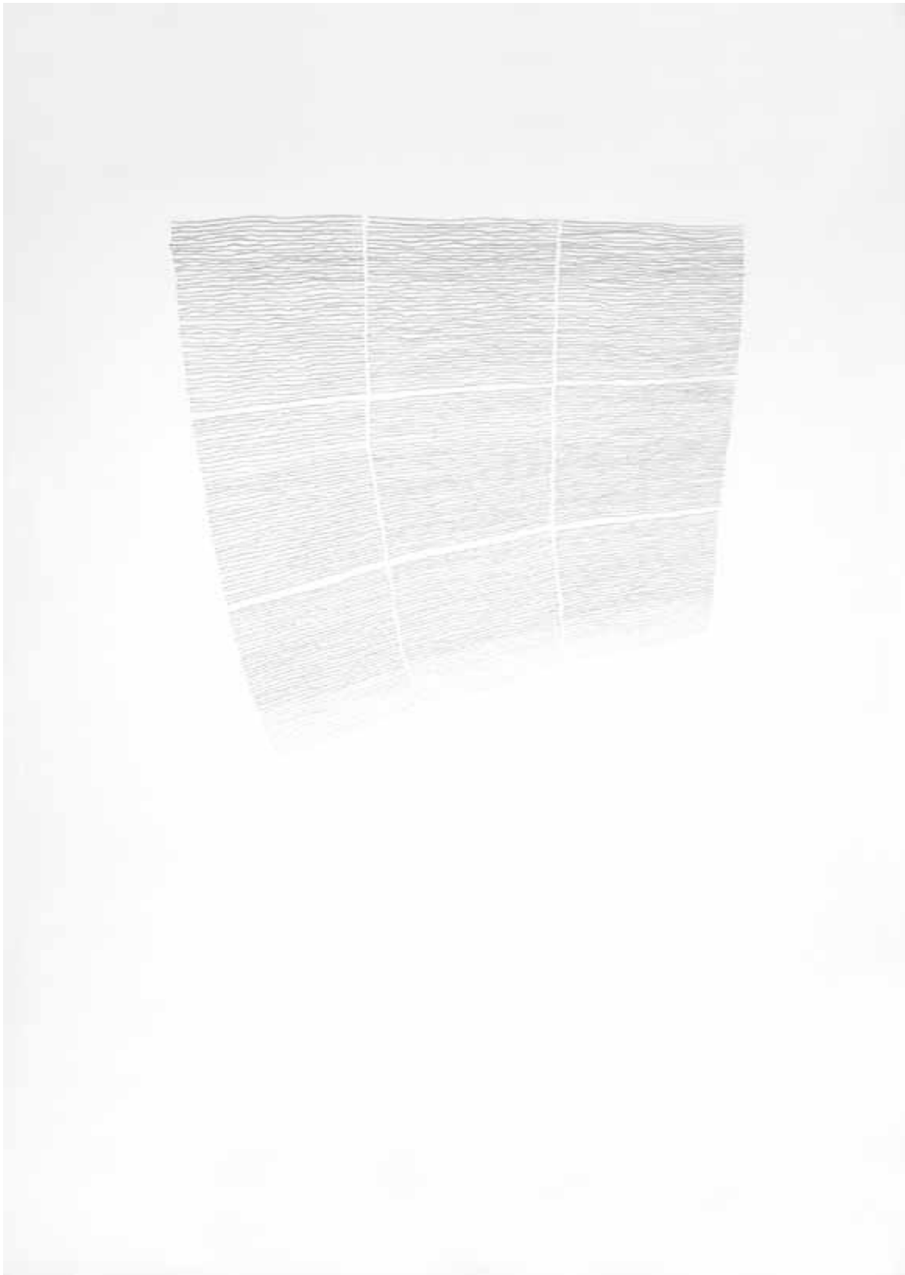
O. T., 1998
Grafit auf Papier
74 x 56 cm



O. T., 1997
Grafit auf Papier
74 x 56 cm

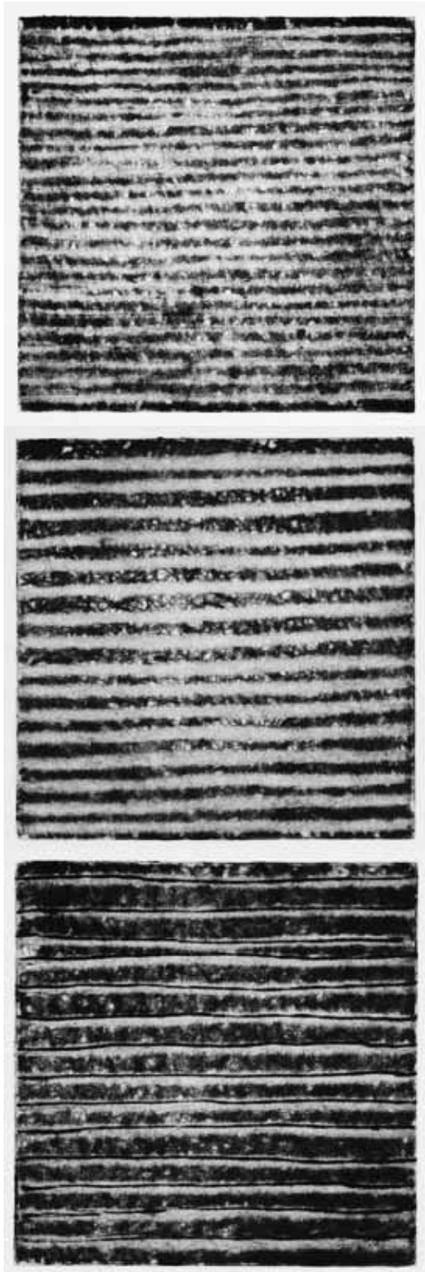


O. T., 1998
Grafit auf Papier
74 x 56 cm

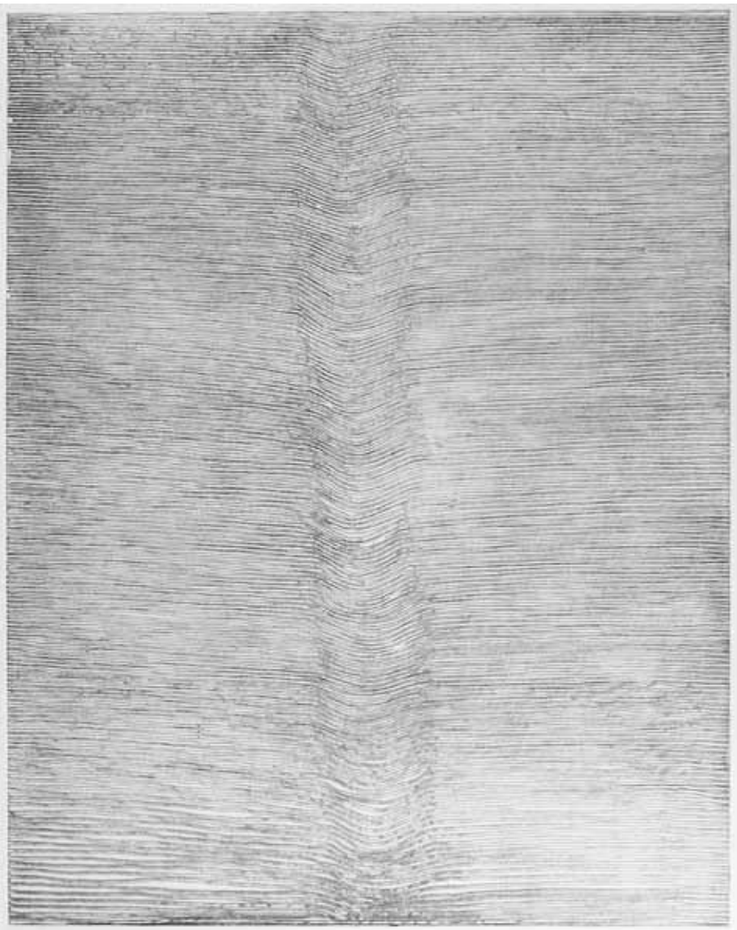


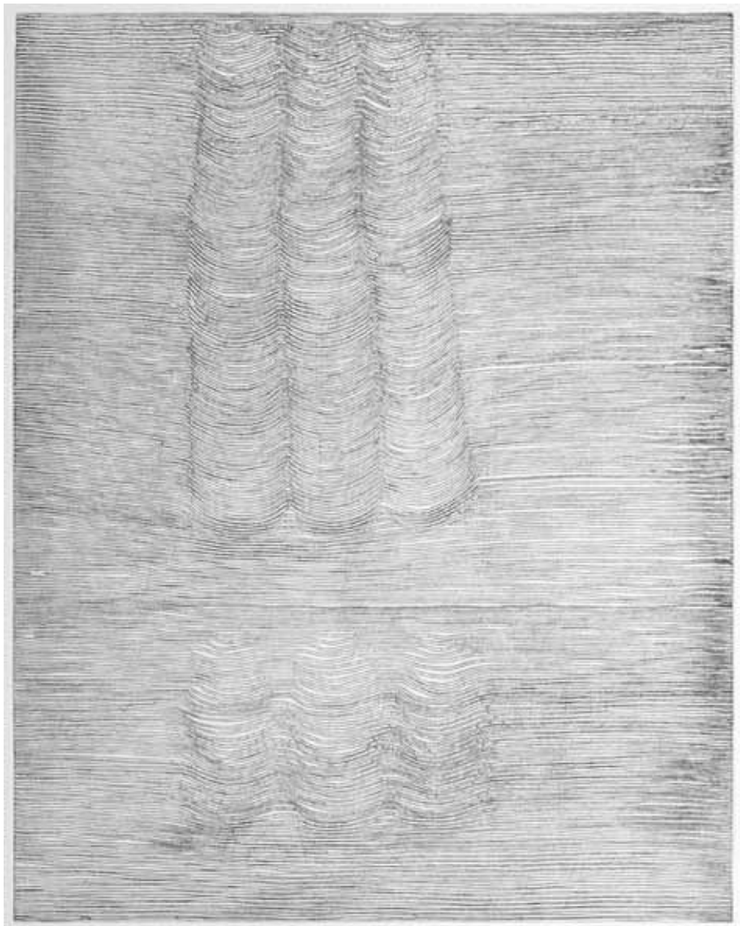
O. T., 1999
Grafit auf Papier
74 x 56 cm

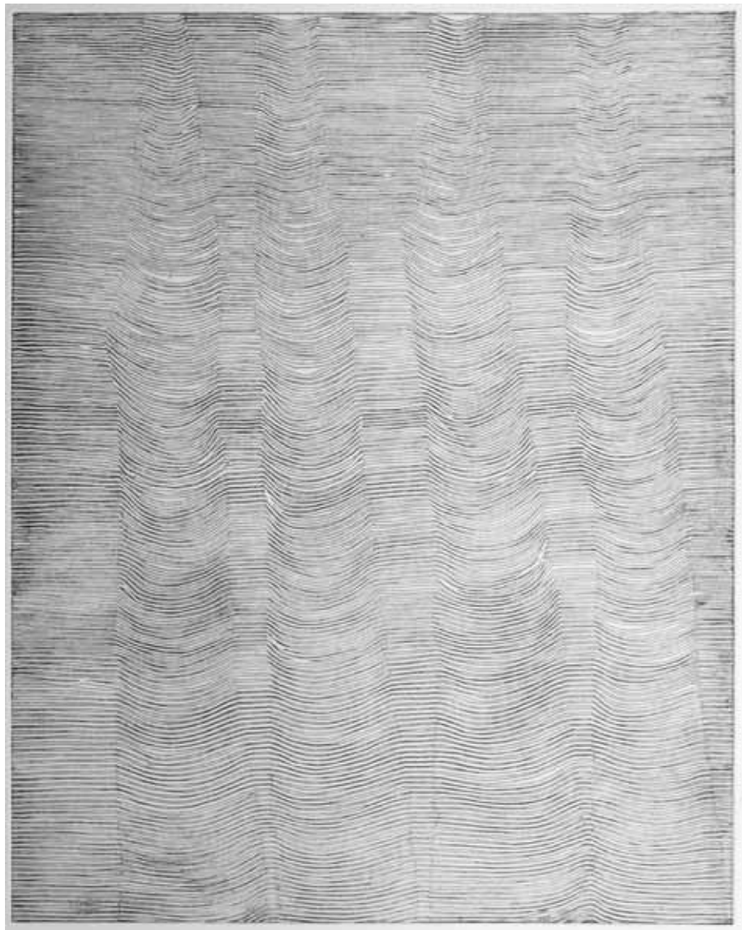
RADIERUNG



O. T., 2010
Mezzotinto
je 10 x 10 cm

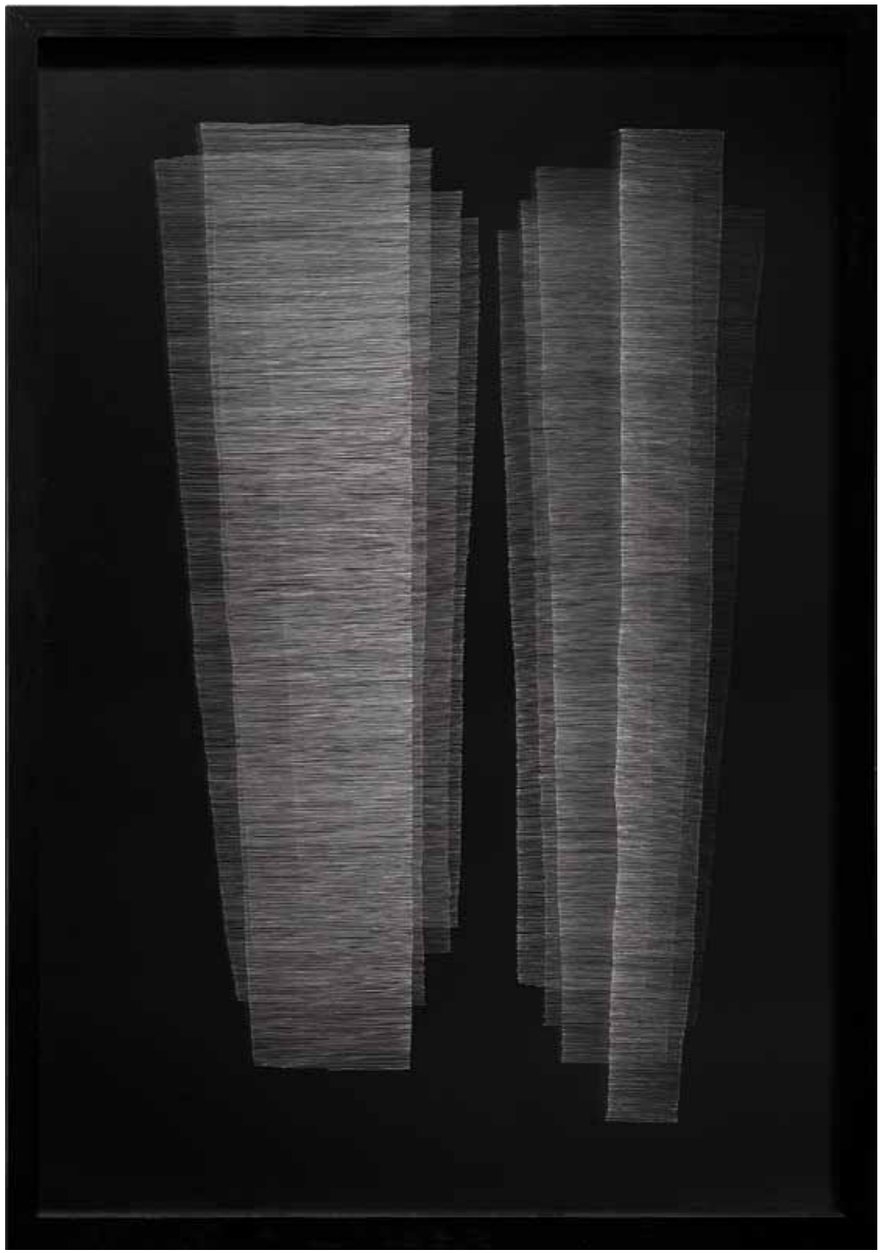




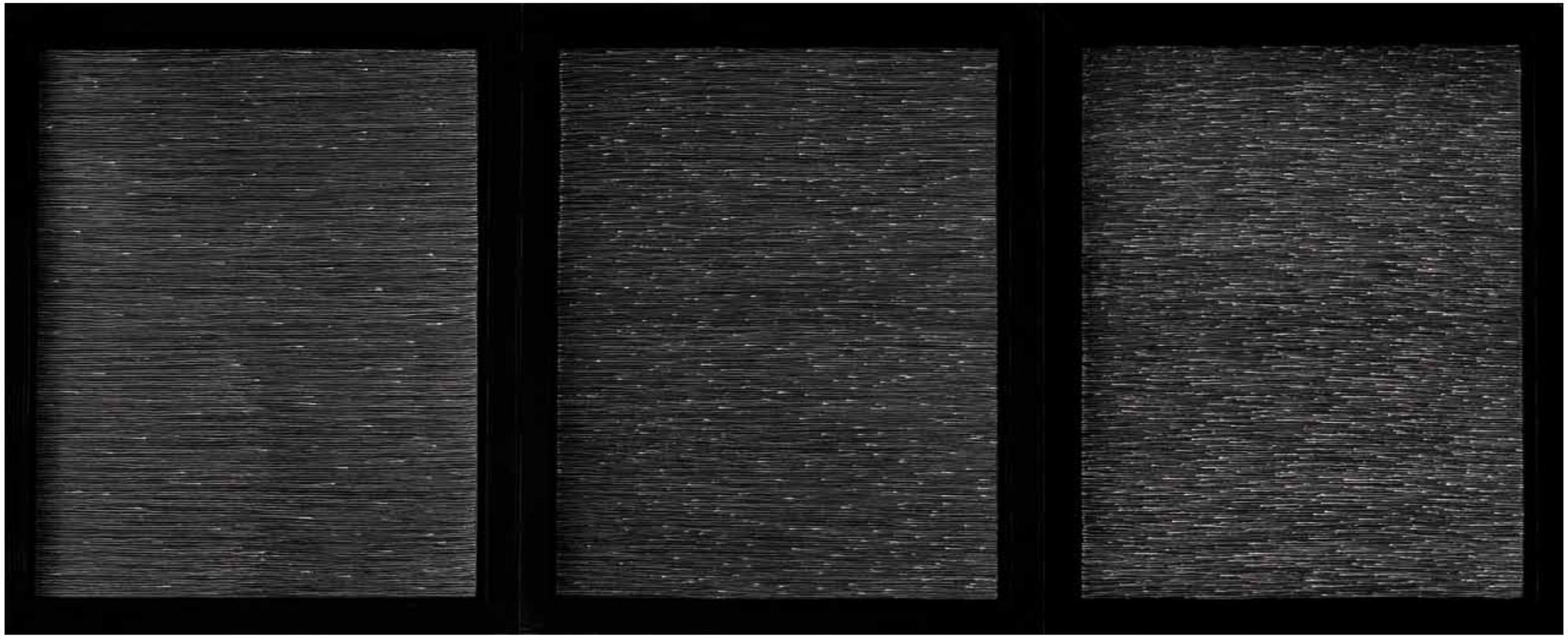


O. T., 2009
Ätzradierung
je 60 x 50 cm

BILDOBJEKTE

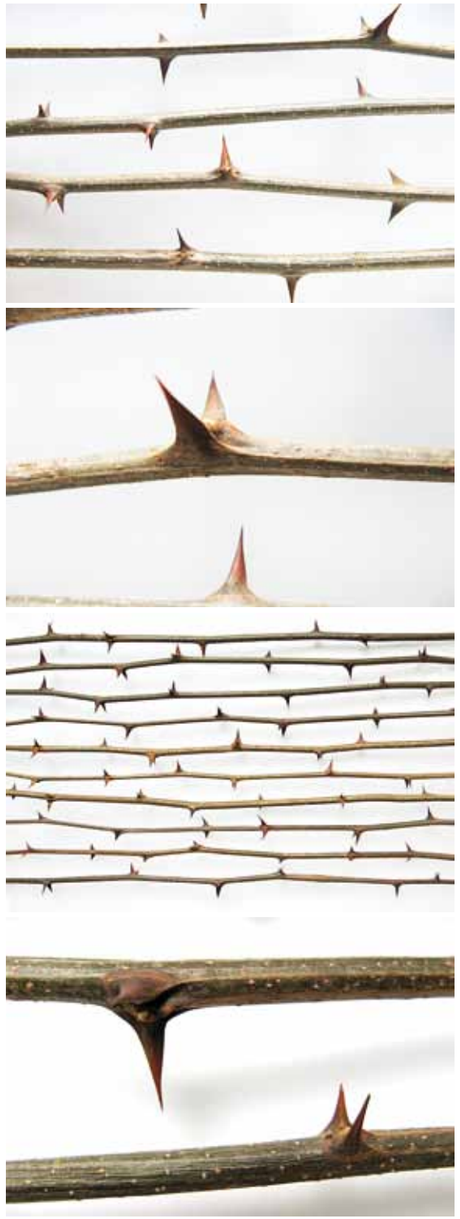


O. T., 2007
4 Acrylglasscheiben, graviert
Holzrahmen, schwarzer Lack
100 x 70 x 4 cm



O. T., 2007
4 Acrylglasscheiben, graviert
Holzrahmen, schwarzer Lack
je 50 x 40 x 4 cm

FOTOGRAFIE



O. T., 2008
Digitalprints
je 20 x 30 cm

GO, 2011
Fine Art Prints
je 30 x 30 cm

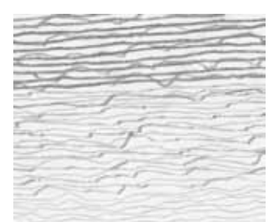
GO, 2011
Fine Art Print
30 x 30 cm

BIOGRAFIE

RENATE KRAMMER

Geboren 1956 in Klein St. Paul/Kärnten, lebt und arbeitet in Kumberg (Graz-Umgebung), Österreich. 1981 Abschluss des Studiums der Betriebswirtschaft und der Wirtschaftspädagogik in Graz. Seit 1989 Beschäftigung mit Malerei, Grafik, Video, Fotografie und Bühnenbild. Vier Semester *Künstlerische Gestaltung* im Rahmen des Architekturstudiums bei Giselbert Hoke. Sommerakademie für bildende Kunst, Salzburg, *Von der Malerei zur Fotogafie und zurück*, bei Rivka Rinn. Ausbildung u. a. bei Helmessen, Staudacher, Rotterdam und Rebecca Little John. 1995/1996/1997 Organisatorische Mitarbeit an internationalen Projekten für bildende Kunst: *Kunstmühle, Kunstbrau, open to art and tech*. Mitbegründerin des Vereines Acryl – ein soziokulturelles Netzwerk; www.acryl.mur.at.

POESIE DER LINIE



Die Künstlerin widmet sich der Linie als Grundelement der Gestaltung in verschiedenen Techniken: Radierungen, Grafitzeichnungen, Acrylbildobjekte, Fotografien …

Die Reduktion auf Linien ist ein Versuch, sich von Unnötigem zu befreien und das Wesentliche zu betonen.

Die Linie als Urelement der Gestaltung ist in der reduzierten Anwendung nicht von einfacher Natur, da die Linie selbst an Bedeutung gewinnt. Spannung erhalten Linien durch Variationen der Form bzw. durch das Verhältnis der Variationen zueinander.

So entsteht eine Schrift ohne Worte, die Poesie erzeugt.

AUSSTELLUNGEN: 1997 – 2012 (AUSWAHL)

Galerie Kunst&Handel, Wien

Art meeting Point, Graz

Kulturkeller am Weizberg, Weiz

Bildungshaus Mariatrost, Graz

Kulturzentrum Weberhaus, Weiz

Kulturhaus Pécs, Ungarn

Galerie der Katholischen Hochschulgemeinde, Graz

Atelier Expositur, Graz

Freikunstraum Galerie, Vorau

Grüne Akademie, Graz

Josef Krainer Haus, Graz

Minoriten, Graz, Visualisierung zur Musik von Haubenstock-Ramati in Zusammenarbeit mit dem Austrian Art Ensemble

Galerie Dobida, Weiz

Quellenmuseum, Klein St. Paul, Kärnten

Galerie im Stadtturm, Schwanenstadt, OÖ

AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN UND PROJEKTE (AUSWAHL)

museum frauencircis phase_01 – phase_03: Gleisdorf; Pavelhaus, Radkersburg; Schloß Hainfeld, Feldbach

11th Int. Biennial of Miniature Art, Gornji Milanovac, Serbia

VorZeichen, Museum für Quellenkultur, Klein St. Paul, Kärnten

Splitgrafikbiennale

No plastic, Künstler/innen-Klausur, Stift Rein; ORF Landesstudio

energie, kunst ost, MiR – Museum im Rathaus, Gleisdorf

Fotoausstellung Galerie Reimann, Frohnleiten

Soziale Wärme, Wettbewerb der Akademie Graz und der Galerie RemiXX: Museum der Wahrnehmung

Nahe Fremde, Galerija Ulrich-Likum, Zagreb

Naher Osten – naher Westen, Schloß Hainfeld, Feldbach

The Exchange Gallery, Penzance, Cornwall

Chateau Seigneurial, Villemomble, Paris Est

Photo Graz 2010, Stadtmuseum, Graz

growing and swarming, Galerie Einraum, Gleisdorf

Womens View, Kunstgarten Graz

auf draht, kunst ost, Businesspark Gleisdorf

Konstruktiv u. *Fotographien 1858 – 2011*, Galerie RemiXX, Graz

Galerie LESSEDRA, Sofia, Bulgarien

Guanlan international Print Biennal, China

Yozo Hamaguchi 100th Anniversary International Print Competition, Musee Hamaguchi Yozo, Tokyo, Japan

Maritime Museum of Art, Usuahia, Argentinia

Womens View, Galerie Kunst&Handel, Graz

World festival of art on paper 2001, Domzale, Slowenien

1001 Reasons to love the earth, Amsterdam; Soeul, Korea; Leeuwenbergh, Utrecht

Format, Künstlerhaus, Graz und Kunsthaus Köflach

Schauspielhaus Graz, Foyer

Kärntner Ansichten, Ausstellungszentrum Heft, Kärnten

DOKUMENTATIONEN

Die Brücke, Das Kulturmagazin Kärntens, *VorZeichen*, Eva Hofmeister, August/September 2011; S. 62-66

Dokumentation *museum frauenCIRCUS phase_01 und phase_02, ACRYL, Gleisdorf, 2010 und 2011*

Internationale Skulpturen-Biennale im Botanischen Garten der Universität Graz, Katalog, S. 9, BV Steiermark, Graz 2011

Sterz, Nr. 103, Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kulturpolitik, *Freude*, S. 28-29, Graz 2011

7. KünstlerInnen-Klausur 2011, *No Plastic*, styrianArtfoundation, S. 26-29, Graz 2011

Soziale Wärme, *Swarming*, DVD-Katalog, Galerie RemiXX und Akademie Graz 2010

A4 Printmakers 2010, Pat King, International Printmakers Competition,, S. 21, Cornwall 2010

Mini Print, Lessedra world art print annual, Lessedra Gallery, Sofia 2008, 2009 und 2010

1001 reasons to love the earth, Frans H.J. van der Beek, Inter-Ko, S. 317 Soeul, Korea, 2002

Kärntner Ansichten – eine andere Landesausstellung, Werner Hofmeister und Melitta Moschik, S. 62, Carinthia Verlag, Klagenfurt 1998

http://www.renate-krammer.at