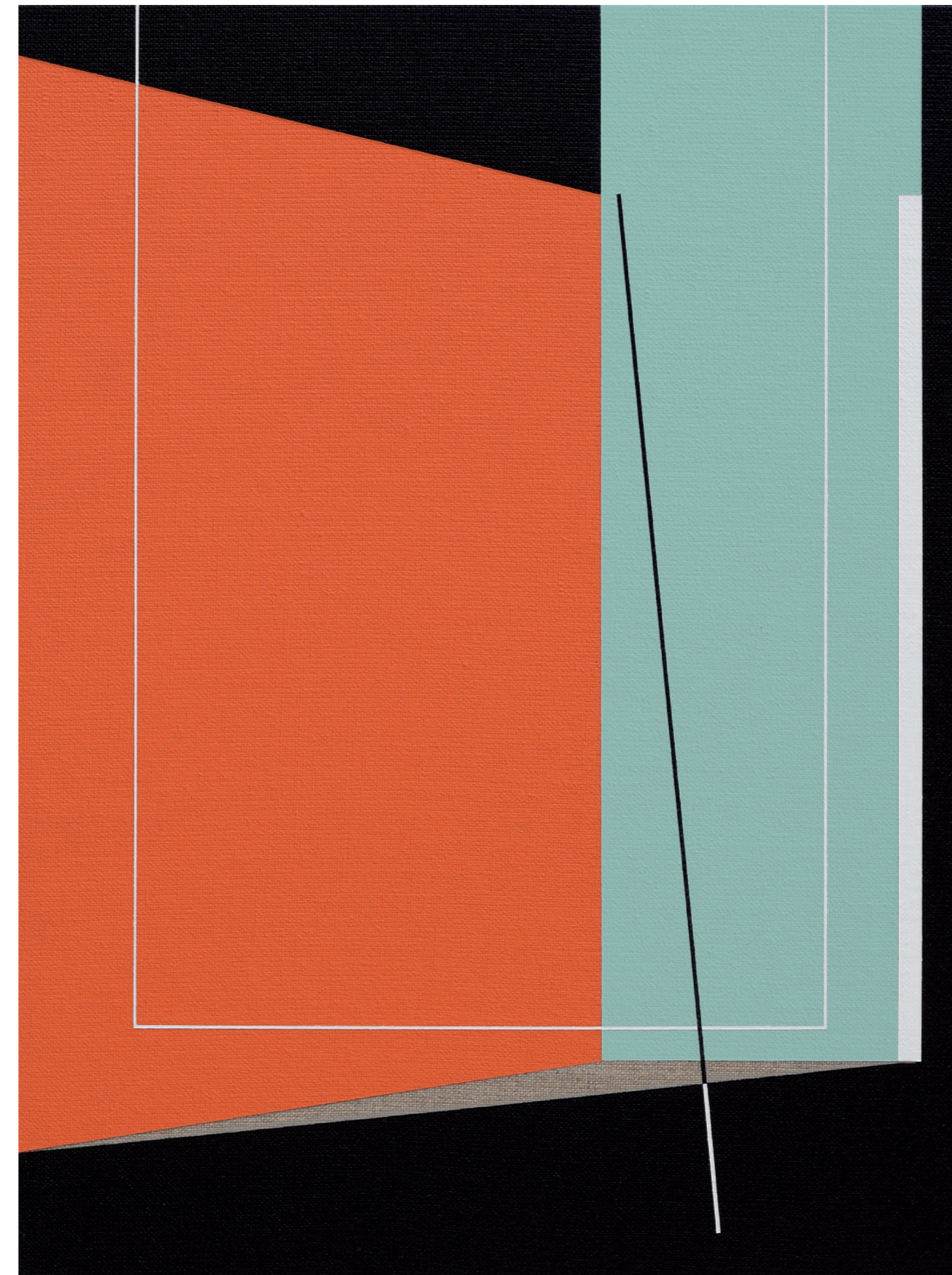


MANFRED
MAKRA
MODENA
PARK

HINTER MEINER MALEREI STEHEN DREI GROSSE
IDENTITÄTEN, DIE DAS WERK TRAGEN:

DIE IDENTITÄT VON FLÄCHE UND RAUM,
DIE IDENTITÄT VON LICHT UND FARBE,
DIE IDENTITÄT VON LINIE UND FORM.

DIESE DREI IDENTITÄTEN SIND
UNTRENNBAR MITEINANDER
VERBUNDEN, SIE VERWEISEN
AUF EINANDER UND BEDINGEN SICH GEGENSEITIG.
IN JEDEM BILD KOMMEN SIE ZUSAMMEN UND ZEIGEN
IHRE KOMPLEXITÄT ALS DIE EINFACHSTE UND
NATÜRLICHSTE SACHE DER WELT.



MANFRED
MAKRA
MODENA
PARK

MANFRED
MAKRA
MODENA
PARK



ES GIBT DIE ARBEIT
IN UNSEREM GEIST,
DIE ARBEIT UNSERER HÄNDE
UND DIE ARBEIT
ALS ERGEBNIS.

THERE IS THE WORK
IN OUR MINDS,
THE WORK IN OUR HANDS,
AND THE WORK
AS A RESULT.

AGNES MARTIN



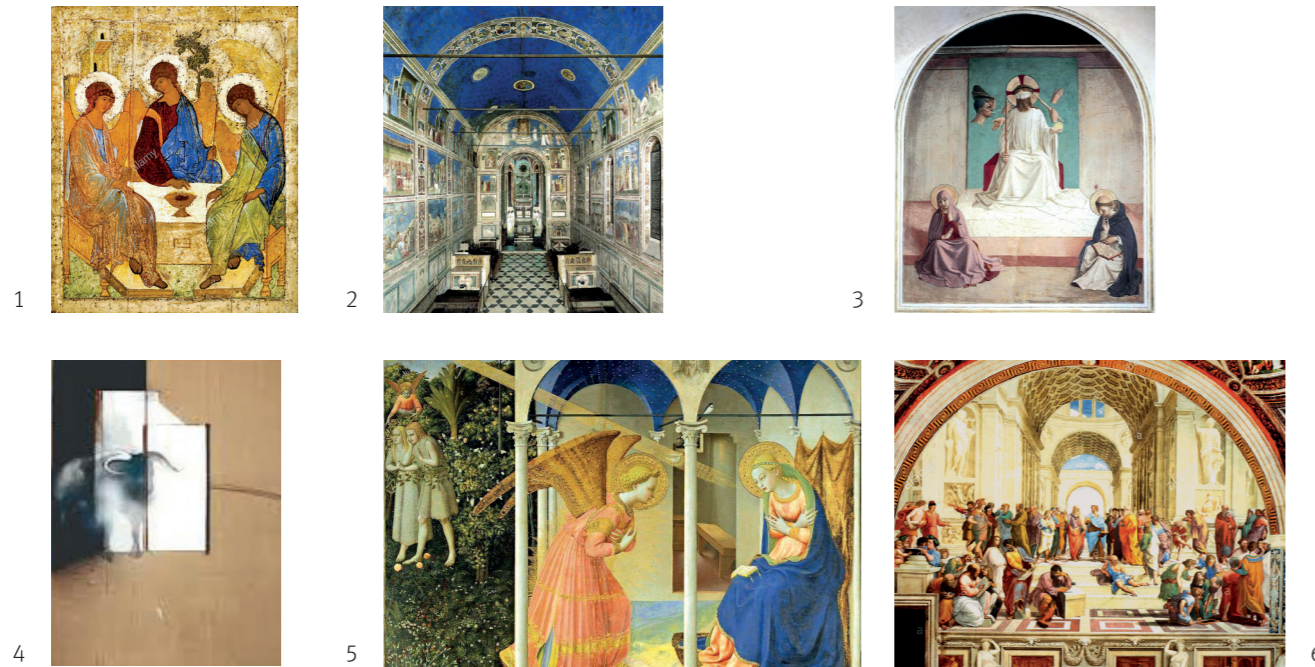
FIGURE / GROUND

Fläche und Raum im Werk von Manfred Makra

Karolin Schmidbaur

DAS WIRKLICHE WAR DANN
DIE ERREICHTE FORM, DIE NICHT
DAS VERGEHEN IN DEN WECHSELFÄLLEN
DER GESCHICHTE BEKLAGT, SONDERN
EIN SEIN IN FRIEDEN WEITERGIBT [...].¹

PETER HANDKE



- 1 ANDREY RUBLYOV / THE OLD TESTAMENT TRINITY, TRETYAKOW GALLERY, MOSCOW
- 2 GIOTTO / SCROVEGNI CHAPEL, PADUA
- 3 FRA ANGELICO / MOCKING OF CHRIST, SAN MARCO, FLORENCE
- 4 FRANCIS BACON, LAST PAINTING: STUDY OF A BULL, PRIVATE COLLECTION
- 5 FRA ANGELICO / THE ANNUNCIATION, MUSEO DEL PRADO, MADRID
- 6 RAPHAEL / THE SCHOOL OF ATHENS, SANTA MARIA DELLE GRAZIE, MILAN
- 7 MAX BILL / HORIZONTAL-VERTIKAL-DIAGONAL-RHYTHMUS, MAX BILL FOUNDATION, ZÜRICH
- 8 MAX BILL / KONSTRUKTION AUF DER FORMEL $a^2+b^2=c^2$, MAX BILL FOUNDATION, ZÜRICH

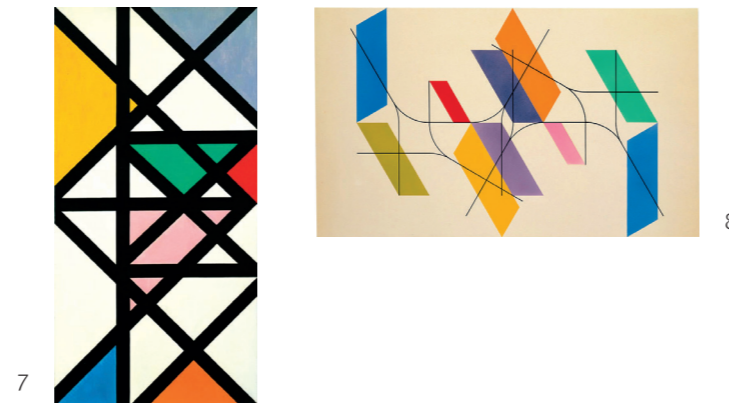


Figure / Ground ist der Titel einer Werkserie von Manfred Makra aus dem Jahr 2020. Der Begriff, abgeleitet von architektonischer Terminologie, verweist auf das zentrale Thema dieser Bildreihe, möchte aber durch den bewusst gesetzten Schrägstrich eine weitere Ebene einbringen: die Bedeutungsambivalenz zwischen Fläche/Figur und Raum.

Bevor ich auf dieses Thema in detaillierter Form eingehe, möchte ich Allgemeines über den Bildbegriff des Künstlers anmerken. Von Manfred Makras Kollegen, Freund und Lehrer, dem Maler Raimer Jochims, stammt das Axiom, dass ein Kunstwerk auf mindestens drei Säulen stehen sollte: Schönheit, Erkenntnis und Freiheit. Angesprochen auf den Schönheitsanspruch in Makras Werk verweist der Künstler auf die griechische Antike und den Zusammenhang zwischen Schönheit und Ordnung. Er meint, im Sinne Raimer Jochims' könnte dieser auch eine Basis für visuelle Erkenntnis bilden und zu einer Freiheit des Sehens führen.

Visuelle Erkenntnis durch Ordnungsmodelle ist auch ein zentrales Fundament der Konkreten Kunst, der Manfred Makra seit seinen Anfängen in den 1980er Jahren nahesteht. Max Bill (Abb. 7 & 8), der Begründer der Schweizer Gruppe Konkreter Kunst, schrieb in einem Manifest zur ersten Ausstellung 1944 in Basel: „Das Ziel der Konkreten Kunst ist es, Gegenstände für den geistigen Gebrauch zu schaffen, ähnlich wie der Mensch sich Gegenstände schafft für den materiellen Gebrauch.“²

Makras Bildbegriff scheint aber noch ältere und vormoderne Wurzeln zu haben. Gerne verweist er auf den Einfluss der sogenannten Archipittura (Abb. 2/3 & 5/6), einen Begriff aus der Renaissance, der – wie das Wort schon erklärt – eine Verschränkung zwischen Architektur und Malerei zum Thema hatte. Inhaltlich fühlt sich Manfred Makra auch mit der Tradition der Ikonen-Kunst sehr verbunden (Abb. 1), einer Bildtradition – die am längsten andauernde in Europa –, welche das Bild (die Ikone) ausschließlich für den „geistigen Gebrauch“ erarbeitete. Im Gespräch betont der Künstler wiederholt, dass er seine Bilder gerne als „kleine Inseln der Ruhe“ sieht, als „visuelle Orte“, an die man sich auf der Suche nach innerer Ordnung und Kontemplation begeben könne.

Zurück zur Serie *Figure / Ground*, den aktuellen Arbeiten von Manfred Makra. In der Architektur ist das Prinzip Figur (Solid) und Grund (Void) die Darstellung eines allgemeinen Prinzips der Wahrnehmung, bei dem der positive und negative Raum gegenübergestellt werden – unterschieden eben wird in Figur und Grund. Bei der Figur handelt es sich um einen fokussierten Bereich, der aus dem Schatten des Hintergrundes hervortritt und auch als

solcher wahrgenommen wird. In traditionellen Architekturdarstellungen wird der Figur die Farbe Schwarz, dem Grund die Farbe Weiß zugeordnet, der klassische „Schwarz-Weiß-Plan“. Schwarz also die Figuren, die Objekte, Gebäude, die sich aus dem Weiß des Untergrundes, der Umgebung, dem Raum herausheben.

Beim ersten Betrachten der *Figure / Ground*-Serie von Manfred Makra (in der die Farben „Schwarz“ und „Weiß“ ein durchgängiges, wiederkehrendes Motiv sind) sieht man die Bilder an die faktische Natur der Malerei gebunden: an ihre Fläche. Die Rationalität der geometrischen Ordnung dient dazu, die Farbe in ihrer elementaren Kraft zum Bild werden zu lassen. Es scheint um ein Umkreisen bildnerischer Strukturen zwischen Linie, Fläche, Farbe und Raum zu gehen, die immer wieder in experimenteller Offenheit das Sehen zu provozieren suchen oder die aktive Rezeption des Betrachters herausfordern.

Mehr als in einigen vorangegangenen Werkzyklen geht es dem Künstler in der *Figure / Ground*-Serie aber um die bereits erwähnte Ambivalenz zwischen Fläche und Raum. Wird Geometrie a priori als die Wissenschaft des Raumes angesehen, so sucht der Künstler aber niemals den dreidimensionalen Illusionsraum in seinem Bildaufbau, mehr schon einen mehrdimensionalen Bedeutungsraum, im Sinne der Philosophie, die meint: „Der Raum ist das Archetypische des Unsichtbaren.“

Makras Methode, um diesen „raumlosen Raum“ ins Spiel zu bringen, ist die enge Verwebung der Raumschichten, als deren Konsequenz sich die räumlich bewegte Fläche ergibt. Schwarz und Weiß nicht mehr zu identifizieren als Figur und Grund, sondern als wechselseitig sich verändernde Bedeutungsträger in diesem Spiel. Im Gespräch meint er: „Es ist diese von mir gesuchte Anverwandlung nach innen, die dem Raum in meiner Bildwelt einen Eigenwert gibt.“

Zurückkommend auf das oben angeführte Jochims'sche Modell, nehmen die visuelle Erkenntnis oder das voraussetzungslose Sehen im Werk von Manfred Makra eine zentrale Stelle ein. Der Realisationsprozess auf der Leinwand muss auf alle Teile gleichzeitig gelenkt werden; das heißt aus der Fläche sollten sich zugleich der Raum, die Farbe und die Figur bilden. Wenn hier der Begriff der Figur auftaucht, so ist dies in rein abstrakter Weise zu verstehen (in den Bildern aus vertikalen, schlanken Balken angedeutet). Im konzentrierten Blick wird klar, dass es die Präsenz der jeweiligen Figuren (Balken) ist, welche dem Raum seine Intensität gibt. Die Figur wird selbstverständlicher Teil eines Ganzen.

Das große Thema der *Figure / Ground*-Serie ist also nicht nur – wie es Programm bei früheren Zyklen war – die visuelle Korrespondenz zwischen Linie, Fläche, Farbe und Raum, sondern überraschenderweise „die Figur im Raum“. Anregungen zu dieser Herleitung kamen laut Makra auch aus dem Studium der letzten Bilder von Francis Bacon (Abb. 4). Mehr als bisher scheint sich der Künstler auf eine „gelungene architektonische Umgebung“ im Spielfeld des Bildes zu fokussieren, im Wissen, dass dadurch das Kunstwerk selbstbewusster erscheinen könnte und somit auf unsere Interaktion insistiert.

Die Beziehung zwischen Bild und Betrachter, im Verstehen, dass Kunst Arbeit an der Erweiterung der Sinngelände ist, scheint auch in den neuen Werken von Manfred Makra einen großen Stellenwert einzunehmen – ganz im Sinne von Martin Heidegger, wenn er sagt: „Die wahre Methode, sich die Dinge gegenwärtig zu machen, ist sie sich in unserem Raum vorzustellen. Nicht wir versetzen uns in sie, sie treten in unser Leben.“³

¹ Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Suhrkamp, 1984, S. 21.

² Max Bill, Katalog zur Ausstellung *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Grafik*, Kunsthaus Zürich, 1936.

³ Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Erker Verlag, 1969, S. 8.

FIGURE / GROUND

Surface and Space in the Work of Manfred Makra

Karolin Schmidbaur

HIS REALITY BECAME THE FORM
HE ACHIEVED, THE FORM
THAT DOES NOT LAMENT TRANSIENCE
OR THE VICISSITUDES OF HISTORY,
BUT TRANSMITS AN EXISTENCE IN PEACE [...].¹

PETER HANDKE

*Nicht Räume beanspruchen,
Räume erschaffen ...*

MANFRED MAKRA

Figure / Ground is the title of a work series by Manfred Makra from 2020. The term is derived from architectural terminology and refers to the central topic of the series, but by inserting a forward slash it also points to a further dimension: the ambivalence of meaning between surface/figure and space.

Before engaging with the topic in detail I would like to make a few general remarks about the image concept of the artist. Manfred Makra's colleague, friend, and teacher, Raimer Jochims, coined the axiom that a work of art should rest on at least three pillars: beauty, insight, and freedom. Addressed with the question of his own aspiration towards beauty Manfred Makra refers to Greek antiquity and the relationship between beauty and order. He adds that in the sense of Raimer Jochims this could be a basis for visual insight and lead to a freedom of seeing.

Visual insight through systems of order is also a central concept of Concrete Art, which Makra has been close to since his beginnings in the 1980s. In a manifest for the first exhibition in Basel in 1944 Max Bill (Figs. 7 & 8), the founder of the Zurich Group of the Concrete, wrote: "It is the goal of Concrete Art to create objects for mental use, similar to how human beings create objects for material use."²

Manfred Makra's concept of painting, however, seems to have even older, pre-modern roots. He likes to refer to the influence of the so-called Archipittura (Figs. 5/6 & 7/8), a term from the Renaissance period that—as the word explains—thematizes a fusion between architecture and painting. With regard to content Manfred Makra also feels connected with the tradition of icon art (Fig. 1), a tradition—in fact the longest art tradition in Europe—that elaborated the image (the icon) exclusively for "mental use." In conversation the artist emphasizes repeatedly that he likes to see his paintings as "islands of silence," as "visual places" that one could visit searching for inner order and contemplation.

Back to the *Figure / Ground* series, the current works of Manfred Makra. In architecture, the principle of figure (solid) and ground (void) represents a general principle of perception, in which the positive and the negative space are juxtaposed to distinguish between a figure and its ground. The figure is a focused area that emerges from the neutral background and can be perceived as an object. In traditional architectural drawings figures are rendered in black and the background in white—the classic figure/ground drawing. Black are the figures, objects, buildings that emerge from the white of their surroundings, the ground, the space.

Taking a first glance at the *Figure / Ground* series of Manfred Makra (with the colors "black" and "white" as a recurring motive) one sees the images bound to the factual nature of painting: to their surface. The rationality of the geometric order is used in order to let color become image by virtue of its elemental power. It seems that we are dealing with a revolving of image structures between line, surface, color, and space that, with an attitude of experimental openness, provoke seeing over and over again—or in other words—that challenge the active reception in the observer.

However, in the *Figure / Ground* series there is a stronger focus on the above-mentioned ambivalence of surface and space than in preceding work cycles. If geometry is a priori seen as the science of space, in the composition of his images the artist never searches for the three-dimensional, visual illusion of space, but rather a multi-dimensional space of meaning in the sense of philosophy: "Space is the archetype of the invisible."

Makra's method to bring this "spaceless space" into play is the tight interweaving of layers of space, as a consequence of which the spatially active surface emerges. Black and white can no longer be identified as figure and ground, but as reciprocally changing carriers of meaning in this game. In conversation he mentions: "It is this transformation towards the inside that I search for, that in the world of my images returns space to its own intrinsic value."

Getting back to the aforementioned concept by Jochims, visual insight or seeing without presuppositions are the central themes in Manfred Makra's work. The process of realization on the canvas needs to be directed to all parts simultaneously, which means that from the surface space, color, and figure should be created at once. The term "figure" is seen here in a purely abstract way (indicated in the paintings as vertical, slender beams). The concentrated glance makes clear that it is the presence of the respective figures (beams) that lends the space its intensity. The figure becomes a natural part of a whole.

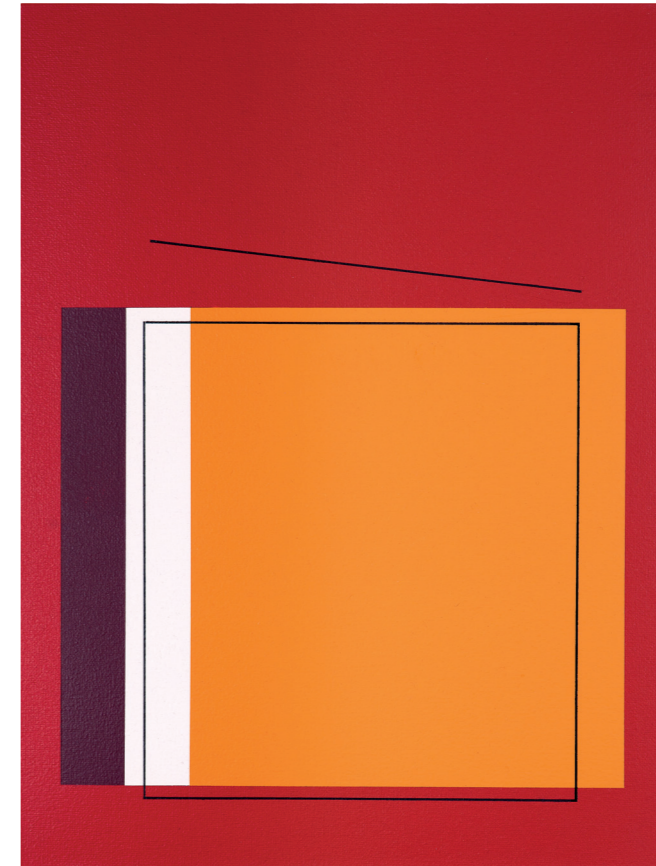
The major topic of the *Figure / Ground* series therefore is not only—as was the program of former cycles—the visual correspondence between line, surface, color, and space, but surprisingly the "figure in space." According to Makra, inspiration for this innovation came from the study of Francis Bacon's last paintings (Fig. 4). More than before the artist seems to focus on a "successful architectural environment" in the playground of the image, knowing that thereby the art work could seem more self-confident and thus insist on our interaction.

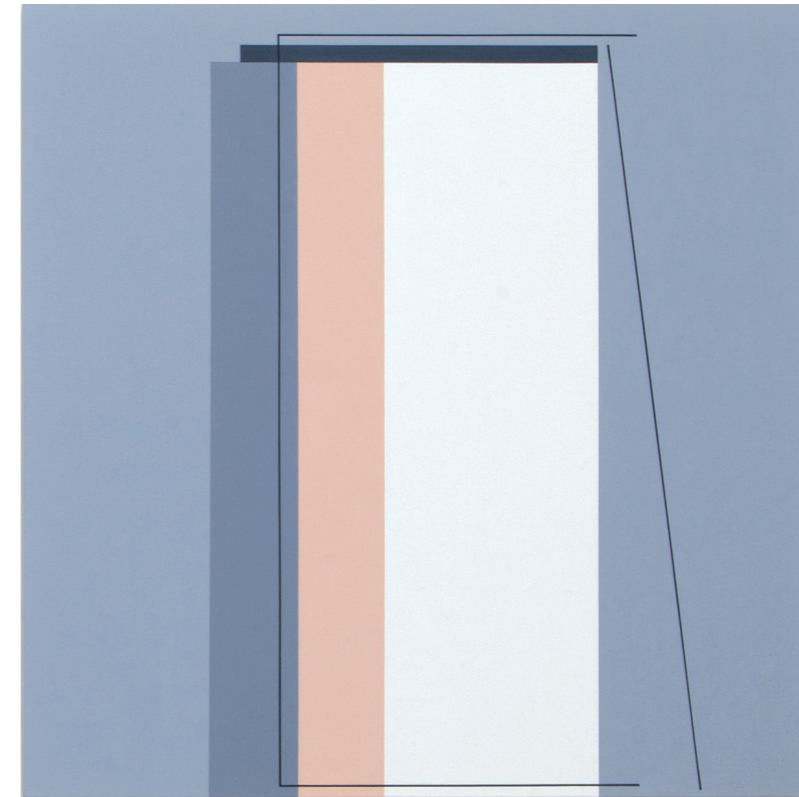
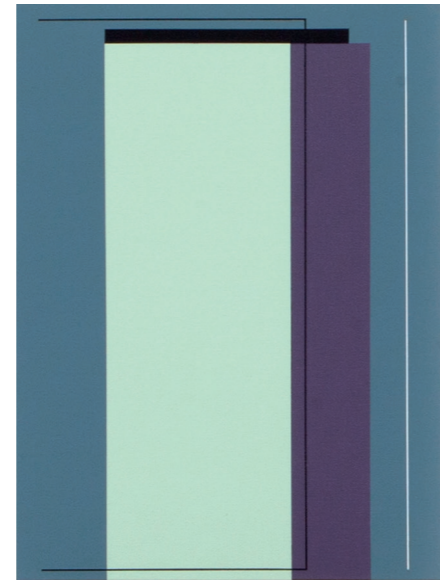
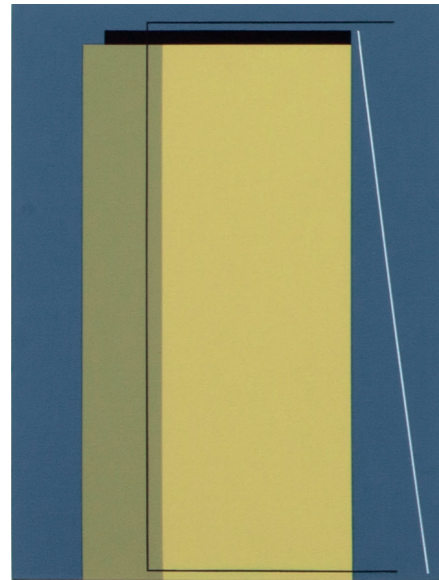
The relationship between image and observer, understanding that art is work on the expansion of the sensual domain, seems to take on a big significance in the new works of Manfred Makra—entirely in line with Martin Heidegger when he says: “The true method to bring things to mind is to imagine them in our space. Not we put ourselves in their place, they enter into our life.”³

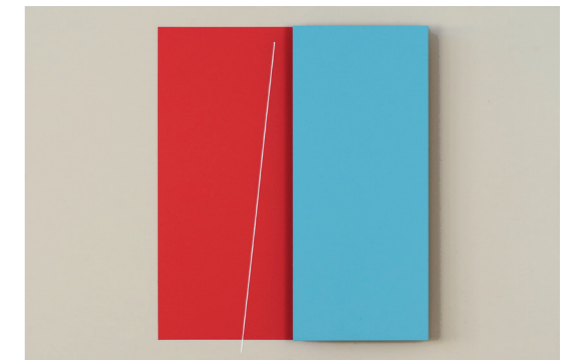
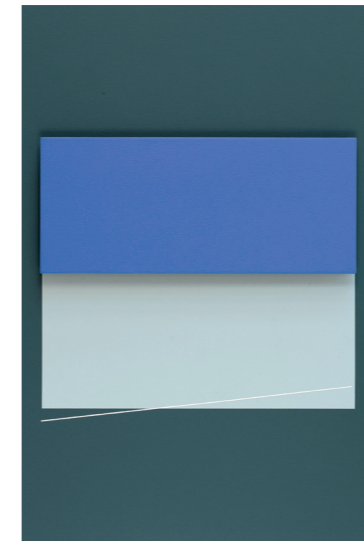
¹ Peter Handke, “The Lesson of Mont Sainte-Victoire,” in: *Slow Homecoming*, Farrar, Straus and Giroux, Inc., New York, 1985, p. 147.

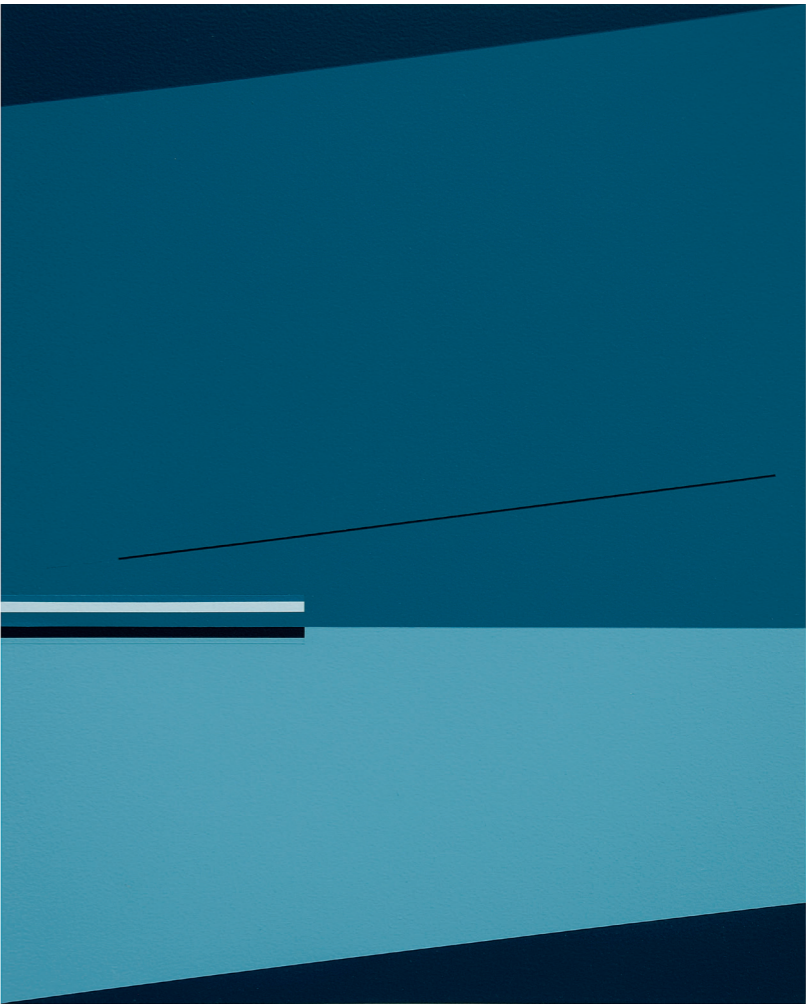
² Max Bill, catalog of the exhibition *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Grafik*, Kunsthaus Zürich, 1936.

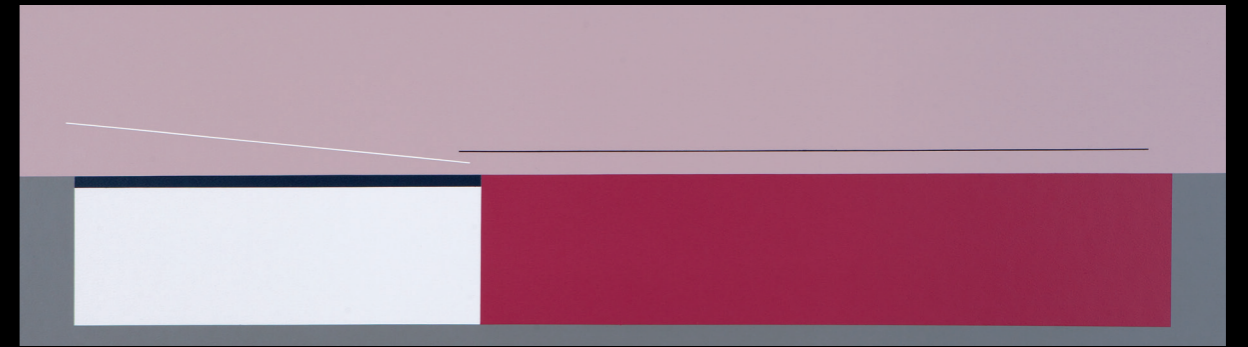
³ Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Erker Verlag, 1969, p. 8 (translation of the German original: Karolin Schmidbauer).













DINGE, DIE EXISTIEREN, EXISTIEREN,
UND ALLES IST AUF IHRER SEITE.

THINGS THAT EXIST EXIST,
AND EVERYTHING IS ON THEIR SIDE.

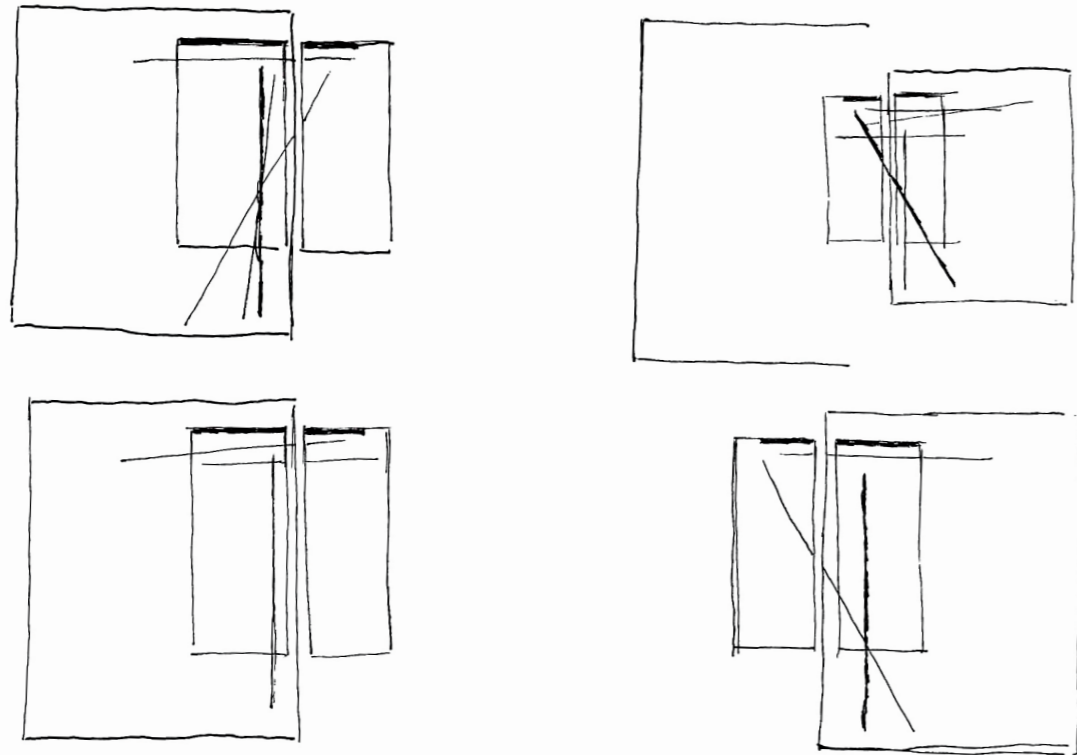
DONALD JUDD

SIMILI MODO

oder

„Von der Unverborgenheit des Seins“

Thomas Mark



Der Titel dieses kurzen Aufsatzes über die aktuellen Arbeiten von Manfred Makra, welche allesamt im Zeitraum 2019–2021 im neuen Atelier Am Modenapark in Wien entstanden sind, deutet schon auf einen Schlüsselgedanken seiner Arbeitsweise hin, ganz im Sinne von Henri Bergson, wenn dieser schreibt:

„Kein Bild wird die Intuition der Dauer ersetzen, doch viele verschiedene Bilder, entnommen den Ordnungen sehr unterschiedlicher Dinge, könnten, in ihrer Bewegung zusammenwirkend, das Bewusstsein genau an jene Stelle lenken, wo eine gewisse Intuition fassbar wird.“¹

Daraus leitet sich ein Begriff ab, den Makra seit den frühen 1980er Jahren immer wieder im Zusammenhang mit seiner Werkentwicklung als „Vereinigte Felder“ beschreibt. „Simili Modo“ oder „Von der Unverborgenheit des Seins“ sind also Bezeichnungen für „visuelle Feldstudien“, welche scheinbar für die „intuitive Fassbarkeit“ seiner neuesten Bildzyklen Pate gestanden haben.

In Ateliergespräch betonte der Künstler, dass er den Kommentar über die inhaltliche Verbindung der beiden Begriffe und die Herleitung zu seinen Arbeiten offen lassen möchte, dass aber, im Zwischenraum dieser Wortbilder eine Art „Schwelle“ zu finden sei, welche einen Zugang zu seinen Werken erschließen könnte.

Die Deutung des Kunstwerkes als „Schwelle“ ist ein unübersehbar wiederkehrender Bildbegriff in Makras Texten und Vorträgen. Dazu gilt es zu fragen, wodurch eine „Schwelle“ charakterisiert ist. Sie stellt einen paradoxen Ort dar, ist sie doch die Verbindung zweier Räume, die sich keinem der beiden zuordnen lässt, aber auch nicht von ihnen getrennt werden kann. Die Schwelle öffnet einen Raum, ist jedoch niemals dessen Teil, genauso wenig aber ist sie von ihm ausgeschlossen und steht ihm als ein anderes gegenüber. Räumlich gesehen lässt sie sich weder dem Innen noch dem Außen zuordnen. Sie ist das unentschiedene Zwischen, auf dem man sich nicht einrichten, nicht verweilen kann, das man nicht besetzen und einordnen kann.

Als dieser „Zwischen-Raum“ lässt die Schwelle den Blick, der auf ihr haften möchte, ständig abgleiten zu anderem, und doch ist sie es, die einen neuen Blick zu gewähren vermag: „Mit dem Licht der Zwischenräume arbeiten“,² vermerkt schon Peter Handke in seinem Reise-Journal *Gestern unterwegs*, und das könnte wohl auch ein stimmiges Sinnbild für die aktuellen Bildschöpfungen von Manfred Makra sein.

¹ Henri Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, Fischer Verlag, 1964, S. 7.

² Peter Handke, *Gestern unterwegs*, Verlag Jung und Jung, 2005, S. 22.

SIMILI MODO

or

“Of the Unhiddenness of Being”

Thomas Mark

*Meine Bilder möchten nicht
etwas darstellen, sondern
etwas sein – im Sinne einer
reinen Schaubarkeit.*

MANFRED MAKRA

The title of this short essay on the current works of Manfred Makra—all created in 2019–2021 in the new studio at Am Modenapark in Vienna—points to a central thought in his way of painting, in the sense of Henri Bergson who writes:

“No image will replace the intuition of duration, but many different images, taken from quite different orders of things, will be able, through the convergence of their action, to direct the consciousness to the precise point, where there is a certain intuition to seize on.”¹

Hence a term can be derived that since the early 1980s Makra describes as “Unified Fields” in connection with his continuous development. “Simili Modo” or “Of the Unhiddenness of Being” are descriptions for “visual field studies” that seem to have inspired the “intuitive comprehension” of his new image cycles.

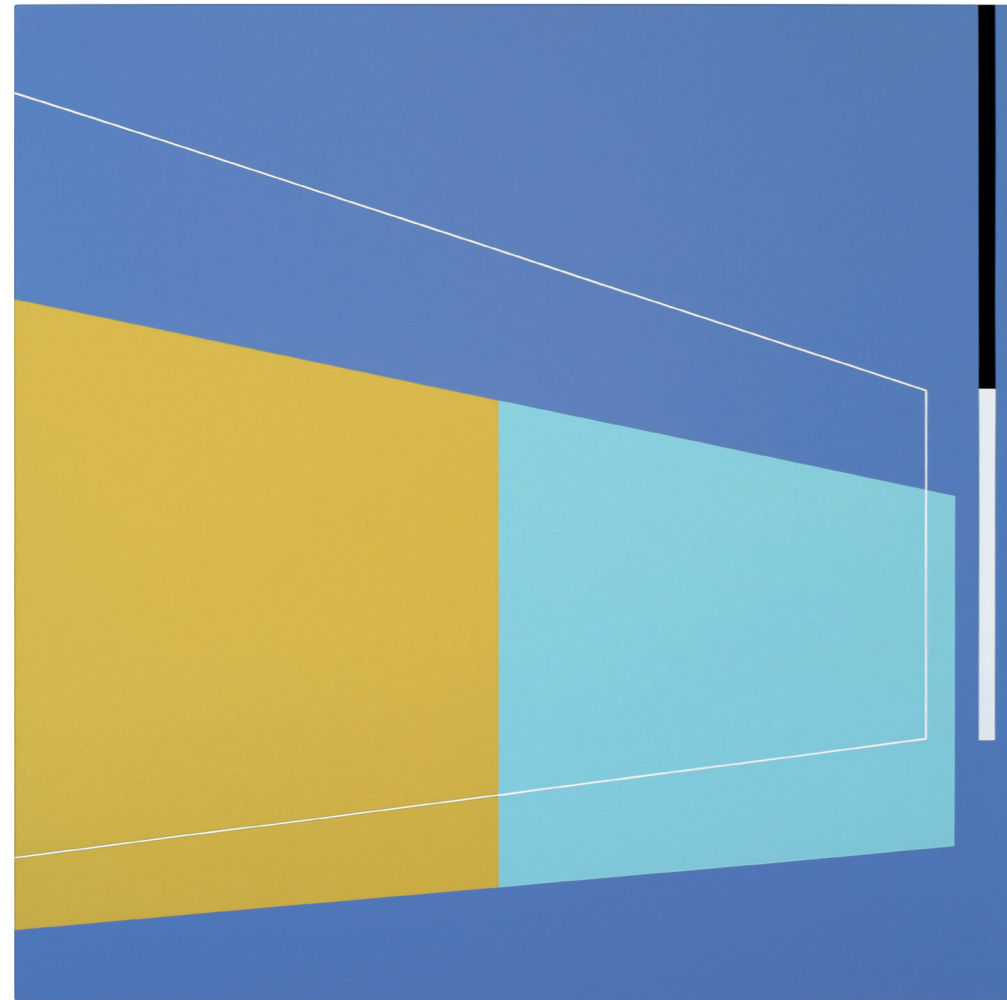
In a conversation in his studio the artist emphasizes that he would like to leave open both the connection between the two expressions in terms of content and what could be derived with regard to his work. But he points out that a kind of “threshold” can be found in the in-between of those word-images that could provide access to his works.

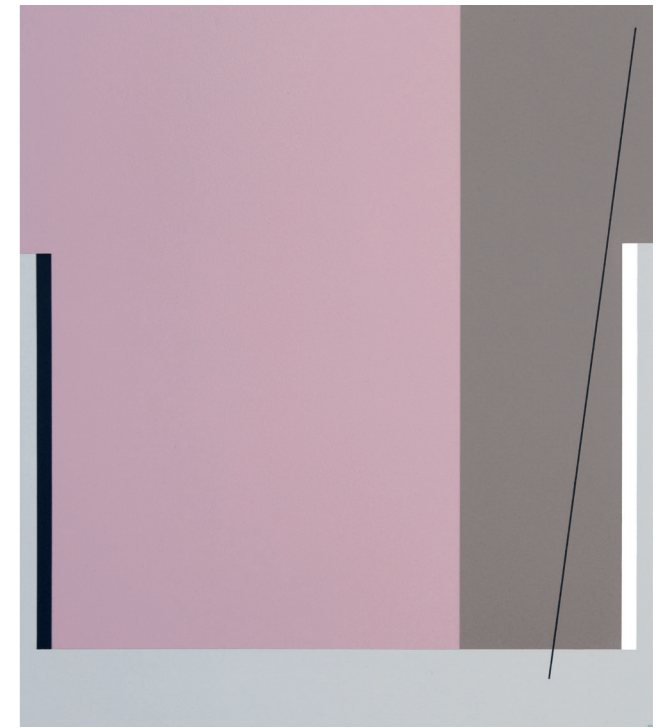
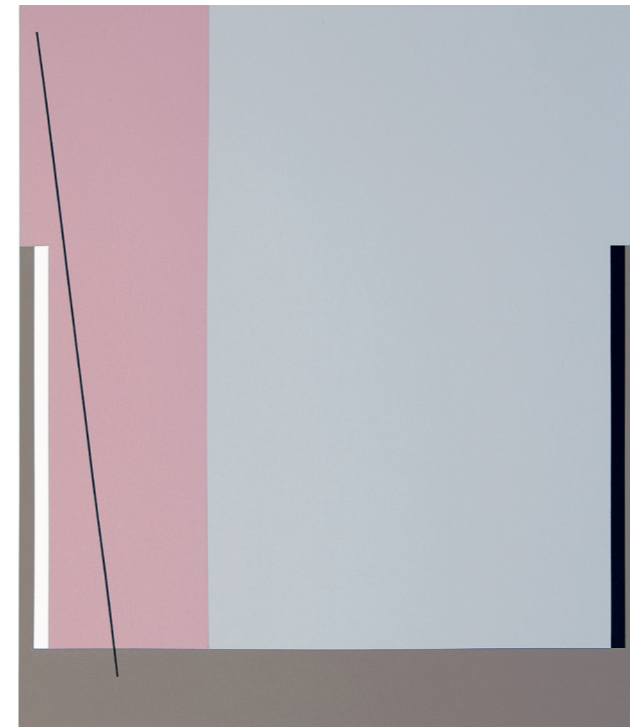
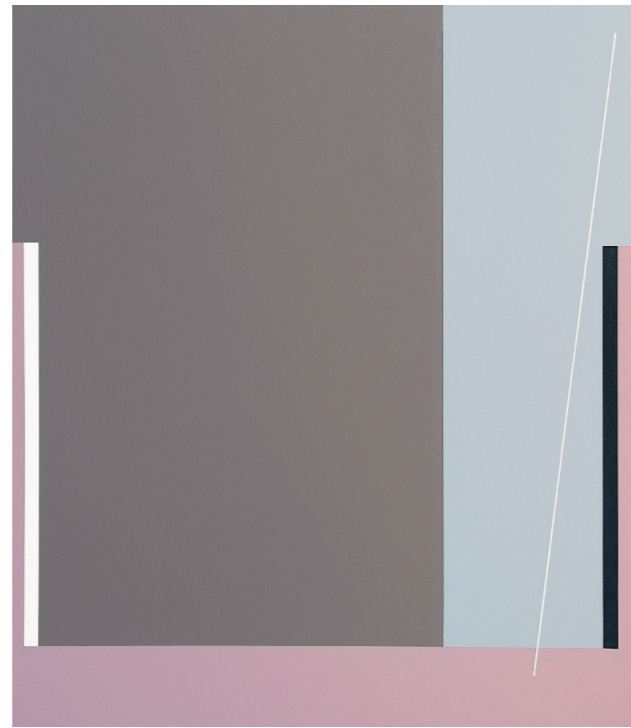
It cannot be overlooked that the interpretation of the work of art as “threshold” is a recurring topic in Makra’s texts and lectures. However, the question of what characterizes a “threshold” needs to be asked. Being the connection between two spaces, it constitutes a paradox location, for it is neither part of either of the two spaces nor can it be separated from these. The threshold opens a space, and yet is never a part of it; neither is it excluded from it and addresses it as an opposing “other.” From a spatial point of view, it is neither inside nor outside. It is the indecisive in-between where one cannot install oneself, where one cannot linger; the in-between that one cannot claim or categorize.

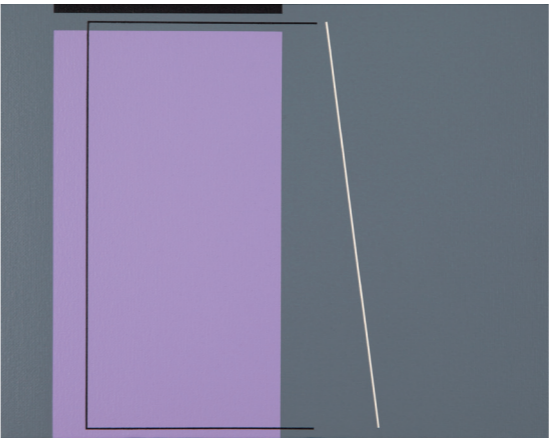
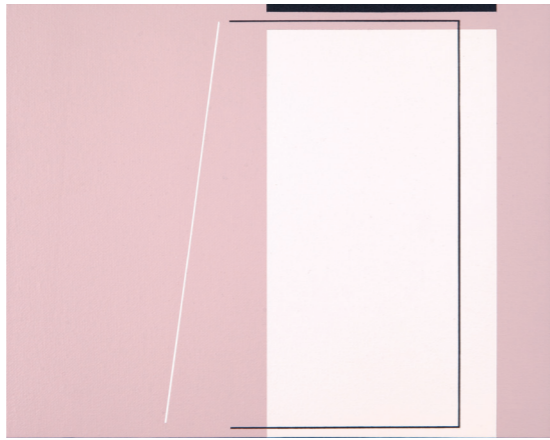
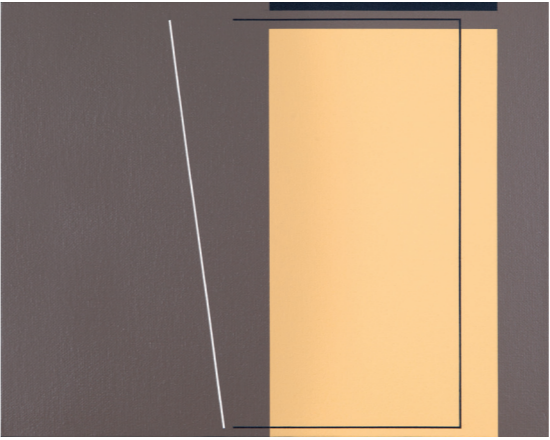
As an “in-between” the threshold constantly diverts the glance that wants to remain fixed on it to somewhere else, and yet it is the threshold that also enables a new perspective: “To work with the light of the in-between,”² remarks Peter Handke in his travel journal *Gestern unterwegs* (Travelling Yesterday)—a harmonious allegory, perhaps, for the current creations of Manfred Makra.

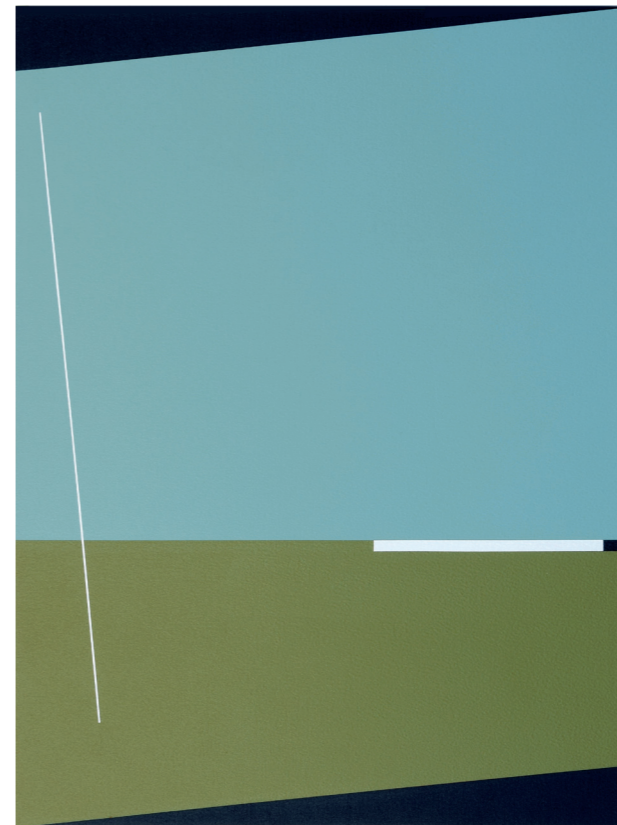
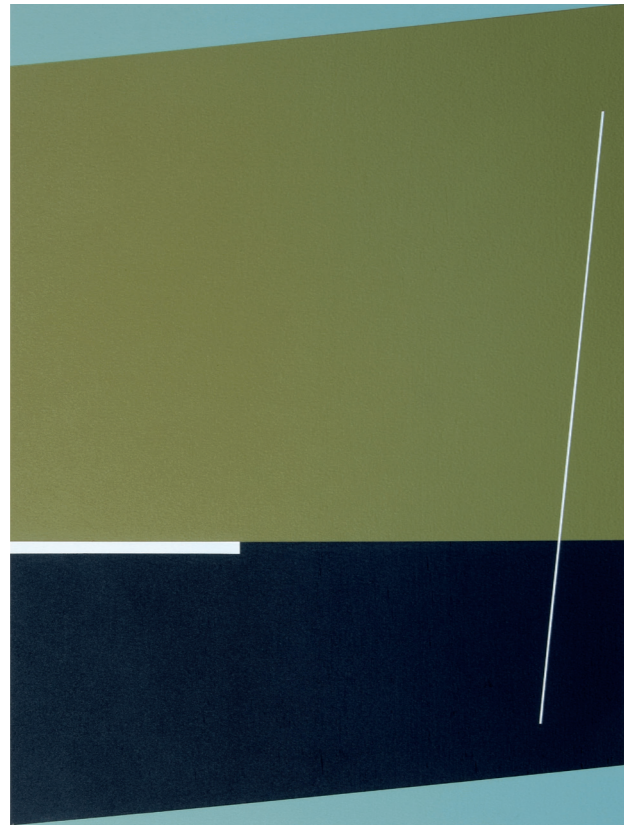
¹ Henri Bergson, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, Dover Publications, 2007, p. 188 (translation: Mabelle L. Andison).

² Peter Handke, *Gestern unterwegs*, Verlag Jung und Jung, 2005 (translation of the German original: Karolin Schmidbaur).









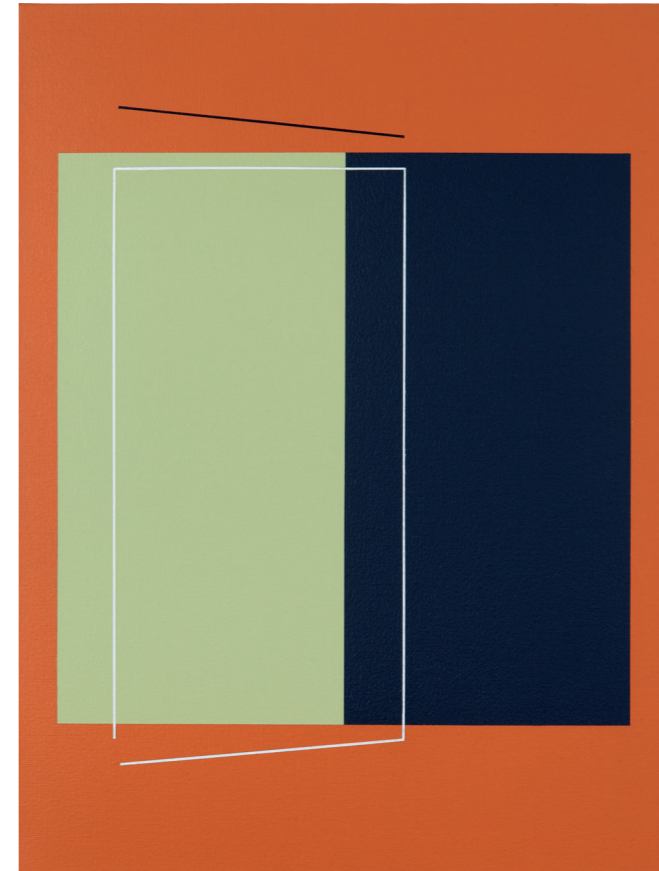


TRANSIENT POSITIONS
WALL PAINTING / STUDIO KUCSKO

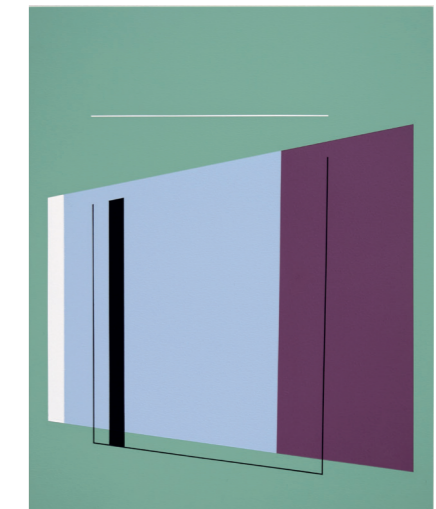
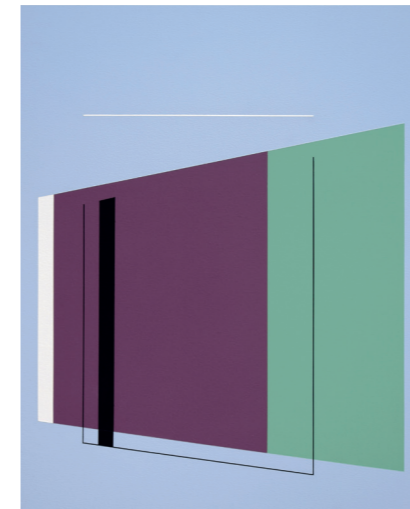
38

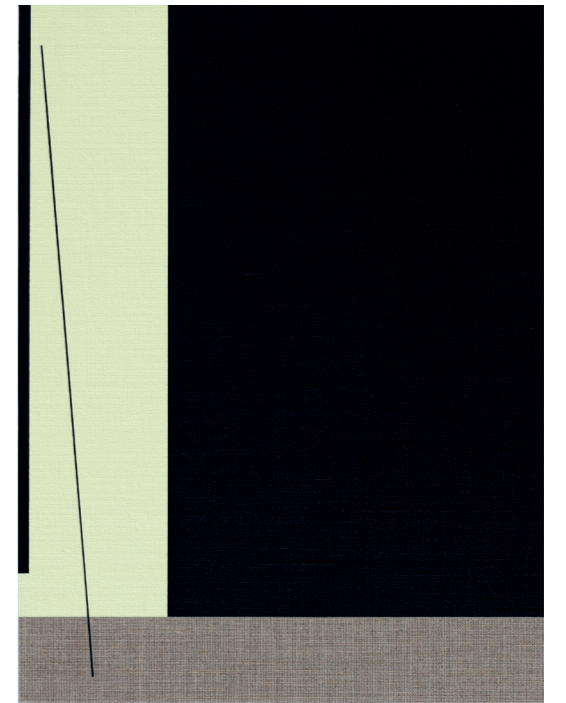
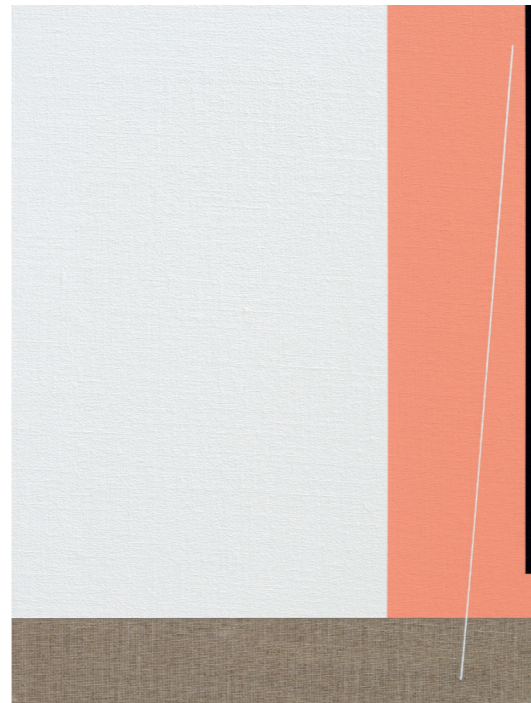
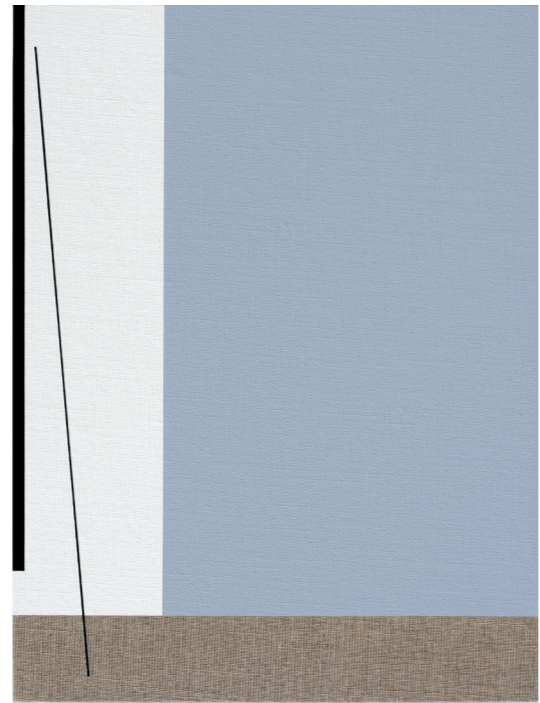
GUIDO KUCSKO O. T.
MIXED MEDIA / ALU

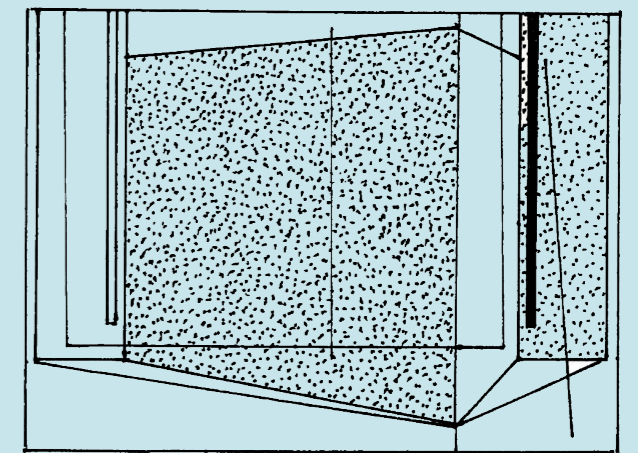
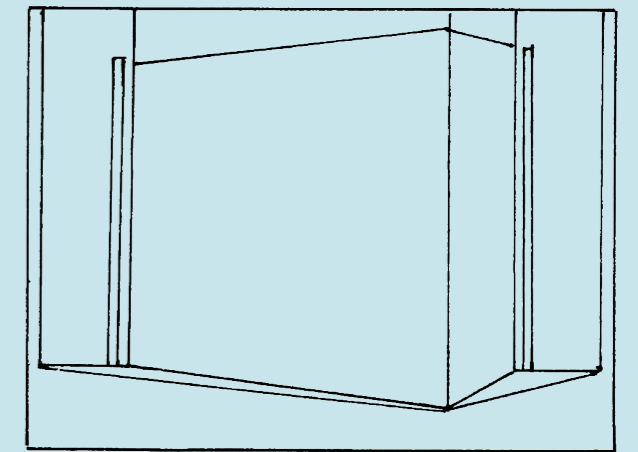
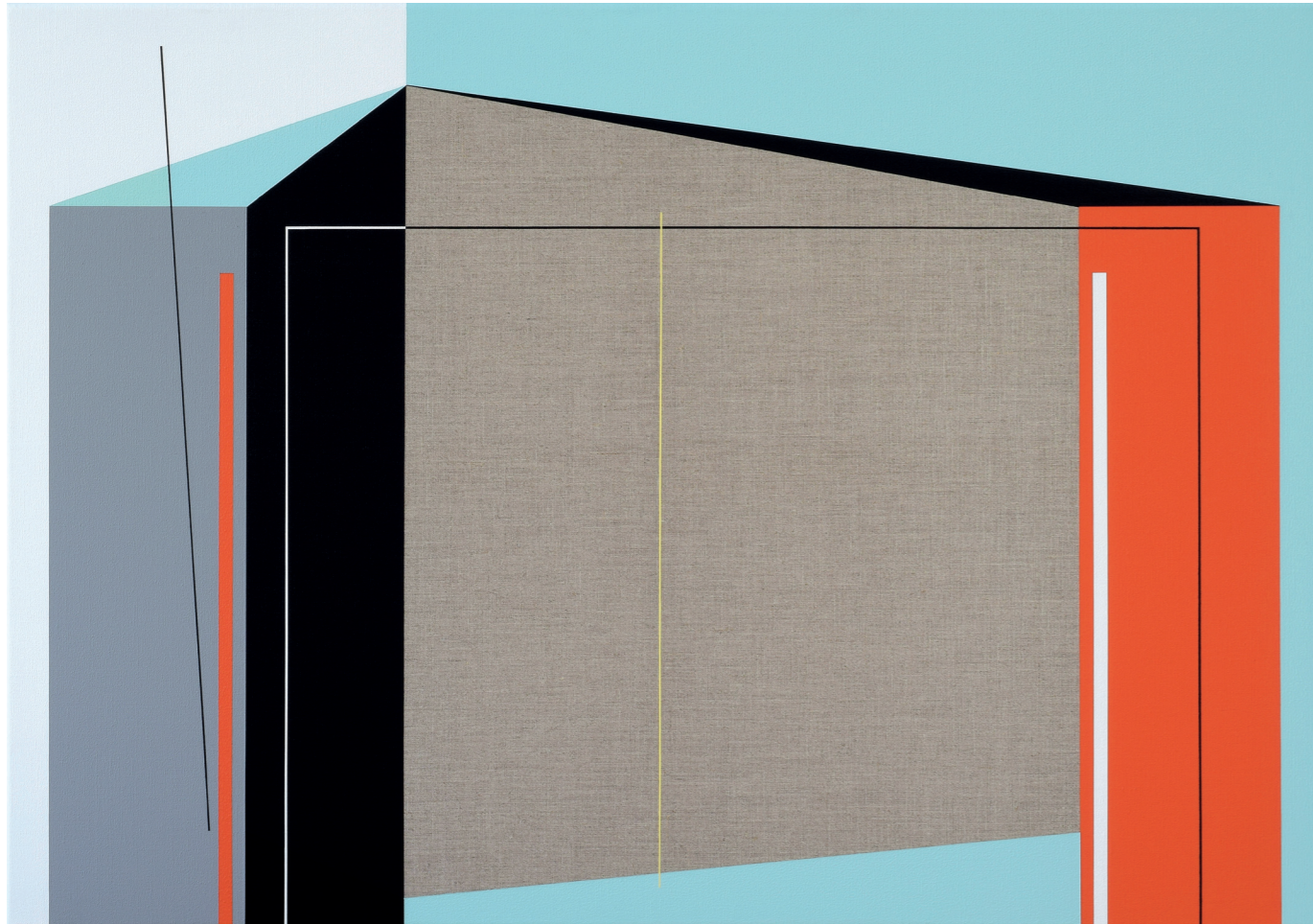
39



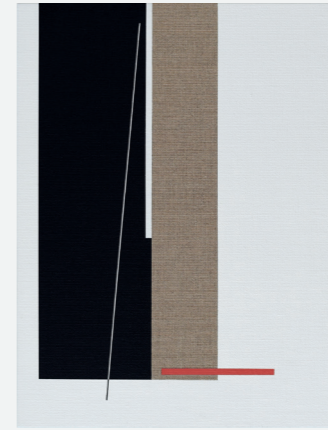
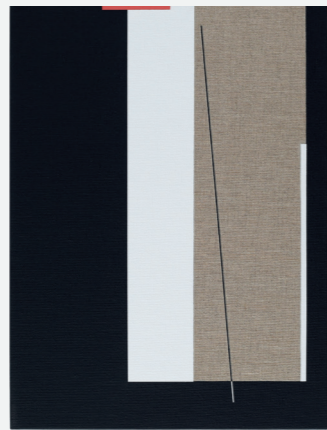
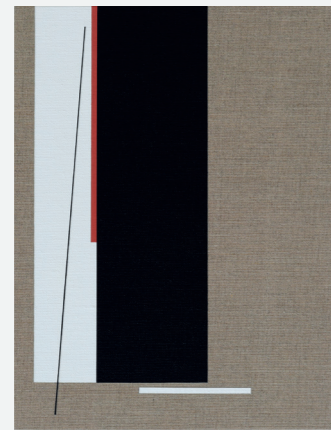


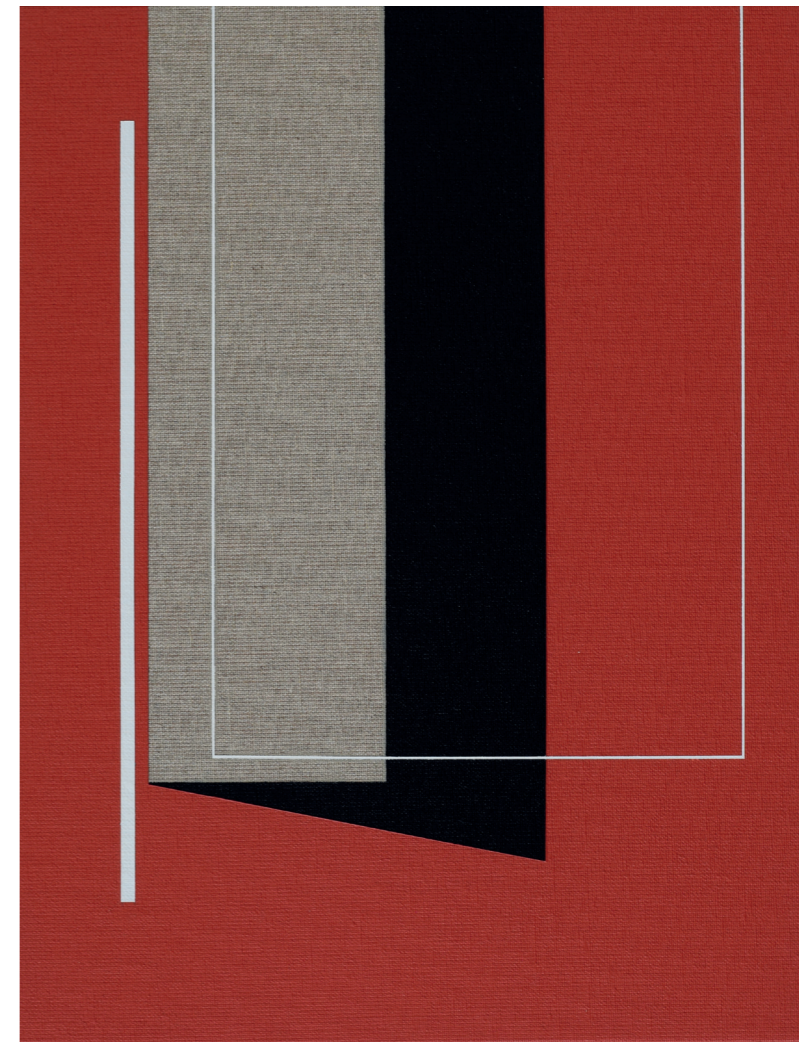


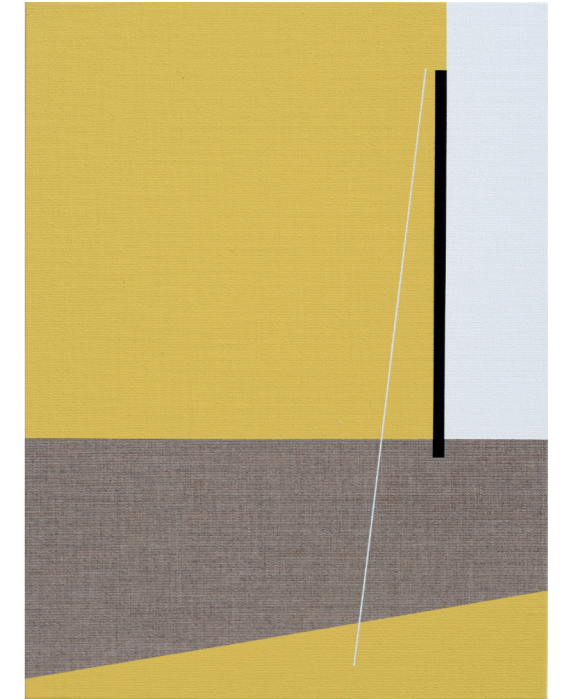
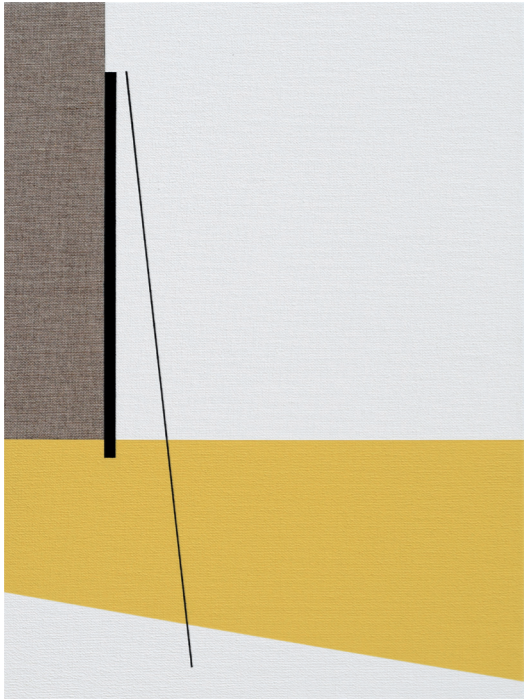


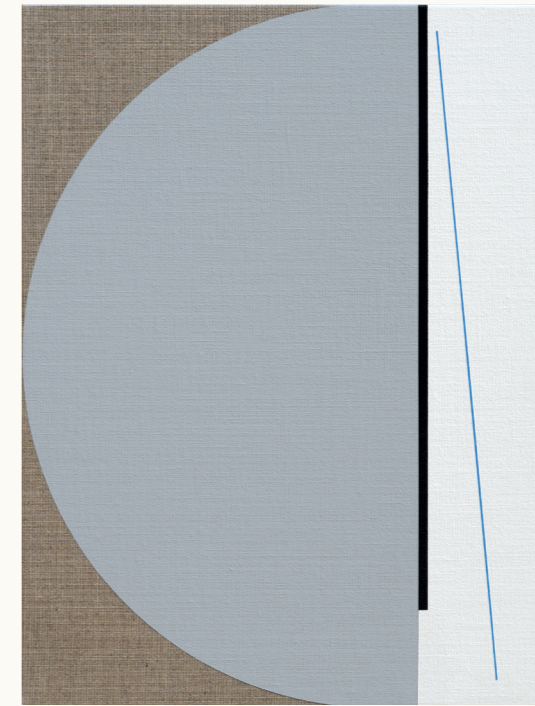
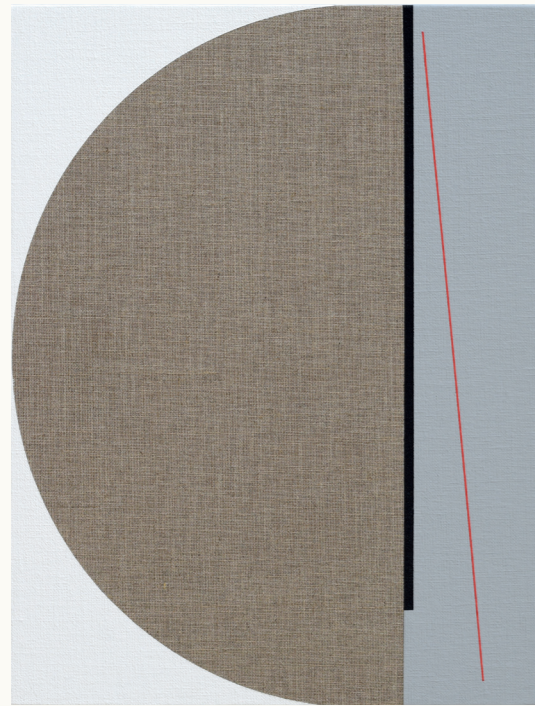


- OCHER
- D-GRAN
- SW.
- U.







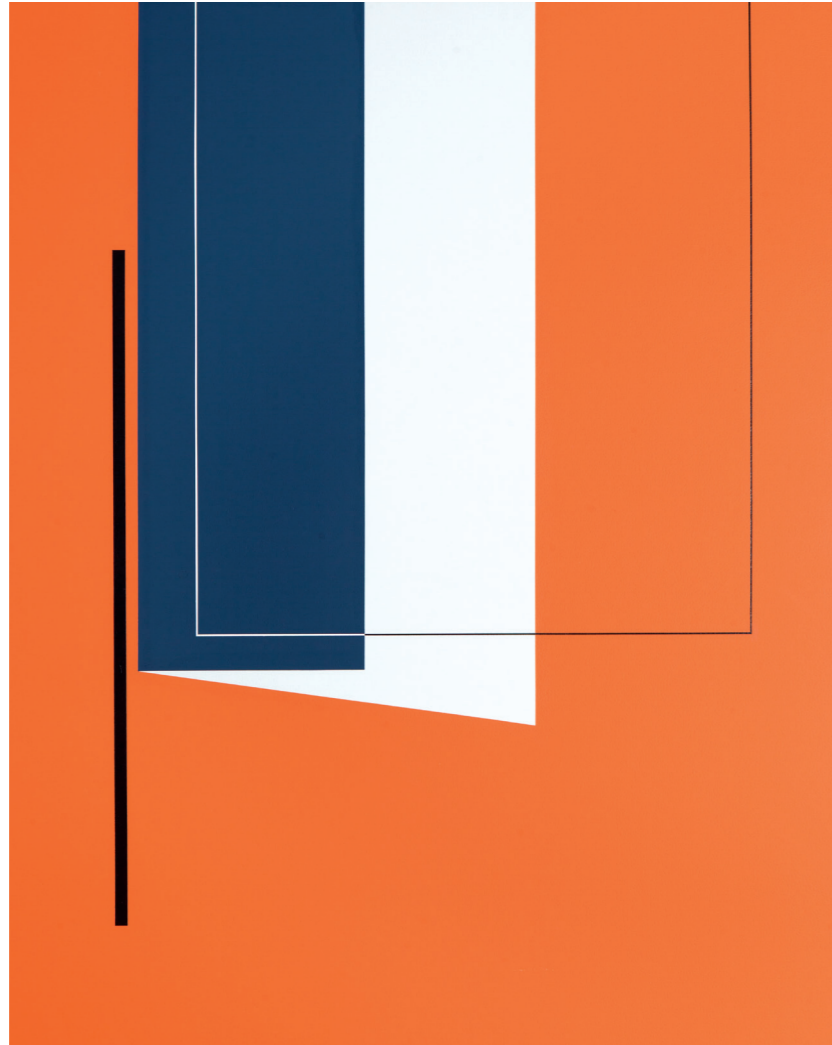




DIE FARBE IST DIE SUBSTANZ
DES SEHENS, DER SICHTBAREN WELT
UND DER BILDENDEN KUNST.
IN IHR SPIEGELT SICH DAS
FARBIGE LEBEN.

COLOR IS THE SUBSTANCE
OF SEEING, OF THE VISIBLE WORLD,
AND OF VISUAL ART.
IN IT REFLECTS
COLORFUL LIFE.

RAIMER JOCHIMS



60|61
STUDY OF A FIGURE IN A ROOM
MIXED MEDIA / MDF 2020
94 x 74 CM

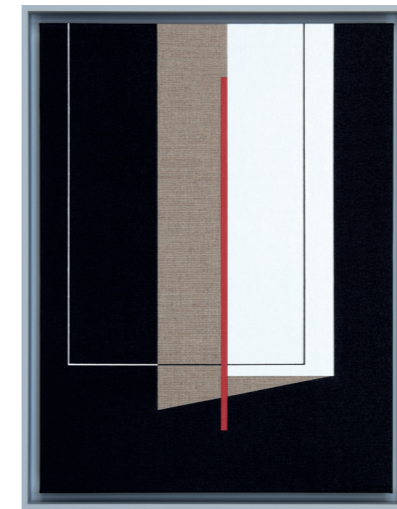
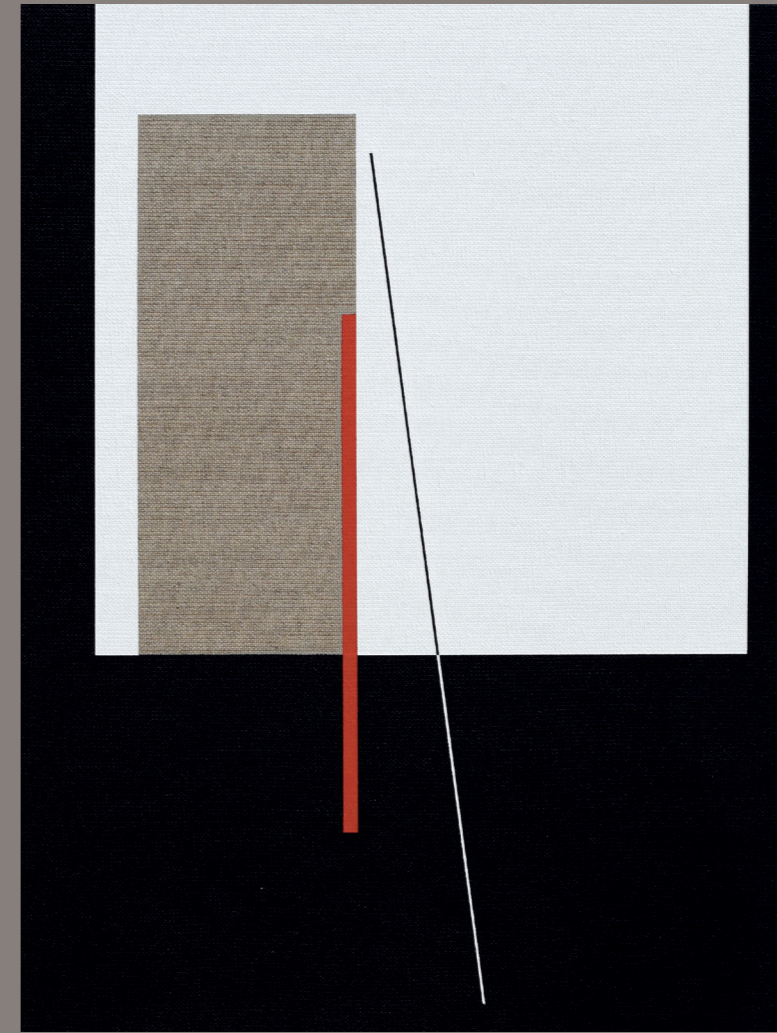
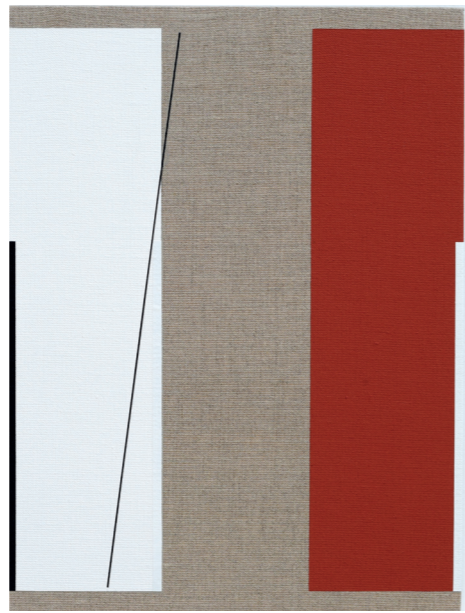
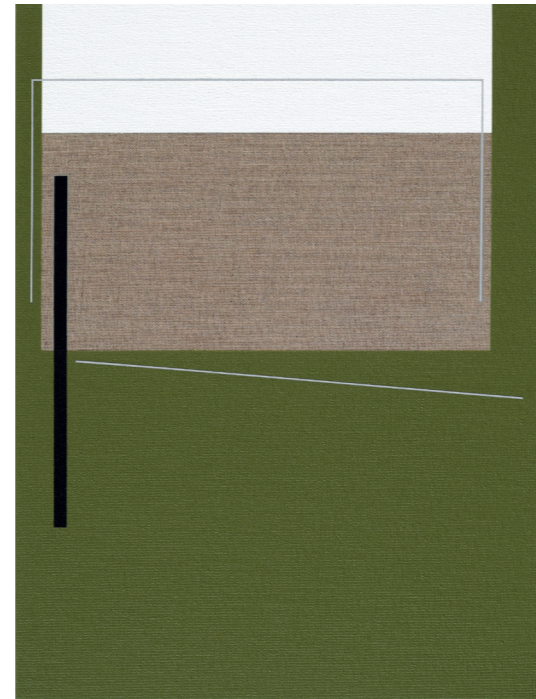
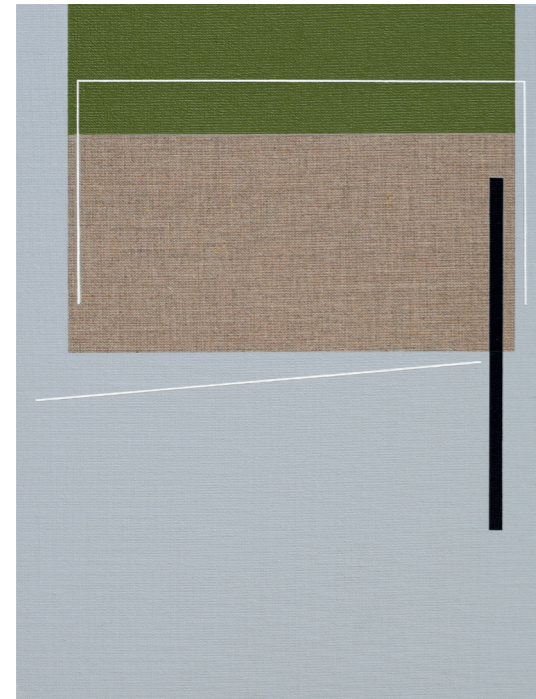
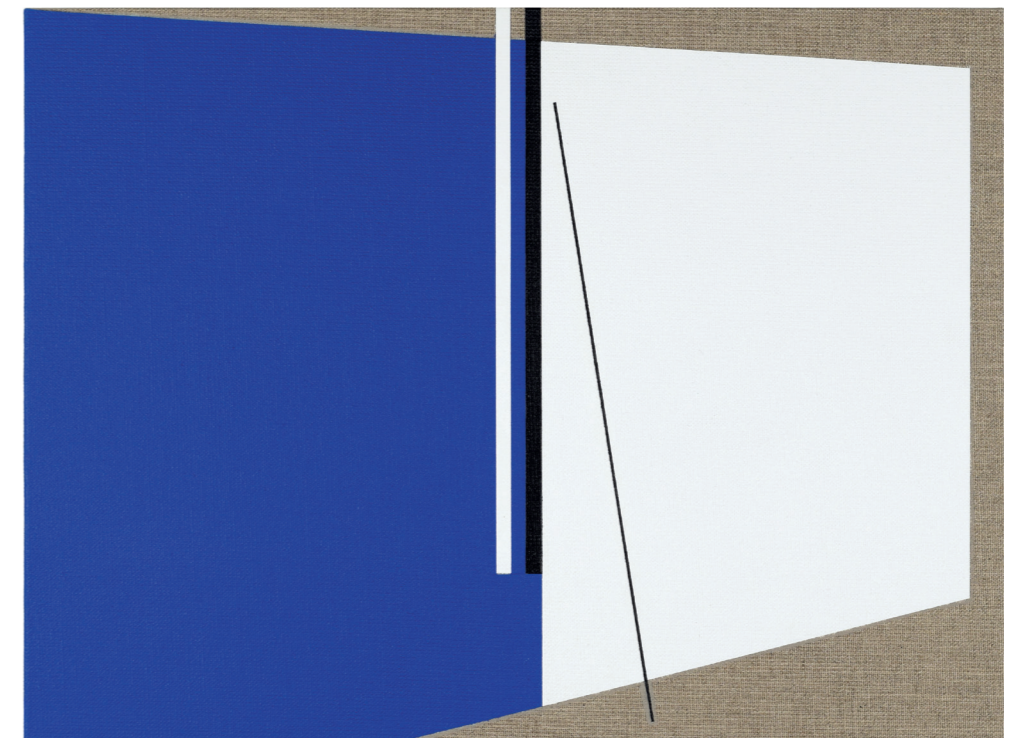
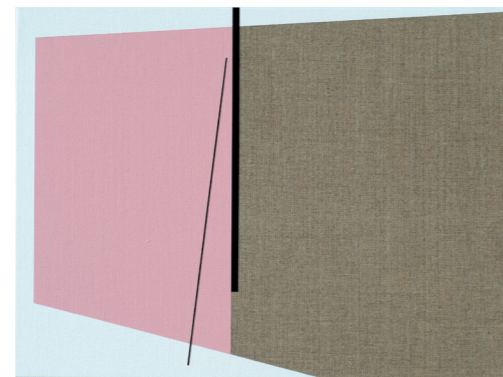
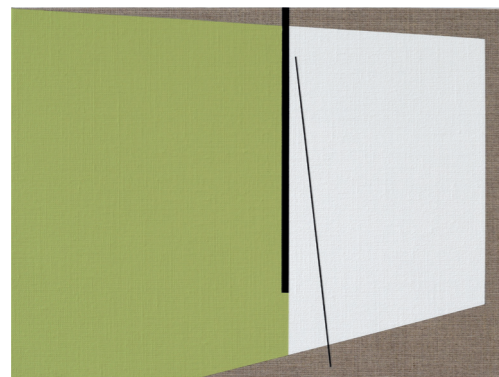


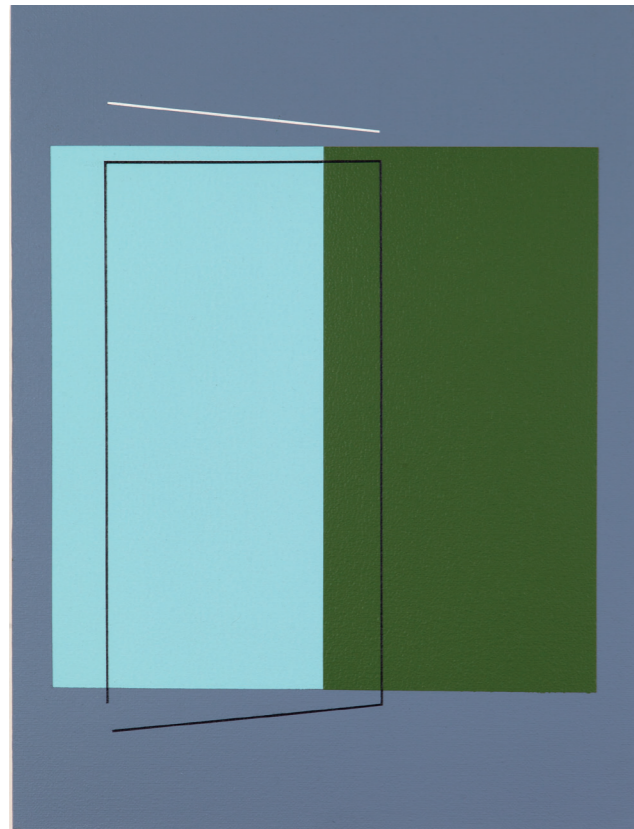
FIGURE GROUND
MIXED MEDIA / CANVAS 2020
40 x 30 CM

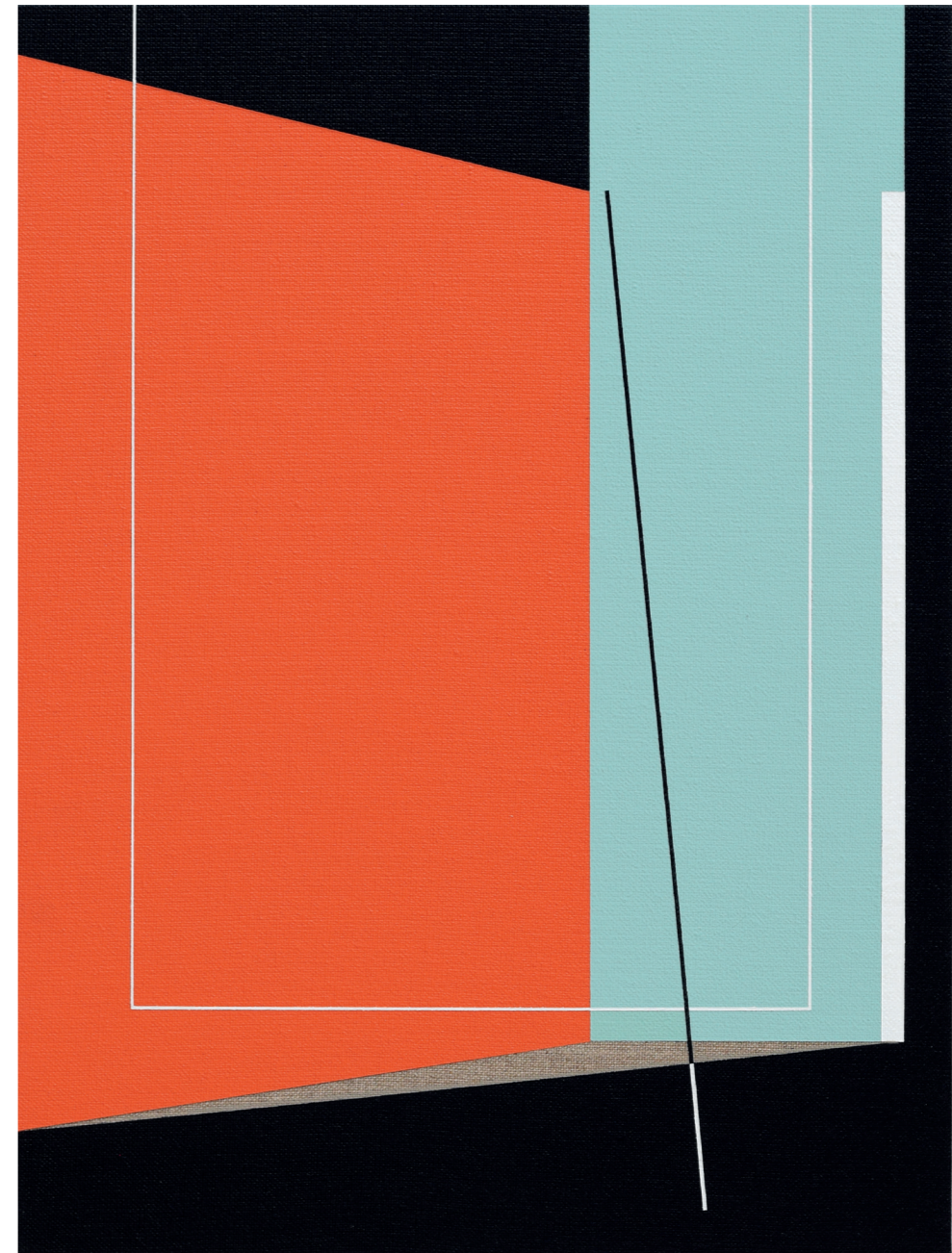






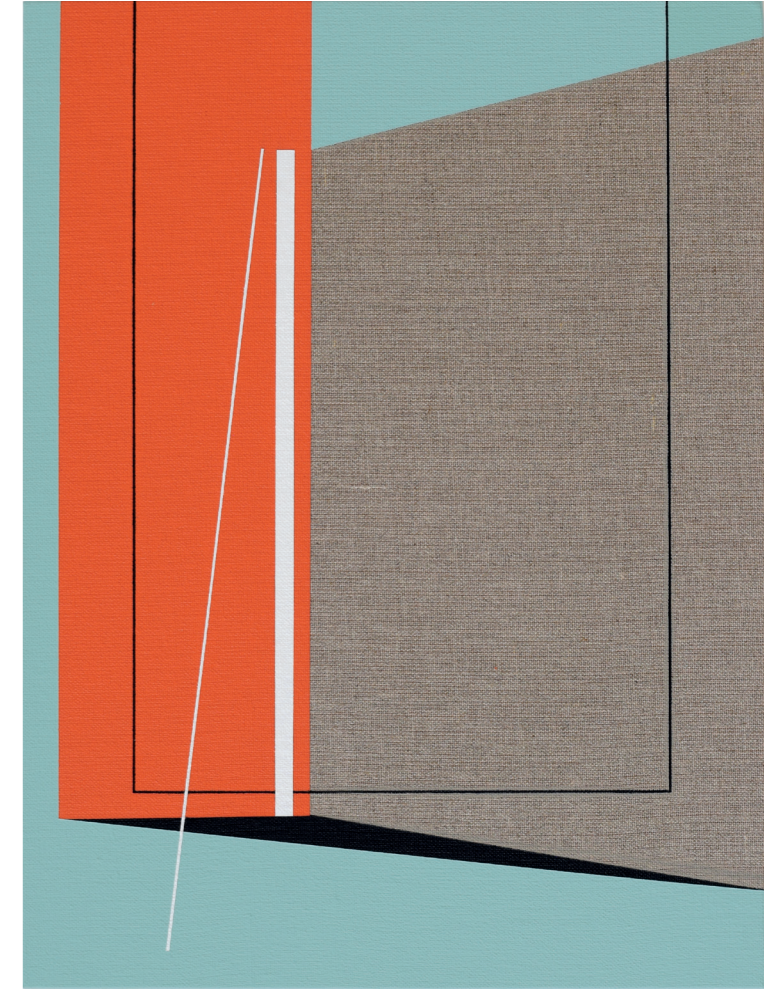
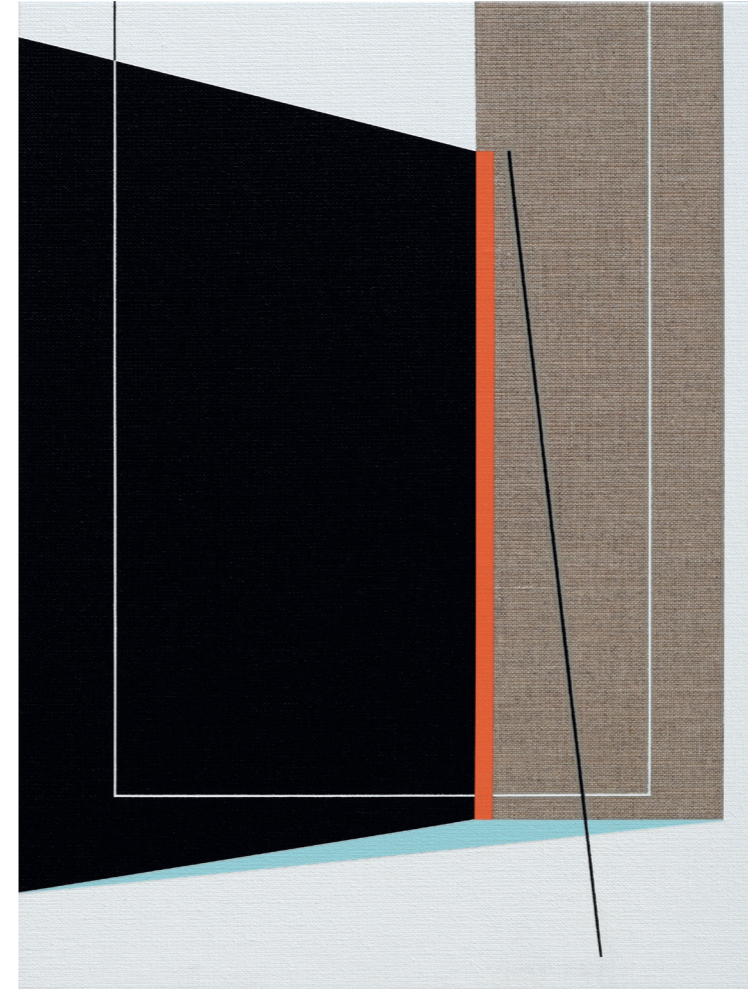


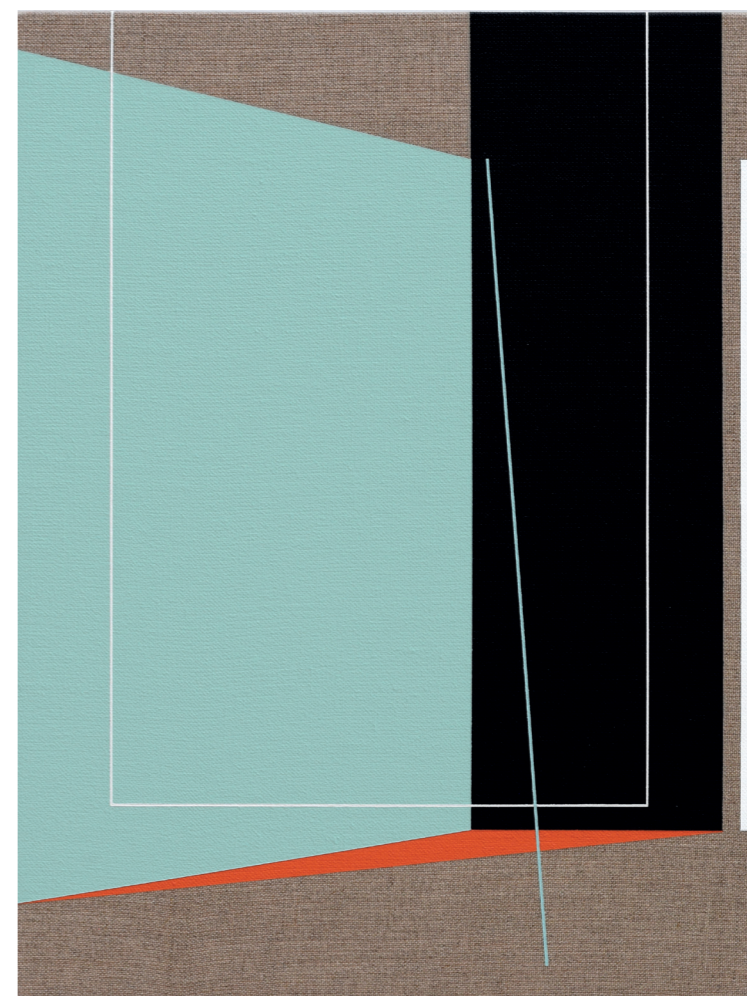
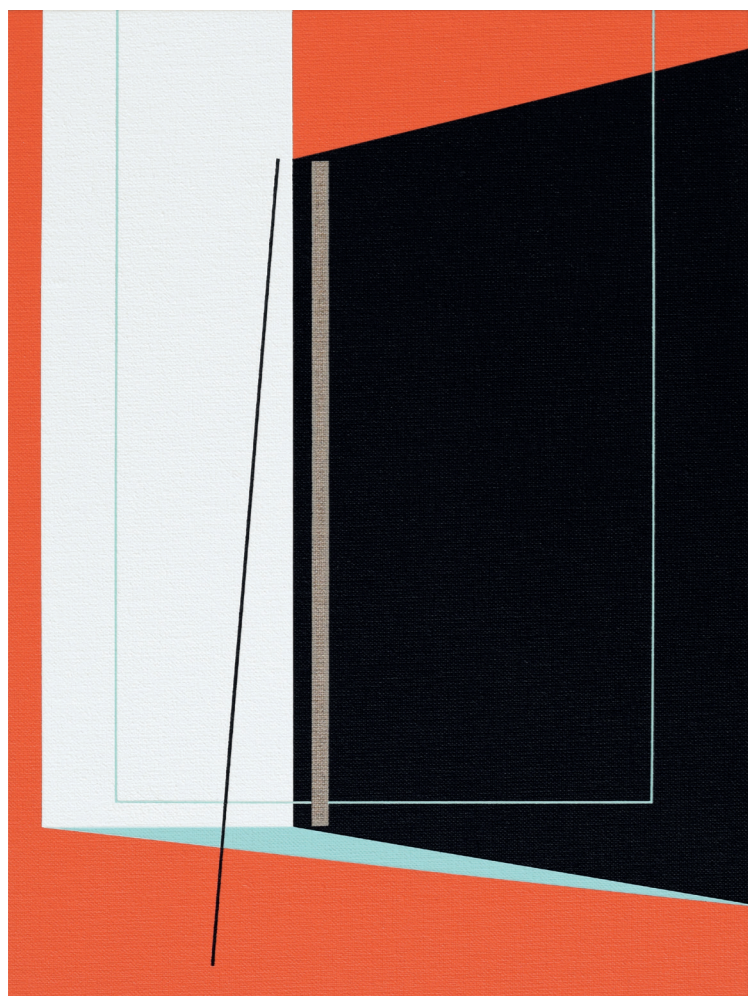




72|73

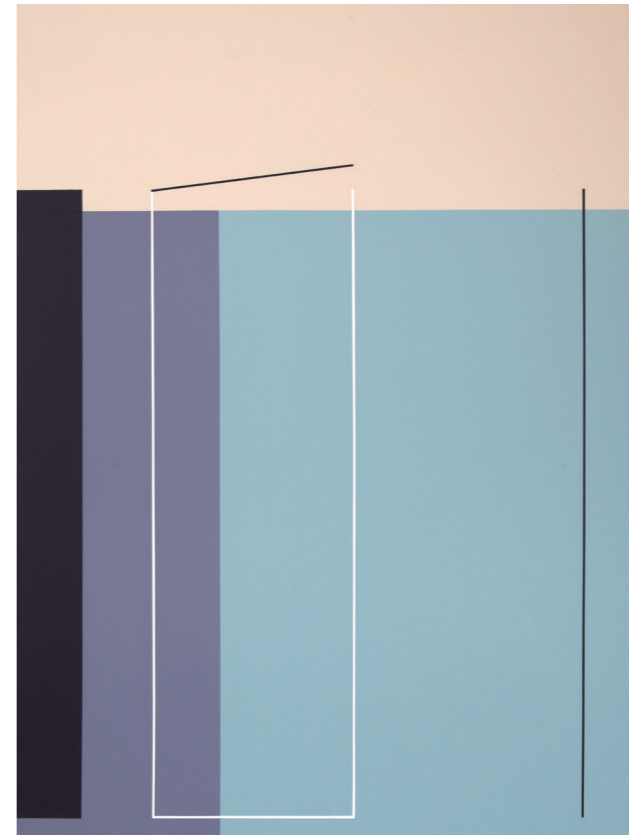
FIGURE GROUND
MIXED MEDIA / CANVAS 2020
120 x 90 CM

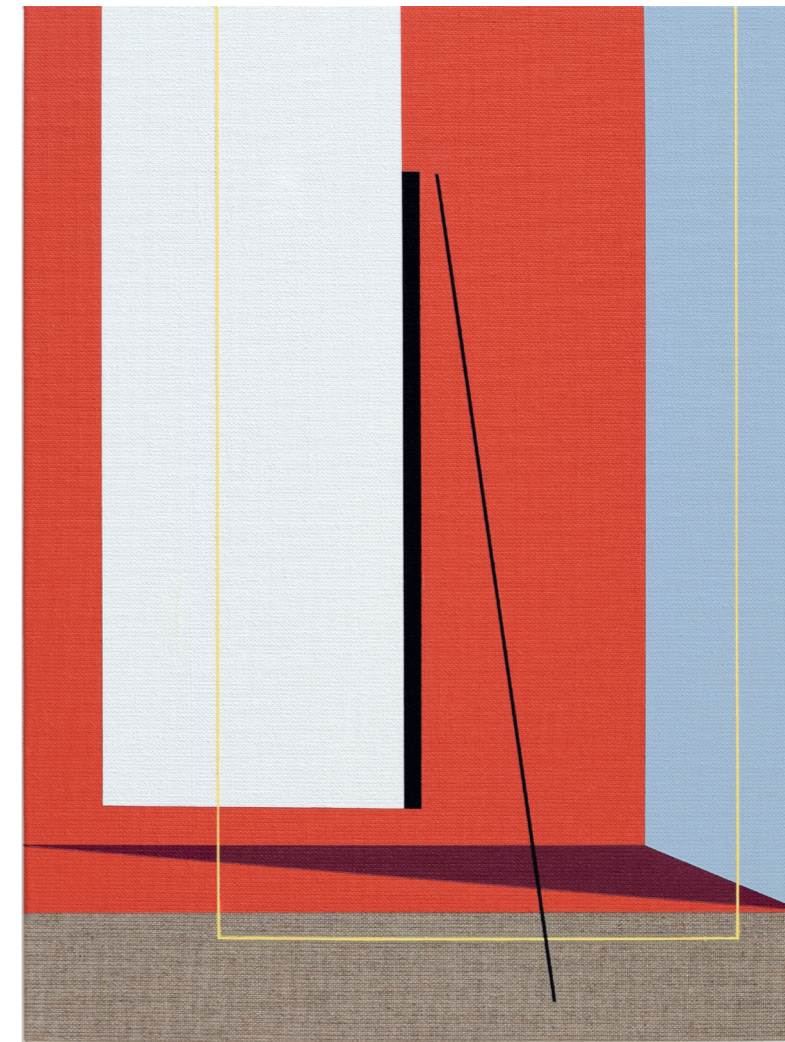
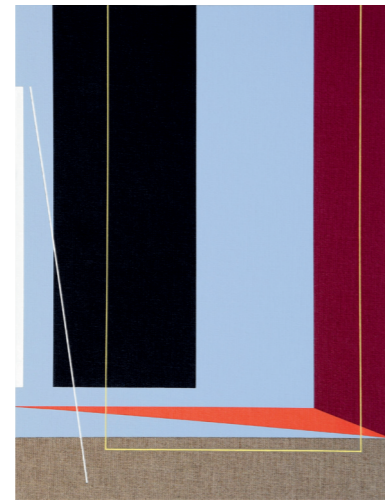
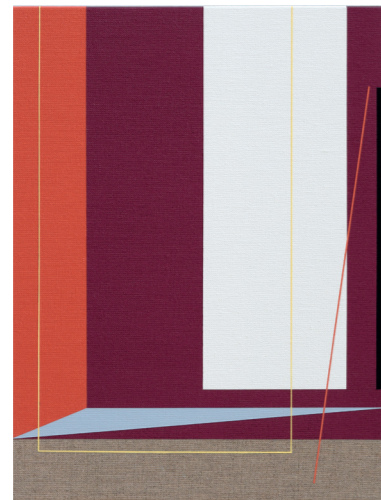


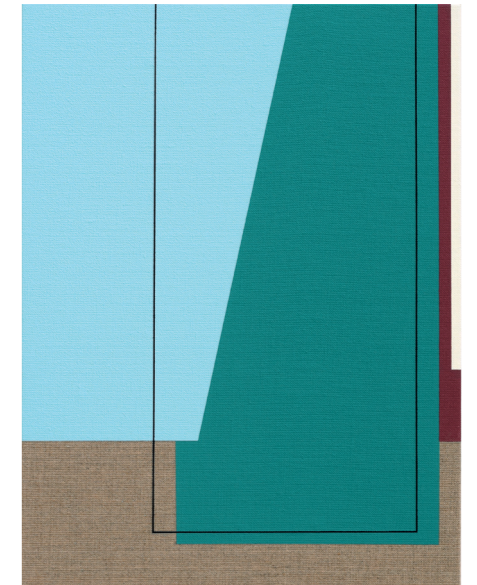
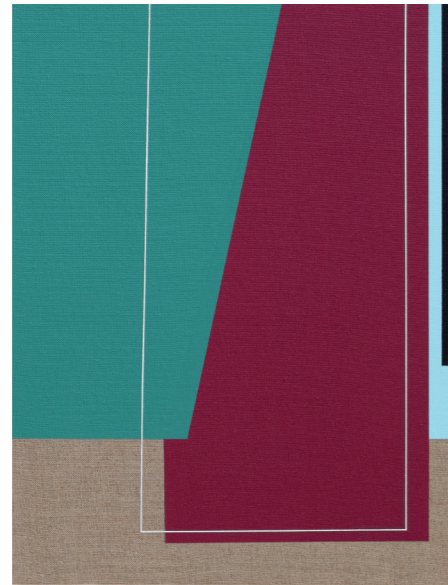


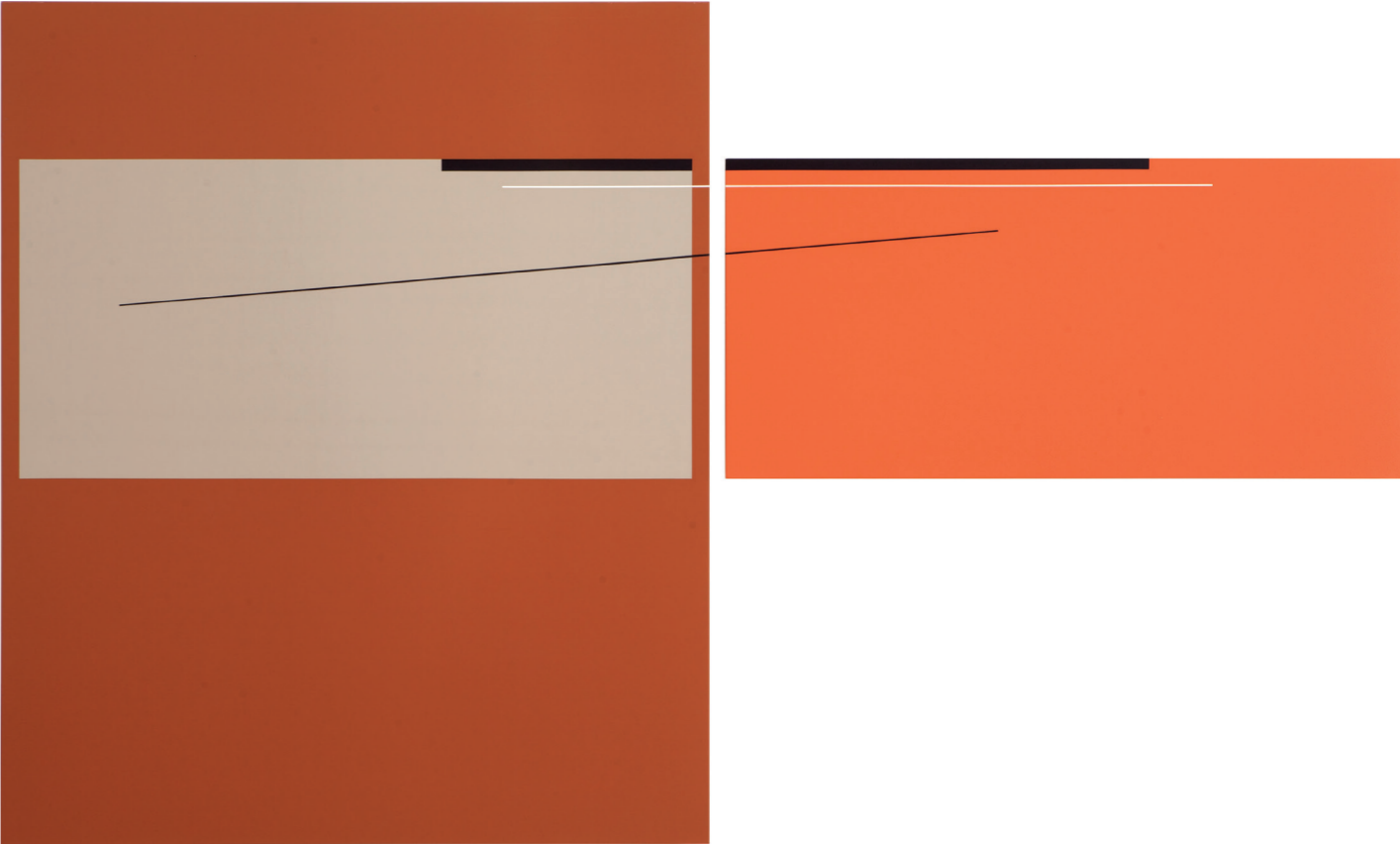
76|77

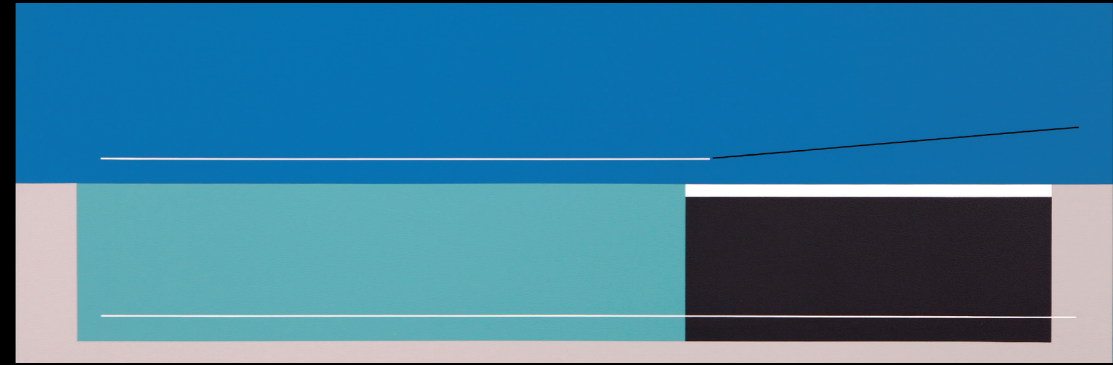
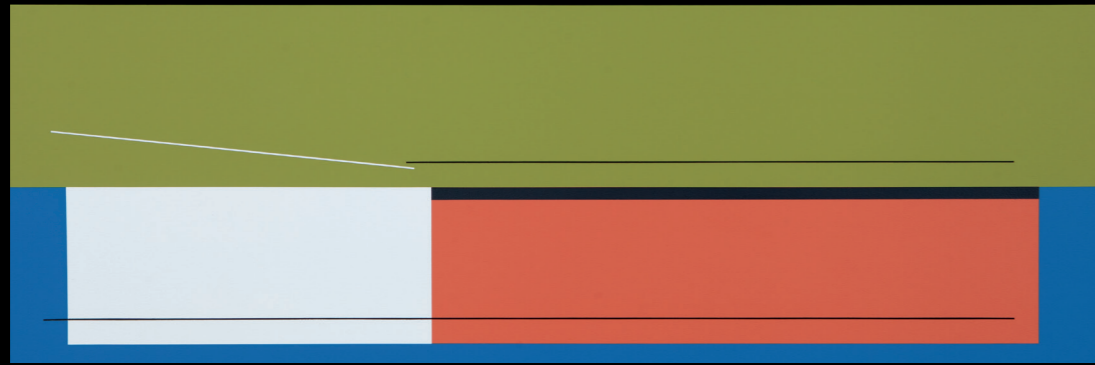
FIGURE GROUND
MIXED MEDIA / CANVAS 2020
120 x 90 CM

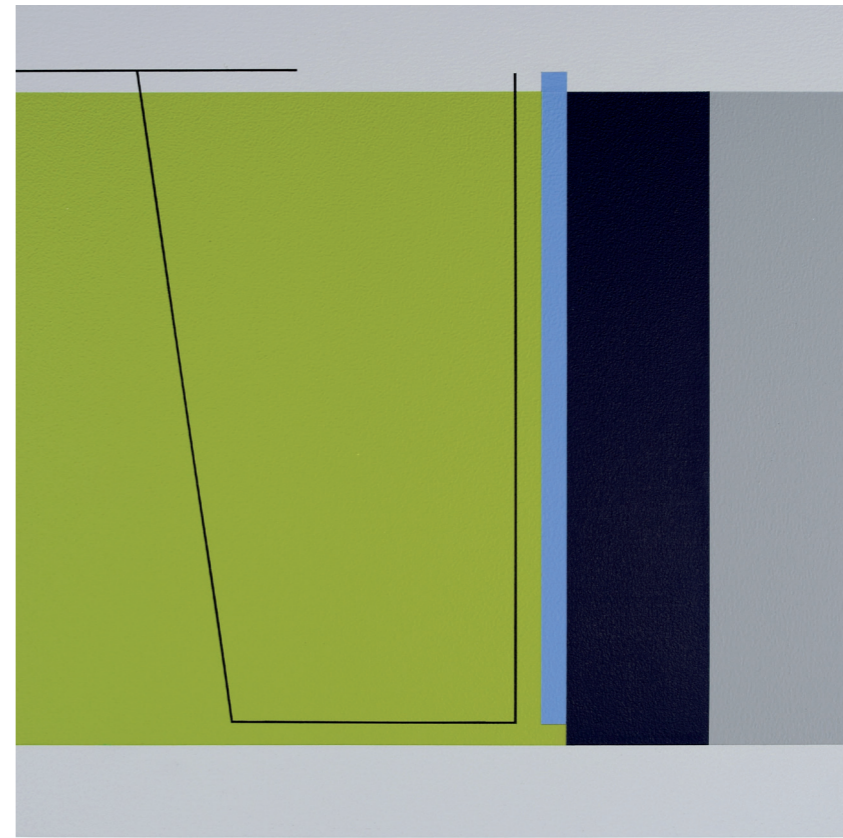
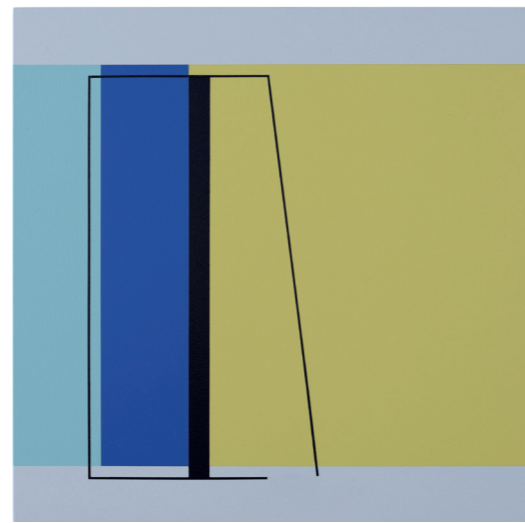
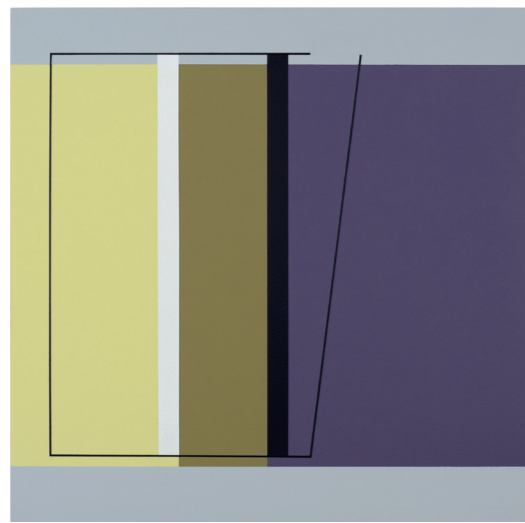








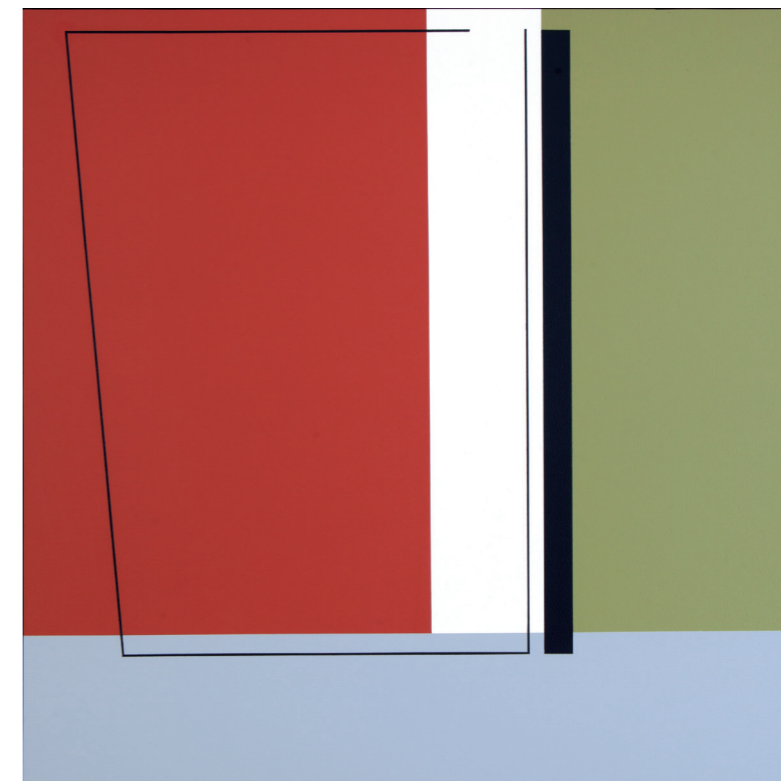


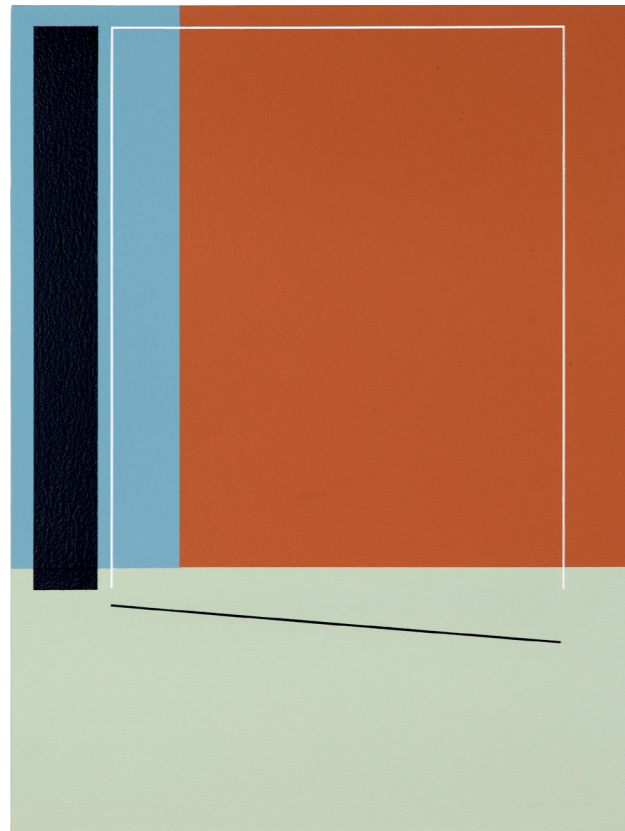


MY WORKS
ARE THE PLACE
WHERE I MEET
AND RELATE
WITH THE OTHER.

MEINE ARBEITEN
SIND DER ORT,
WO ICH DAS ANDERE
TREFFE UND
IN BEZIEHUNG BRINGE.

LEE UFAN





IDENTITÄTEN

Hinter meiner Malerei stehen drei große Identitäten, die das Werk tragen:

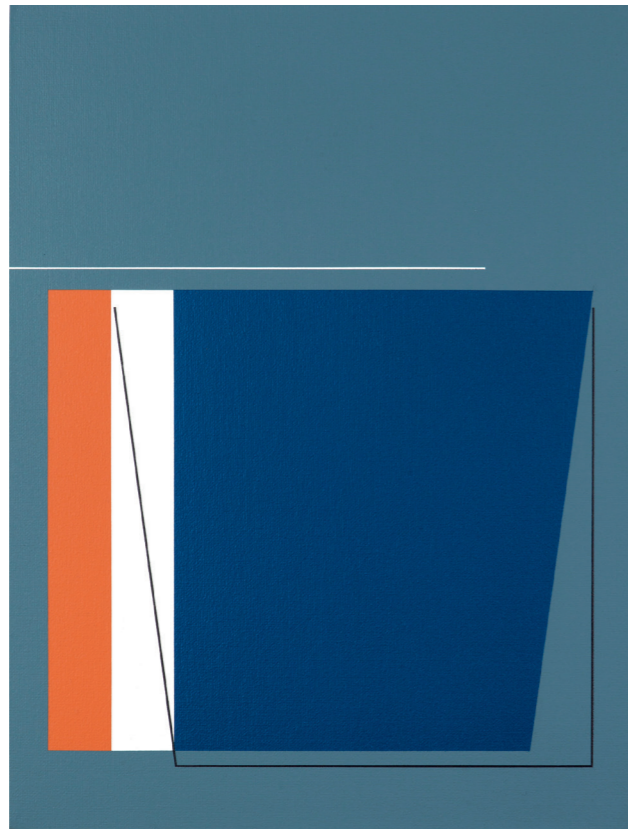
Die Identität von Fläche und Raum,
die Identität von Licht und Farbe,
die Identität von Linie und Form.

Diese drei Identitäten sind untrennbar miteinander verbunden, sie verweisen aufeinander und bedingen sich gegenseitig. In jedem Bild kommen sie zusammen und zeigen ihre Komplexität als die einfachste und natürlichste Sache der Welt.

Die Identität von Fläche und Raum ist ihre selbstverständliche Voraussetzung; die Identität von Licht und Farbe ihre fortwährende Behauptung; die Identität von Linie und Form ihr endloses Ziel.

Von der Einheit von Fläche und Raum gehen sie aus. Der Übergang von Licht in Farbe bestätigt und beweist sie immer wieder neu: Das Einsein von Linie und Form jedoch bedeutet die Erfüllung, das Aufleuchten der Wahrheit in der sichtbaren Welt, den Augenblick der Epiphanie.

Manfred Makra



IDENTITIES

Behind my painting there are three identities that carry the work:

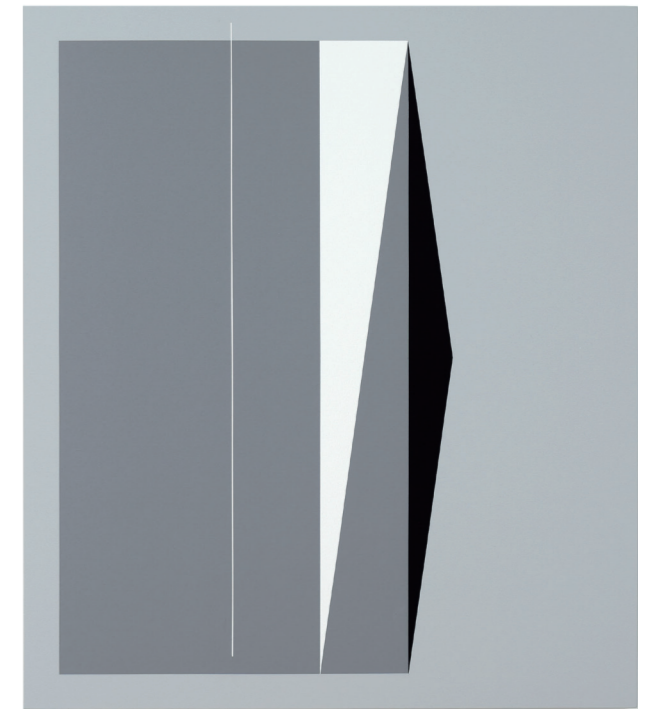
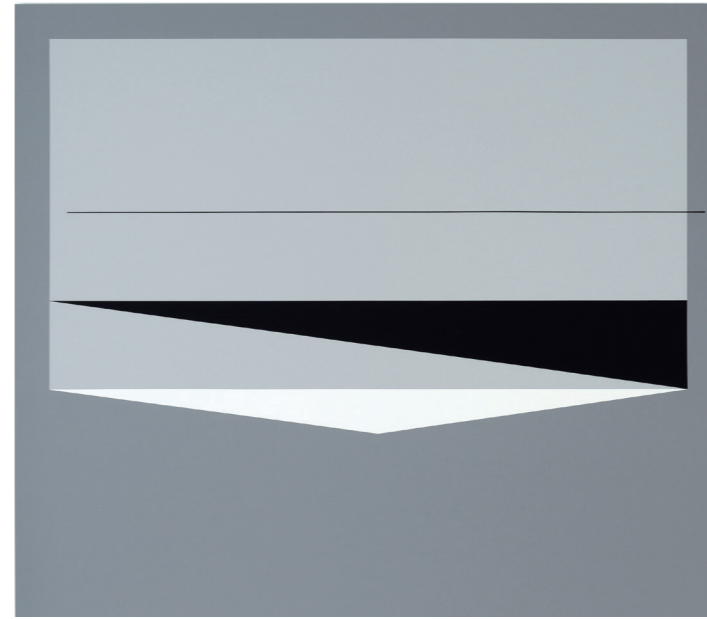
The identity of space and surface,
the identity of light and color,
the identity of line and form.

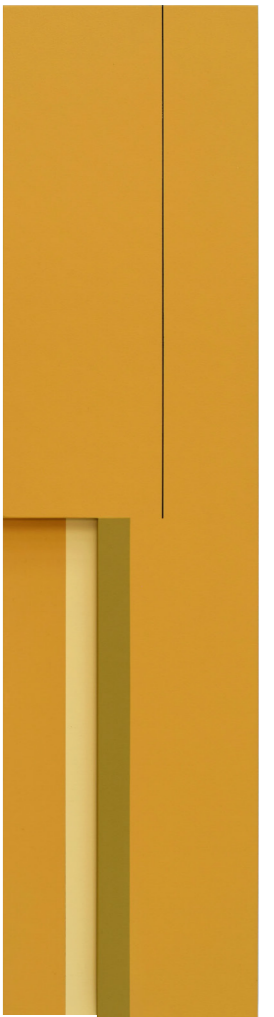
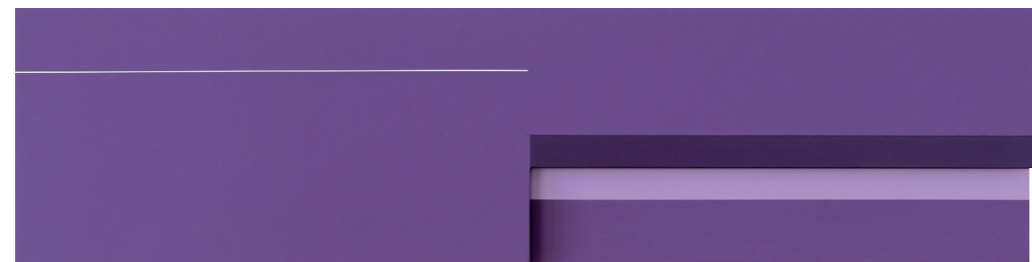
These three identities are inseparably connected with each other, they reference each other and are their reciprocal condition. In each image they come together and show their complexity as the most simple and natural thing in the world.

The identity of space and surface is its natural premise; the identity of light and color its continuous assertion; the identity of line and form its endless goal.

They come from the unity of space and surface. The transition from light to color confirms and proves them yet anew: the oneness of line and form, however, implies fulfillment, the flashing of truth in the visible world, the moment of epiphany.

Manfred Makra



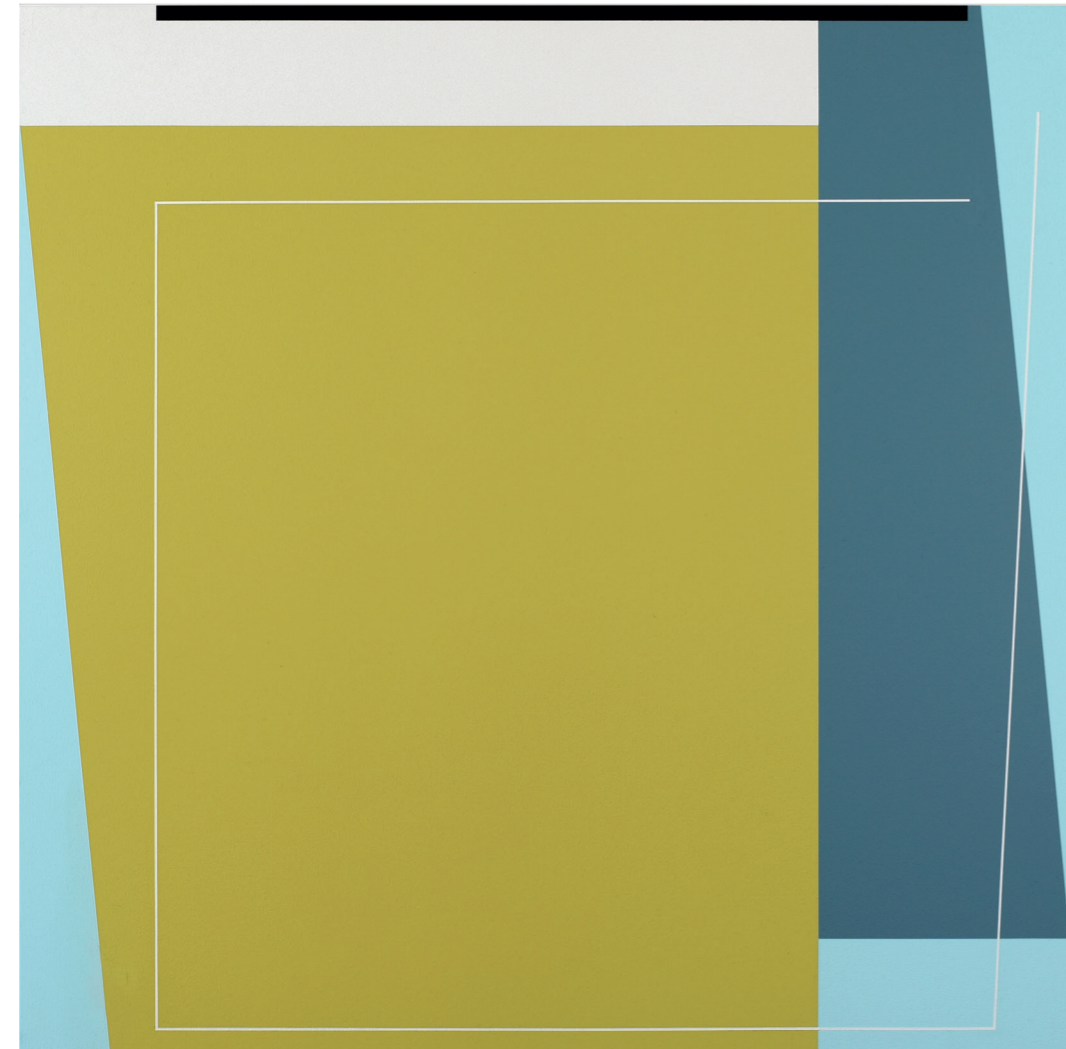


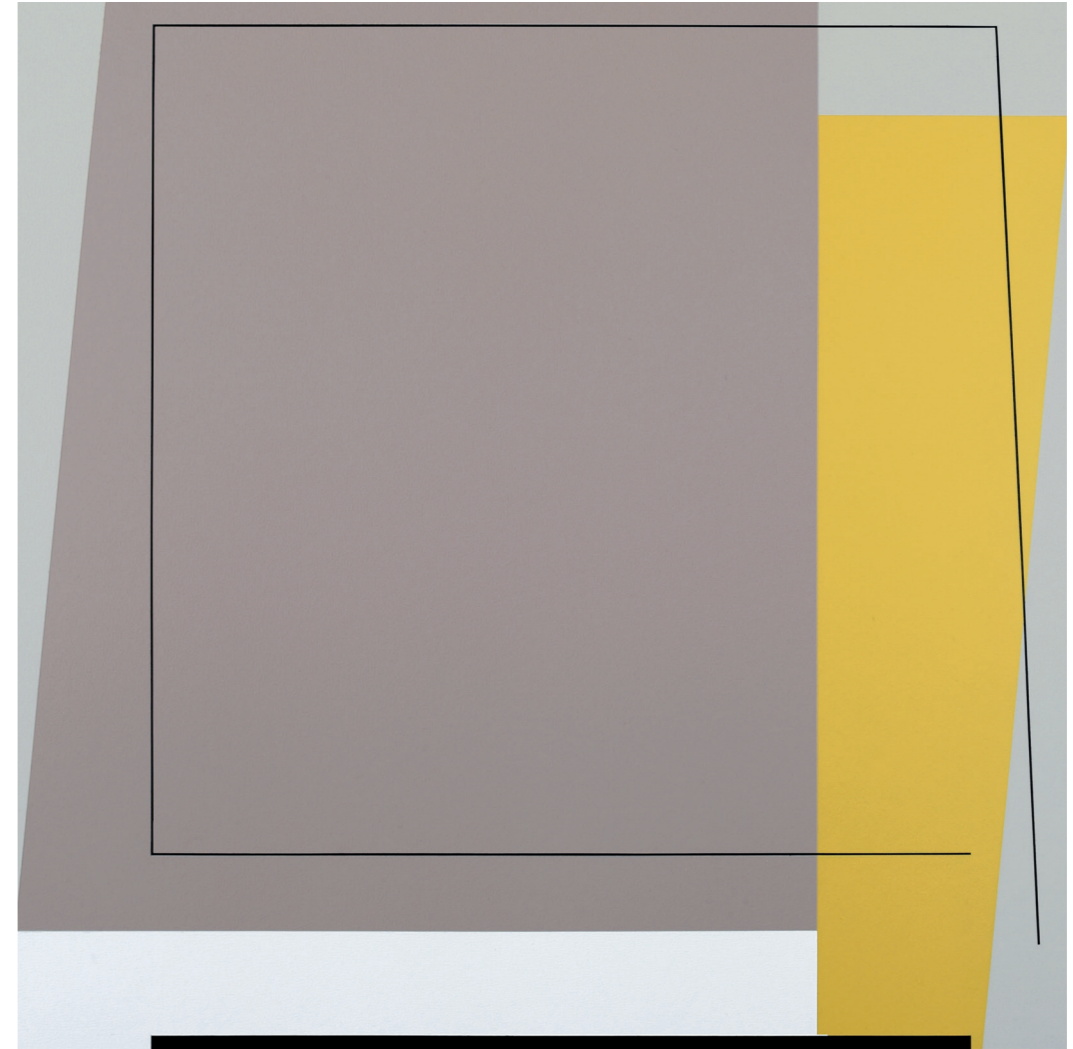


100|101 TRANSIENT POSITIONS
MIXED MEDIA / CANVAS
40 x 30 CM



102|103 ELEMENTAL FORM
MIXED MEDIA / MDF 2020
70 x 70 CM





DIE SICHTBARKEIT DES UNSICHTBAREN IN DEN BILDERN VON MANFRED MAKRA

Bernd Hackl

Wollte man den Eindruck, der sich in der ersten Begegnung mit Manfred Makras Arbeiten einstellt, in einem Begriff zusammenfassen, so böte sich an: *unspektakulär*. Es dominieren streng geometrische Formen in minimalistischem Auftritt, wenige zumeist leicht eingetrübte, zarte, unmodulierte Farben, lot- und waagrechte gerade Linien in sparsamer Zahl, ausgeführt als frei stehende Solitärgestalten, als lot- und waagrechte Begrenzungen ruhender Flächen oder kompositorisch verankert in den Bildrändern, dazu wenige Schrägen, kaum je runde Formen. Vergeblich hält man Ausschau nach gestalterischer Dramatik, gebündelter Spannung oder ausdrucksstarker Emotion. Man könnte auch sagen: Bilder, die sich den Dogmen der Aufmerksamkeits-Ökonomie verweigern.

Lässt man sich darauf ein, mit den Bildern in überraschungsbereite, entschleunigte Interaktion zu treten, so beginnt es schwerer zu fallen, sich von ihnen wieder abzuwenden. Etwas an ihrer Ansprache bleibt immer wieder offen, fraglich, unerledigt. So klar und transparent sie sich präsentieren, sie scheinen doch etwas zu verbergen. Man kann sich des Eindrucks kaum erwehren, es ließe sich in ihnen immer noch etwas sehen, das man vorerst noch nicht erkennen konnte.

Versucht sich Kunst hier als Suchrätsel? Auf ein klassisches Exemplar dieses Genres wird man zunächst durch Überschriften und Begleitinformationen hingewiesen und die gesuchten Figuren verbergen sich meistens in einer verwirrenden Anordnung von optischen Gestalten, die mit ihnen konkurrieren und die Aufmerksamkeit des Suchenden von ihnen ablenken. Makras Bilder verfahren umgekehrt: Es sind die Kompositionen selbst, die Ungesehenes spüren machen, und es versteckt sich in keiner irritierenden Formenvielfalt. Ganz im Gegenteil: Die optischen Informationen sind hier radikal entwirrt, einfach, reduziert auf ein Minimum. Nichts eignet sich hier, wohin auch immer abzulenken und nichts als Deckung, hinter der sich etwas verstecken könnte.

Wie lassen sich diese Wahrnehmungen verstehen? An der offensichtlichen Dimension des Formgeschehens lässt sich zunächst konstatieren, dass die Ordnung der Bildelemente kaum einen eindeutig definierten Fokus oder ein energetisches Zentrum aufweist. Die Bilder wirken vielmehr multipolar oder flächig in dem Sinne, dass der Blick an keinen bevorzugten Punkt gelenkt wird, von dem aus oder im Banne dessen sich das insgesamt Formgeschehen entfaltet. Man kann hierhin und dorthin schauen, kaum eine Stelle ist geeignet, den Blick „festzuhalten“, die Bildelemente interagieren eher zellulär als hierarchisch, eher emergent als teleologisch.

Zudem muss schon die äußerst geringe Anzahl der formalen Bausteine alle Erwartung von Dramatik enttäuschen. Die großen, kaum gegliederten Flächen signalisieren Leere, Stille, Ereignislosigkeit, manche wirken wie blinde Augen oder bilderlose Rahmen. Selbst dort, wo sich Ansätze bildhafter Spannung bündeln, wird diese durch die strenge Geometrie und karge Dynamik auf geringem Niveau gehalten. Mönchisch selbstgenügsame Linien scheinen ihre Umgebung zu ignorieren und nichts zu verfolgen als die eigene bereits eingeschlagene, unbeirrbar gerade Richtung. Allenfalls machen sie Halt, bevor sie auf andere Linien treffen, als empfänden sie schon eine solche Begegnung als Störung ihrer Selbstbezüglichkeit. Keine sich stapelnden Überschneidungen, keine Knäuel von Linien zeigen ein Zusammenprallen von Gerichtetheiten, keine grellen Farben signalisieren Potentiale von Heftigkeit, keine organischen Formen vermitteln Anmutungen von drängendem Wachstum oder auch nur von Dehnung oder Schwellung oder Schrumpfung.

Selten ergeben sich Ansätze von Raumeindrücken und wenn, dann werden sie zumeist sofort wieder durch andere Formen dementiert oder zumindest in Frage gestellt. Schiebt sich etwa eine Fläche durch ihre warme Farbe in den Bildvordergrund, so drückt eine über sie gezogene Linie sie sogleich wieder in die ihr zugewiesene Fläche zurück. Deutet eine Schräge an, den Blick in einen Hintergrund führen zu wollen, holt eine andere ihn umgehend wieder zurück.

Gleichzeitig findet sich durch den Mangel an suggestiven Kristallisationspunkten der Blick des Betrachters gehalten, zu kreisen, zu tasten, zu durchschreiten. Er vermeint, hier und dort etwas festhalten zu können, schaut in das Bild hinein – und sieht doch wieder sich verflüchtigen, was zu enthalten er ihm vorschnell zugeschrieben haben mag. Sein Blick dringt durch die Linien und Flächen hindurch und findet sich doch wieder nur wie vor Nebelwänden, in denen sich vermutete Objekte auch durch wiederholte Tastbemühung nicht verorten lassen. Er kann auch den Eindruck gewinnen, in den Bildern ganz einfach *nichts* zu sehen, um doch das Gefühl nicht loszuwerden, dass sich da trotz alledem *etwas* befindet, das sich leise, unauffällig, aber dennoch bedeutsam Geltung verschafft, das einen beschleicht wie der Blick, den man im Rücken spürt, ohne sich umgedreht zu haben.

Es ist, als wollten die Bilder ihren Betrachter in einen quasi entpolarisierten Zustand des Gleichmuts führen – mit hypnotischer Beharrlichkeit und doch kaum merklich, weil unaufdringlich in der



atmosphärischen Weite, die sie öffnen. Sie scheinen alle Ablenkung bannen zu wollen, aber nicht wie ein krampflösendes Therapeutikum, das lediglich auf *Abbau* von Anspannung oder Nervosität gerichtet ist, nicht also bloß reduzierend, minimierend, sondern mindestens gleichermaßen *konstruktiv* als spezifische Kalibrierung des Blicks, als Vorbereitung auf das Erleben ganz besonderer Eindrücke und Anmutungen, als Einstimmung in ästhetisch-meditative Versenkung.

In dem Maße, in dem der Betrachter den Bildern einräumt, eine solche Einrichtung seines Schauens provoziert zu haben, zeigt die Nebelwand Tendenzen ihrer Auflösung, umrisshaft beginnt sie Eindrücke freizugeben. Der Versuch, sie „scharfzustellen“ führt jedoch umgehend wieder zu ihrem Entschwinden, zum Bleiben lassen sie sich nur verführen, indem man sie weitgehend intentionslos gegenwärtig sein lässt. Es ist, als müsste man sie unbeachtet lassen, um sie nicht zu vertreiben, an ihnen seitlich vorbeischaun, um sie halten zu können. Entfernt mag dieses Geschehen an das Betrachten von Bakuba-Textilien erinnern, wenngleich diese mit ihrem impulsiven, vibrierenden Formenrepertoire gerade eine Art Kontrastprogramm zu Makras Bildern darstellen: Fühlt man sich dort an den erdigen Rhythmus afrikanischer Trommelklänge erinnert, lässt sich hier eher das durchsichtige Schweben eines gregorianischen Choral oder das rollende Schwingen eines tibetischen Untertongesangs assoziieren.

Was ließe sich als die Botschaft verstehen, mit Blick auf welche Makras Bilder ihren Betrachter zu einer solchen Art *schauender Meditation* bereit zu machen versuchen? Worin besteht die Destination, an die wir geführt werden sollen? Um diese Frage zu beantworten, ist es vielleicht hilfreich, sich des Wesens meditativer Praktiken generell zu vergewissern. Diese verstehen sich nicht als imaginative Transportmittel zu einem Ziel, das man erreichen könnte wie eine Bahnstation. Ihre Durchführung *ist* vielmehr die subjektive *Er-Fahrung* dieses Zieles. Praxis, Erfahrung und Ziel bilden keine Aufreihung von distinkten Ereignissen, sie sind eins, indem sie sich gleichursprünglich konstituieren.

Entsprechend verhält es sich in Makras Bildern. Sie zeigen „nichts weiter“ als einen Weg, indem sie die Anmutung einer auf ihm möglichen *Be-Wegung* evozieren, und sie lassen dabei die Einheit von Praxis, Erfahrung und Ziel meditativer Versenkung im Hier und Jetzt des Schauens gegenwärtig werden. Sie schlagen so eine Brücke zwischen den Welten des Sichtbaren und des Unsichtbaren, öffnen visuelle Zugänge zu einer Sphäre, in der es in einem realistischen Sinne nichts zu sehen gibt, die jedoch im Schauen erlebbar wird in der ästhetischen Erfahrung jener Ereignisse, die ihre Konstitu-

tion auslösen. Damit gelingt es Makras Bildern, *den Sinnen nicht Zugängliches* in *sinnlicher Weise zugänglich* zu machen wie dem Schattentheater in der Höhle des Sokrates, das die Gestalt und Bewegungen derer vor dem Höhlenausgang zeigt, ohne einen Blick auf sie selbst zu gewähren.

THE VISIBILITY OF THE INVISIBLE IN THE PAINTINGS OF MANFRED MAKRA

Bernd Hackl

Unspectacular would be the appropriate term to sum up the impressions arising upon the first encounter with Manfred Makra's work. Strict geometrical shapes dominate the minimalistic performance, just a few opacified, unmodulated, mellow colors, a limited number of vertical and horizontal straight lines, carried out as stand-alone figures, as vertical or horizontal boundaries of static areas or anchored in the edges of the tableau, additionally some slants, hardly any round forms. Unavailingly, one looks for dramatic configuration, focused tension, or expressive emotion. In other words: pictures withstanding the dogma of the economics of attention.

Whoever is willing to get involved with the paintings in some sort of slowed down conversation and is open for surprises, will find it more and more difficult to turn away from them. There is something in the way they address the viewer that remains open, doubtful, pending. However clear and transparent they present themselves, they seem to conceal something. One can hardly ignore the impression that there is something to be seen that has not yet been perceived.

Does fine art here dabble in playing picture puzzles? A classical puzzle would be indicated by headlines and accompanying information and the figures to be found would be hidden in a confusing composition of visual shapes by which the attention of the seeker is corrupted. Makra's paintings proceed the other way round: It is the configuration of the pictures itself that makes one feel something invisible and it does not hide away among an irritating variety of forms. Quite the contrary: The visual information is radically disentangled, simple, reduced to a minimum. Nothing here would be suited to distract whithersoever and nothing would give cover to conceal something.

How can we understand these perceptions? In view of the obvious dimension of the formal proceedings we can initially observe that the arrangement of the pictorial components hardly ever shows a defined focus or an energetic center. The paintings rather appear to be multipolar or laminar in the sense of not leading the gaze to a preferential point, wherefrom or under the spell of which the formal proceedings unfold. One can look here or there, hardly ever is there a spot that is capable of "fixing" the gaze, the components are interacting more cellular than hierarchically, more emergent than teleologically.

Additionally, the sheer small number of the formal components must disappoint any expectations of drama. The large barely structured areas signalize vacuity, silence, lack of occurrences, some of

them look like blind eyes or pictureless frames. Even cumulating rudiments of pictorial tensions are kept at low level by the strict geometry and the sparse formal drive. Monkish, self-sufficient lines seem to ignore their surroundings and do nothing but follow their already fixed, imperturbable, straight own direction. At the most they stop before impinging other lines as if an encounter like this was a disruption of their self-reference. No stacking of crossovers, no bunching of lines show any clash of aspirations, no violent colors signalize potentials of ferocity, no organic forms convey impressions of pushing expansion or simply of distension or swelling or shrinking.

Rarely do any attempts of spatial impressions unfold and if so they are, in most cases, immediately denied or at least doubted by other figures. For instance, if there is an area that pushes into the foreground by its warm color, a line drawn across that area will instantly press it back into the flat surface to which it is assigned. If there is a slant that insinuates to lead the gaze into the background, there will be another one to retract it immediately.

At the same time the lack of suggestive focal points makes the gaze of the viewer circle, feel, stride. He supposes to be capable of grasping something here or there, he looks into the picture—and sees volatilizing what he prematurely had expected to be part of it. His gaze penetrates the lines and areas—only to find himself again as in front of walls of fog behind which assumed objects repeatedly resist any location by repeated groping. He may also get the impression to see just *nothing* in the paintings and nevertheless not getting rid of the feeling that in spite of everything there is *something* that asserts itself, quietly, inconspicuously though meaningfully, something that creeps over like the gaze we can feel in our back without having turned around.

It looks as if the pictures tried to lead the viewer into some depolarized state of equanimity—by hypnotic insistence and yet barely appreciable because of the nonintrusive atmospheric vastness they open up. They seem to be willing to ban any distraction, not like an antispasmodic that just *lessens* strain or stress, that is to say not just in a reductive, dissipative way, but at any rate also in a *constructive* way, as some specific calibration of the gaze, as preparation for the experience of very particular impressions and sensations, as attunement for an aesthetic-meditative state of contemplation.

To the degree to which the viewer concedes that the paintings have influenced his viewing in this way, the wall of fog shows tendencies of dissolution, silhouetted images emerge. Any attempt to focus

them “acutely” immediately makes them vanish again, they only can get seduced to persist by leaving them present in a widely unintentional manner. It is as if one had to ignore them in order not to drive them away, as if one had to overlook them in order to keep them. This experience might remotely remind of looking at Bakuba textiles, even though with their impulsive, vibrating formal repertoire they rather contrast Makra’s paintings by using an impulsive, vibrating formal repertoire: There we can imagine the earthy rhythm of African drum sounds while here we would rather associate the transparent levitation of a Gregorian chant or the rolling vibrations of a Tibetan undertone singing.

How could we understand the message in view of which Makra’s paintings try to ready their viewer for such a *gazing meditation*? What is the destination whereto we shall be guided? To answer this question it may be helpful to assure oneself of the general nature of meditative practices. They are not to be thought of as some imaginative means of transport to a destination that could be travelled to like a railway station. The performance of these practices rather is the subjective experience of this goal. Practice, experience, and goal are not a series of distinct occurrences, they are one as they constitute themselves simultaneously.

Accordingly, Makra’s pictures show “nothing more” than a path by evoking the impression of a possible transition on it and by realizing the unity of practice, experience, and goal of meditative contemplation in the here and now of the viewing. Thus they build a bridge between the worlds of the visible and the invisible, they open visual access to a sphere, where there is nothing to be seen from a realistic point of view but that can be visually grasped through the aesthetic experience of those occurrences that initiate its constitution. In this manner Makra’s paintings succeed in making *accessible to the senses* what is *not accessible to them* as did the shadow play in Socrates’ cave, which shows the figures and movements of those outside the cave’s entrance without, however, allowing a glimpse at them.



MANFRED MAKRA

Born 1956 in Graz, Austria.

After completion of his secondary education, he opens his first studio in Graz at the age of 19. Initially influenced by Austrian post-war art, Informel, and Art Brut. Discovers the oeuvre of the Lombard painter Antonio Calderara in 1982. From then on, continuous development of a contemplative visual and formal language (poetry of the few).

Later on, engagement with the Renaissance term "Archipittura" (fusion of architecture and painting) and wall painting; national and international projects with architects. Several trips to Japan; influenced by the aesthetic of Japanese Zen Buddhism. Visual arts projects involving literature, photography, music, and film. Exhibitions and art projects in Europe, the US, Australia, Japan, China, and Dubai.

Lives and works in Vienna, Austria.

web makra-art.com
instagram manfredmakra

EXHIBITIONS

Exhibitions (Selection)

2021 artmark Galerie / Vienna / AT
 2020 Ashiyagara Gallery / Kyoto / JP
 Galerie Leonhard / Graz / AT
 2019 Bildraum Bregenz / Bregenz / AT
 artmark Galerie / Vienna / AT
 Kunstpavillon Nussdorf / Vienna / AT
 Anraku-ji Temple / Kyoto / JP
 Studio Kucsko / Vienna / AT
 Galerie Lattemann / Darmstadt / DE
 2017 Art Bodensee (solo exhibition) / Bregenz / AT
 art Karlsruhe (solo exhibition) / Karlsruhe / DE
 2016 artmark Galerie / Vienna / AT
 2013 kunstverein mistelbach / Mistelbach / AT
 2011 My Art / Vienna / AT
 2010 Raum 6 / Atelierhaus Darmstadt / DE
 2008 Vienna Art-Print / Vienna / AT
 artmark Galerie / Vienna / AT
 2007 Austrian Cultural Center / Istanbul / TR
 Atatürk Cultural Center / Izmir / TR
 Austrian Cultural Center / Cracow / PL
 2006 Museum der Wahrnehmung / Graz / AT
 Galerie Lattemann / Darmstadt / DE
 Gallery K / Kurashiki / JP
 2005 artmark Galerie / Vienna / AT
 Evropský dům / Pilsen / CZ
 University Gallery Maribor / Maribor / SI
 2004 Tenmaya Gallery / Fukuyama / JP
 Anraku-ji Temple / Kyoto / JP
 Ishtany House / Chizu, Tottori / JP
 Shiwory Gallery / Kurashiki, Okayama / JP
 artmark Galerie / Vienna / AT
 2003 Schloss Puchheim / Attnang-Puchheim / AT
 2002 artmark Galerie / Spital am Pyhrn / AT
 2001 Austrian Institute / Tokyo / JP
 1994 Technopark / Zurich / CH
 Maerz Galerie / Linz / AT
 1991 Galerie Waltraud Matt / Tiesen / LI
 1987 Galerie im Traklhaus / Salzburg / AT
 Studio Oratus / Basel / CH
 1986 Galerie Eva Griss / Graz / AT
 1982 steirischer herbst – Galerie Depot / Graz / AT
 1981 Ecksaal Joanneum / Graz / AT
 Kulturzentrum Minoriten / Graz / AT
 Galerie Grita Insam / Vienna / AT

Group Exhibitions (Selection)

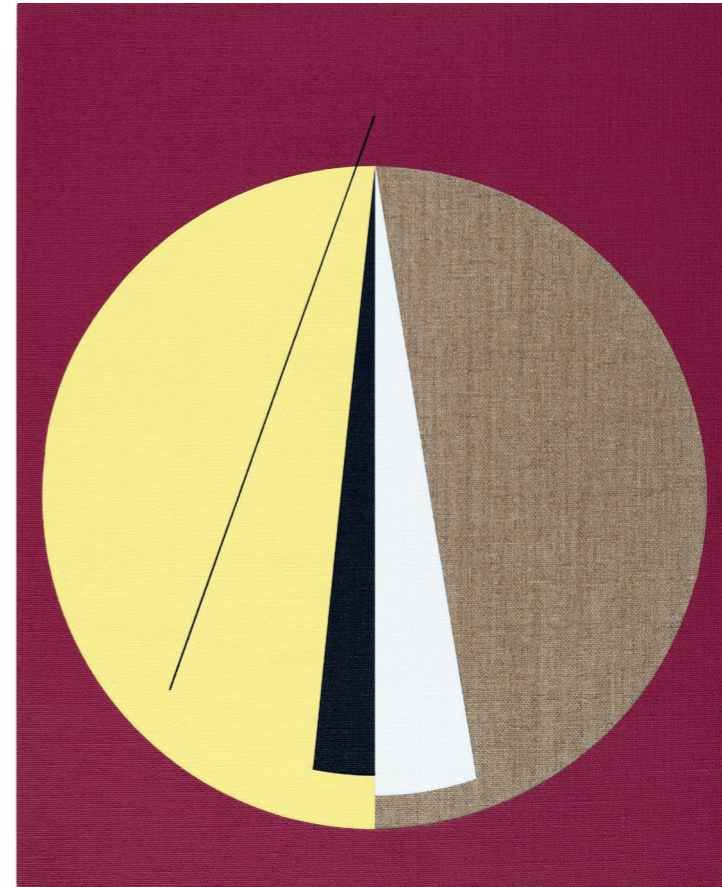
2021 Kunstbüro artmark / Mödling / AT
 bobiennale / Atelier Uwe Siemens / Bochum / DE
 2020 Port Art&Design / Tsuyama / JP
 Forum Kunst Rottweil / Kunstschachtel / Rottweil / DE
 Privatklinik Wien / 25th Anniversary / Vienna / AT
 2019 Museum der Wahrnehmung / Gomringer / Graz / AT
 Yamauchi – Art Center / Fujisawa / JP
 Schloss Schönbrunn / Japan Art Festival / Vienna / AT
 Galerie Leonhard / Bauhaus / Graz / AT
 artmark Galerie Wien / Neues 19 / Vienna / AT
 Theater Museum Ikebukuru / Tokyo / JP
 2018 L'angle du hasard III / Modena Artlab / Vienna / AT
 2017 artmark Galerie / Poesie der Wenigen / Vienna / AT
 2016 Galerie Lattemann / Transitions / Darmstadt / DE
 Anraku-ji Temple / Kyoto / JP
 Spam Contemporary / Calderara – Makra – Jochims /
 Düsseldorf / DE
 Palazzo Ducale / Geometrie imprecise / Mantua / IT
 2013 Galerie Maerz / Wegmarken / Linz / AT
 Shiwory Gallery / MA / Kurashiki, Okayama / JP
 Anraku-ji Temple / Kyoto / JP
 Buddhist Temple / Nagasaki / JP
 2012 Galerie Lattemann / Der raumlose Raum /
 Darmstadt / DE
 artmark Galerie / Lob dem Zwischenraum / Vienna / AT
 2011 Forum konkrete Kunst / Zwischen den Zeiten / Erfurt / DE
 Galerie in der Schmiede / ON / Linz / AT
 2010 artmark Galerie / Hommage to Agnes Martin / Vienna / AT
 1995 PICA / Border crossing / Perth / AU
 1991 Austrian Cultural Institute / Kindred spirits / New York / US
 1990 Centro Friulano / Carta Colore / Udine / IT
 Gustav Lübke Museum / Geometrische Abstraktionen /
 Hamm / DE
 Städtisches Museum Kalkar / Geometrische Abstraktionen /
 Kalkar / DE
 1989 Neue Galerie / Raum für Raum / Graz / AT
 Nordico Stadtmuseum / Geometrische Abstraktionen /
 Linz / AT
 1987 Galerie unterm Turm / Prinzip Reihe / Stuttgart / DE
 1981 Galerie Grita Insam / Austrian painting II / Vienna / AT

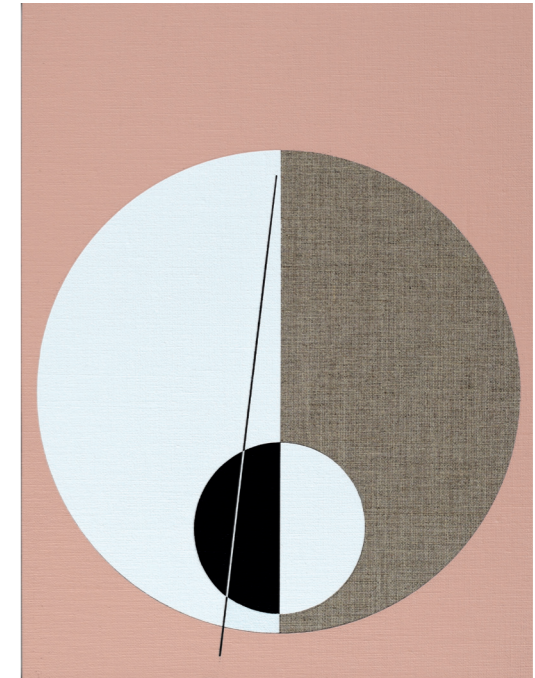
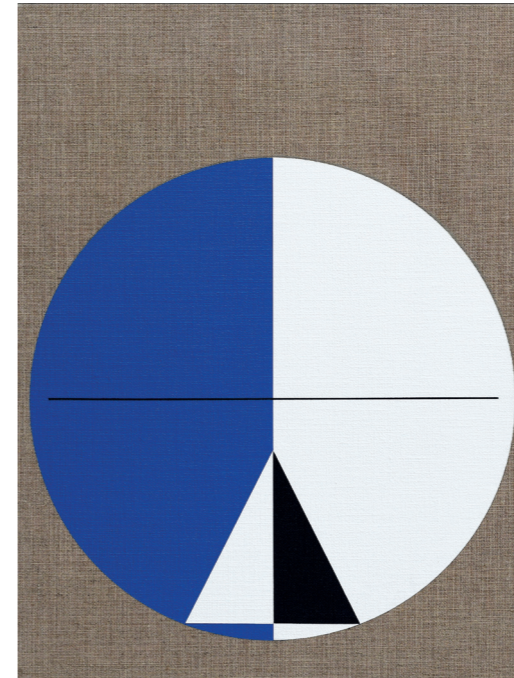
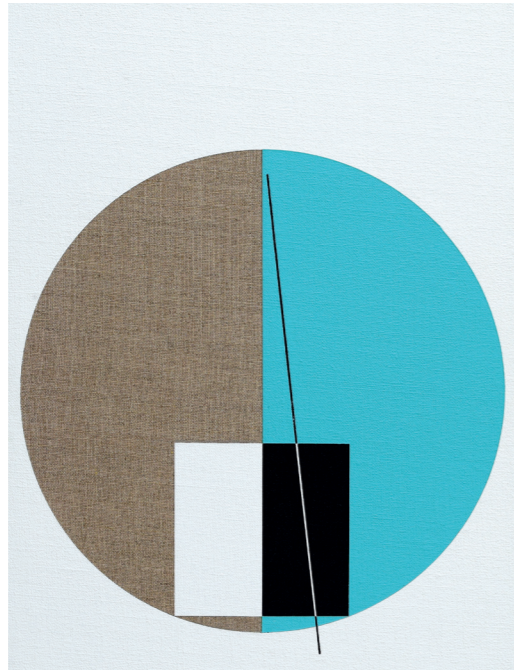
Works in Public Collections (Selection)

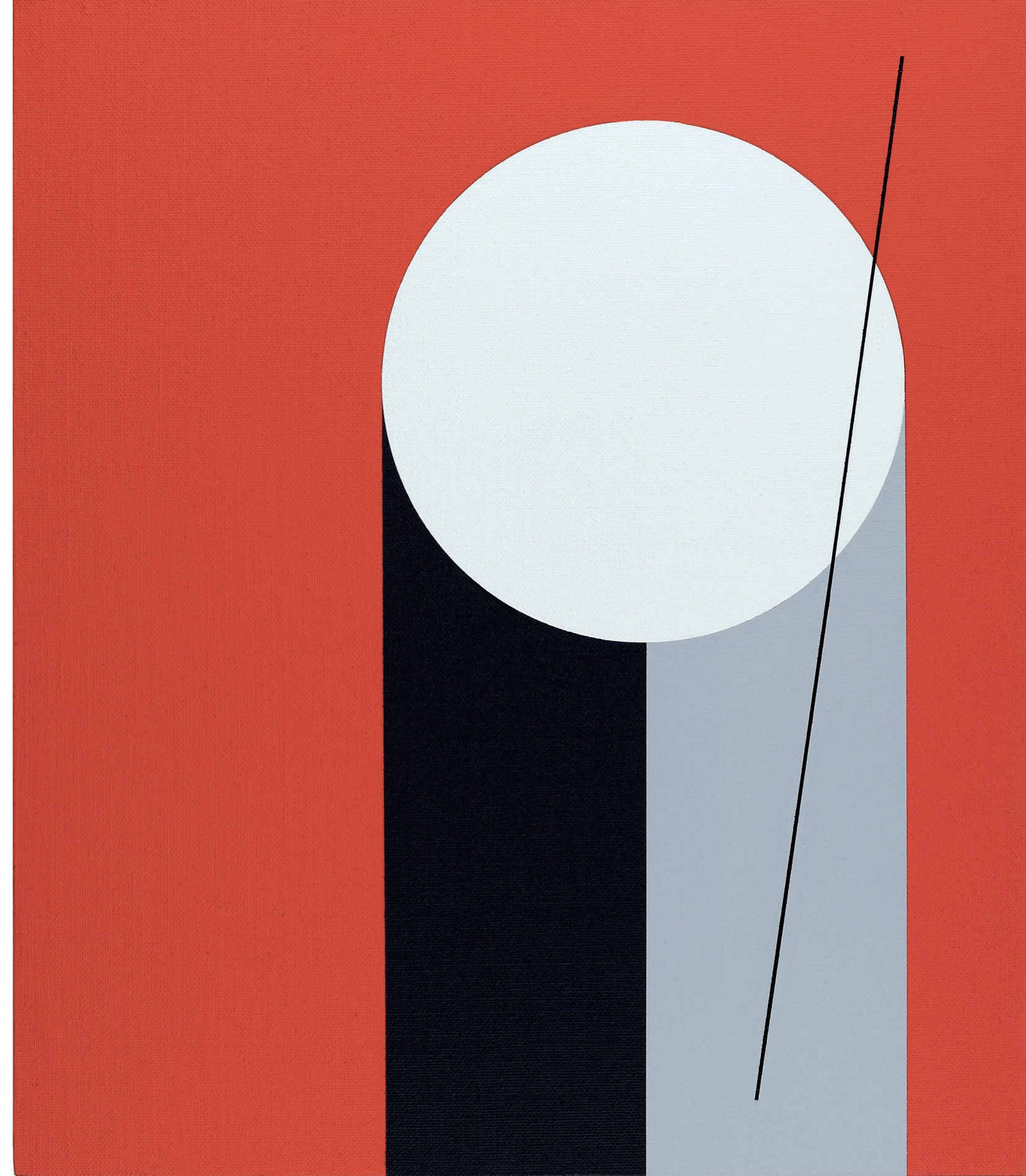
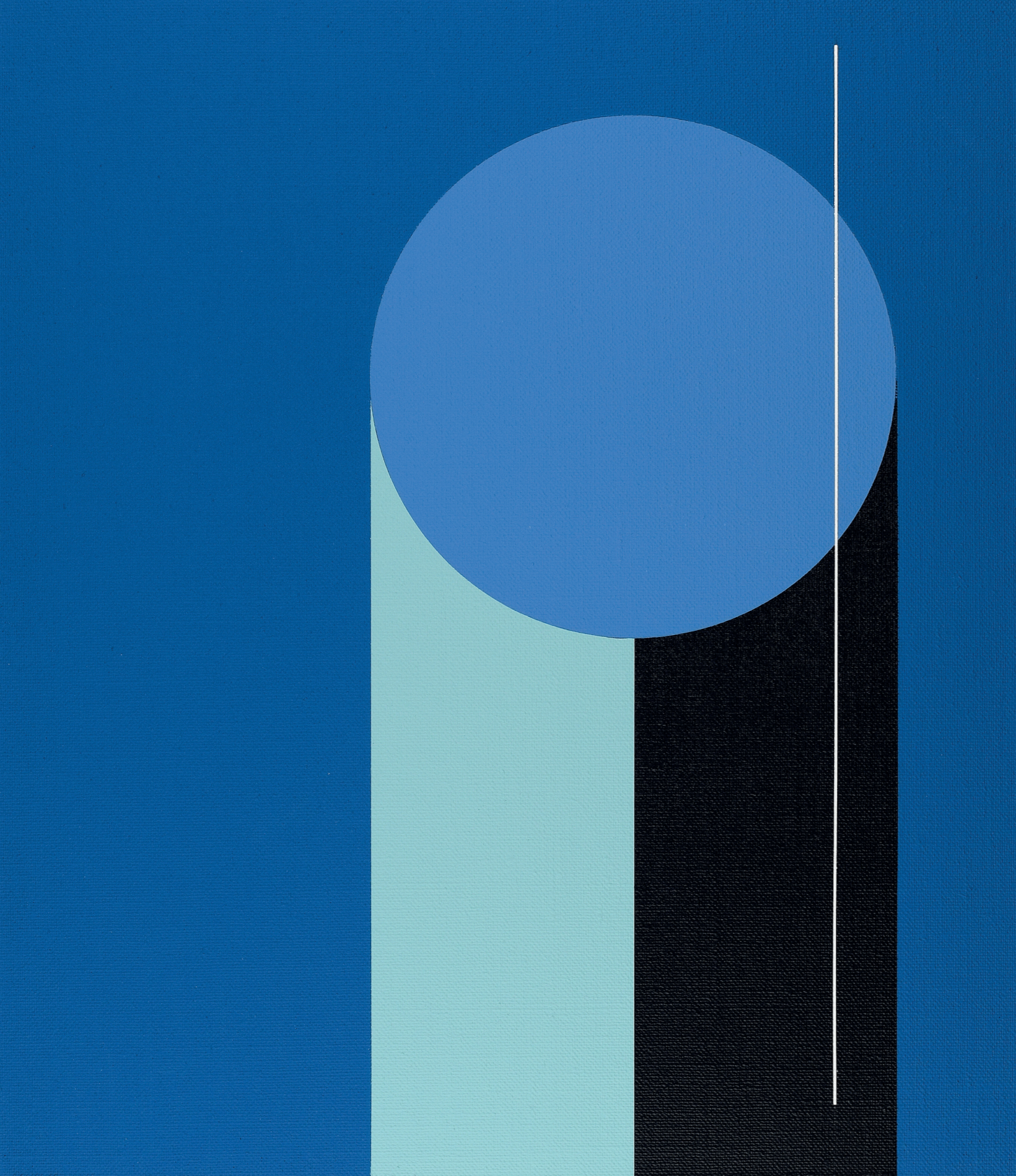
Albertina / Vienna / AT
 Yamauchi Art Center / Fujisawa / JP
 Liechtenstein. The Princely Collections / LI
 Bundesministerium für Unterricht und Kunst / Vienna / AT
 Joanneum – Neue Galerie / Graz / AT
 Museum für Gegenwartskunst / Admont / AT
 Museum Angerlehner / Thalheim-Wels / AT
 Anraku-ji Temple / Kyoto / JP
 Center Art Gallery, Calvin University / Grand Rapids, MI / USA

*Aus dem Spiel von Flüchtigkeit
und Dauer beziehen meine
Bilder ihre Energie.*

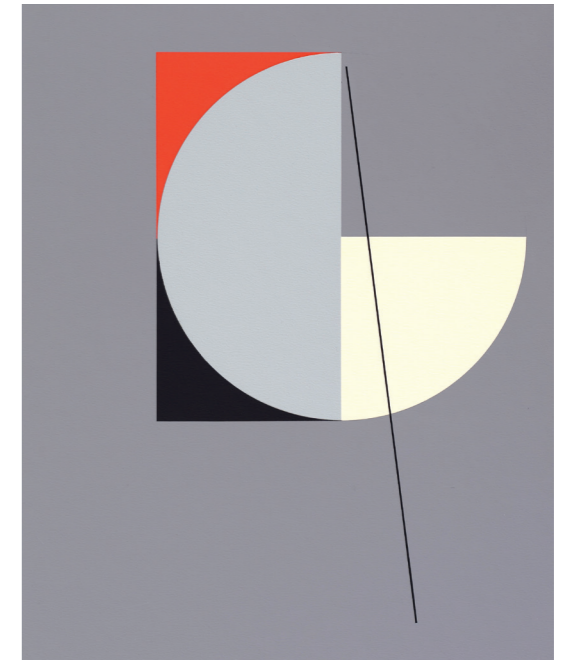
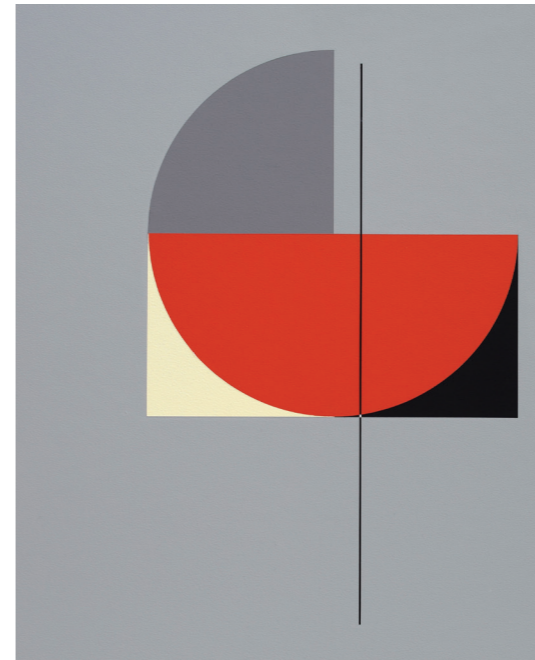
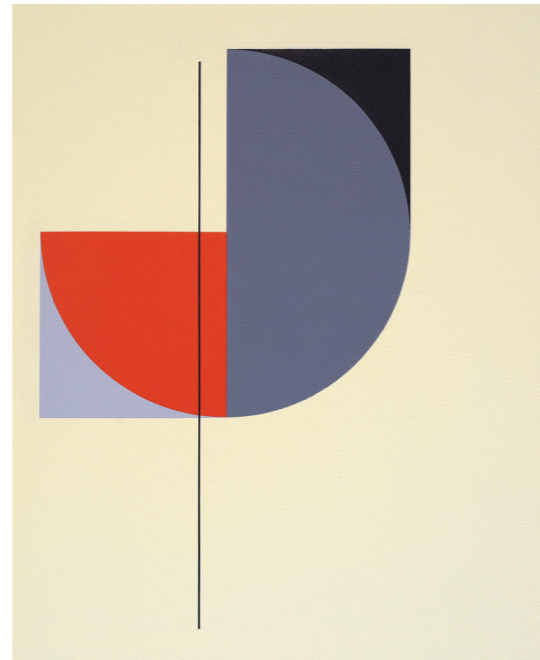
MANFRED MAKRA

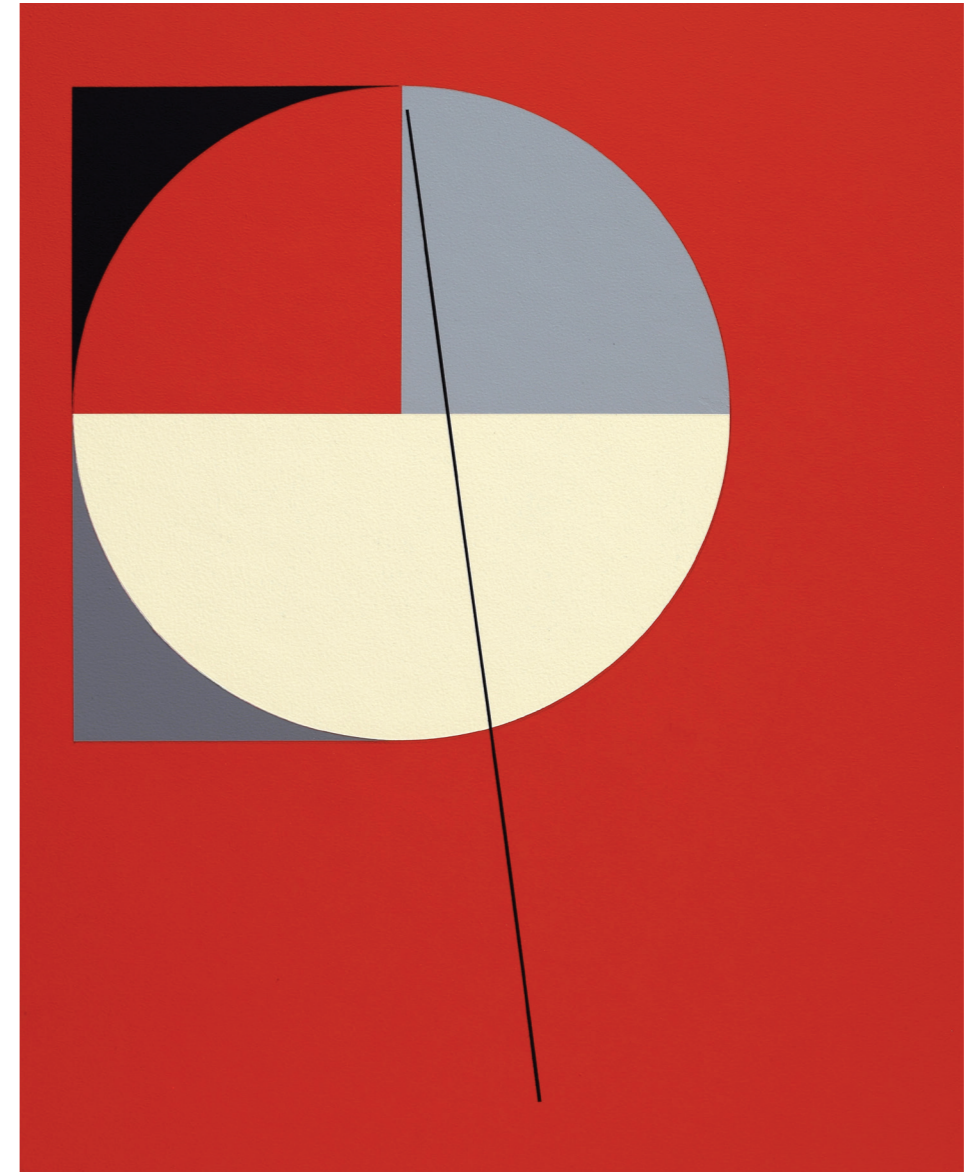






124|125 ELEMENTAL FORM
MIXED MEDIA / CANVAS 2020
51 x 41 CM







AUTHORS' BIOGRAPHIES

Bernd Hackl

Bernd Hackl, PhD, Professor Emeritus, former Head of the Department of Teacher Education, University of Graz, Austria. Key topics of research: theory of learning and teaching, body communication and spatial environment in teaching, aesthetical representations of education, critique of neoliberal tendencies in school reform. Recent treatise: "Lernen. Wie wir werden, was wir sind" (2017).

Thomas Mark

Thomas Mark, MAS, University of Graz. 1975–2000 CEO of Mark Hardware in Spital am Pyhrn, Austria. 1987–2015 founder and head of artmark Galerie Spital am Pyhrn. Post Graduate Master Degree in Cultural Management from Johannes Kepler University Linz and ICCM Salzburg, Associate Professor of Strategic Planning for artists and artistic institutions at ICCM Salzburg. 2005–2019 founder and head of artmark Galerie Wien. Since 2020 artmark@ in St. Gabriel, Maria Enzersdorf.

Karolin Schmidbaur

Karolin Schmidbaur, Dipl.-Ing., diploma in Architecture, Technical University of Munich, Germany. Since 2017 Professor at the Institute of Experimental Architecture, Building Construction and Technology, University of Innsbruck. Since 1992 international architectural practice at the world-renowned architectural office of Coop Himmelb(l)au in Austria, the US, and México. 2003–2017 Director of Coop Himmelb(l)au Los Angeles. Since 2009 Design Partner and Head of Research.

PHOTO CREDITS

© Hubert Hanghofer

Page: 116

© Nikolaus Korab

Pages: 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 34, 35, 38/39, 41, 60, 70, 79, 85, 86, 87, 91, 92, 94, 100

© Manfred Makra

Pages: 2, 5, 21, 30, 32, 33, 36, 37, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 88, 89, 97, 98, 99, 101, 103, 104, 107, 110, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 131

ACKNOWLEDGEMENTS

With special thanks to:

ANTONIO CALDERARA
INGE DICK
JOSEF FINK
JOHANNES HALLER
HUBERT HANGHOFER
RAIMER JOCHIMS
NORIO KAJIURA
ELFRIEDE KRASSER
GOTTFRIED KRASSER, JR.
NIKOLAUS KORAB
CHRISTINE AND REINHART LATTEMANN
EDITH LANDSIEDL
THOMAS AND MARIA MARK
HOLGER MUSIOL AND INGRID HENNINGER
CHRISTOPH R. NOVOTNY
KAROLIN SCHMIDBAUR
BENEDICT STEINBÖCK

We wish to thank Bildrecht Vienna and the Austrian Federal Ministry of Arts, Culture, Civil Service and Sport for their financial support.



 Federal Ministry
Republic of Austria
Arts, Culture,
Civil Service and Sport

**MANFRED MAKRA
MODENAPARK**

With texts by Bernd Hackl, Manfred Makra, Thomas Mark, and Karolin Schmidbauer

With photographs by Hubert Hanghofer, Nikolaus Korab, and Manfred Makra

Graphic design: line_of

Picture editing: Hubert Hanghofer

Translation: Bernd Hackl, Karolin Schmidbauer

Proofreading: Michaela Alex-Eibensteiner

Printing and binding: Holzhausen, Vienna

Paper: Arctic Volume White, 170g

Typeface: Meta Office Pro

VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH

Schwedenplatz 2/24

A-1010 Vienna

hello@vmk.org

www.vmk.org

ISBN 978-3-903572-47-8

All rights reserved

©2021 Verlag für moderne Kunst, the artist, and the authors

©2021 Images: Manfred Makra, Bildrecht Wien

Printed in Austria

Distribution

Europe: LKG, www.lkg-va.de

UK: Cornerhouse Publications, www.cornerhousepublications.org

USA: D.A.P., www.artbook.com

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at dnb.de.