

Something you bump into ...

Karsten Konrad in conversation with Christian Malycha

Abstract sculpture does not have any tradition. Thus, sculptors like Julio González, Constantin Brancusi, Alexander Calder, David Smith, Anthony Caro, Phillip King, or your teacher David Evison had to educate themselves. Can you describe your ›self-created tradition‹?

Early on, there was African sculpture, particularly Yoruba pottery. And then, 1984 there was Lothar Fischer in Salzburg. He was a figurative sculptor, who, strangely enough, never modelled figures, only helmets and armour. In fact, abstract containers. That suited me. Autonomous plastic moulds which in space become hulls or the framework for (the beholders') bodies. David's class I joined in 1987. Subsequently, the examination of the abstract genealogy began, ›Family History‹, so to speak. That never stops, especially in regards to the formal or constructive. David Smith, for instance, has always touched me. However, I was rather drawn to Deacon, Cragg, Woodrow and Wentworth. Questions how they dealt with found materials, questions of visibility and recognition brought me there: if you have an everyday thing or a sculpture in front of you. I then started to work with simple car and machine parts such as chrome bumpers. And this finally leads you to people like Chamberlain and Stella. In the early 1990s, I also studied under Marina Abramović. Her research into the site-specific or situational relativity of aesthetic experience was a crucial enrichment for me in comparison to the abstract formalism. From 1993 to 1995 I lived in London. There, dealing with urban planning, housing and style concepts, structuralism and linguistics fostered the social aspects of my work even more.

How did ›inartistic‹ material help to formulate the new sculptural vocabulary?

Picasso's *Baboon* with its toy car-head was quite a revelation. The inclusion of ›poor‹ materials operates like grounding for me. At the same time, it enables a transformation of the everyday world. It is an enormous opportunity to actively engage in it. So, on the one hand, you have the ready-made and then the newly conceived sculptural constellations.

Material sourcing?

No matter where I am, at flea markets or wasteyards, the material literally alights on my feet. In the following, the sculptural work is the consequent translocation of materials – forms, shapes, or colours.

Material properties?

Materials with history, with ›experience‹, signs of wear and tear, just as with immaculate shine. The range is pretty wide: from industrial products to laypersons' products or fragments of outsider art. For example, I like coated chipboard, because of its extreme artificiality and smooth colours. And just this ordinary material, when artistically transformed, undergoes an enhanced energetic appreciation.

Individual works or series?

In the studio usually two or three sculptures are created simultaneously along with others I haven't yet finished. I move between them, work on one, step back, look, put some order to another, look again ... Different bodies of works.

Do you have a preliminary idea for a sculpture that you then execute, or does it arise in the course of realisation?

There's such a thing as a mental image of a shape, or of a colour, or of a particular material, but formally still with indistinct features. When working the surprise effect comes up. Boosting detonations occur, if the first gathering of the different elements and components already strikes sparks. And then the Lautréamont-machine gets started.

How do you bring out the sculptural possibilities of the material?

Any cut or incision changes any given shape entirely. I always intend to create a completely new whole, while respecting the identity of its parts. I emanate from transformation, from the disassembly and reassembly of the material. Nevertheless, the history of the material is present, at any time, in its original character. It is revealed once more in the flux. Sculptural possibilities arise here from the combination of things that usually do not belong together as a shiny sculpture in chrome on an intarsia-fragmented pedestal.

Destruction or new building?

Destruction and new buildings. In the 1990s, I initially put together my own modular vocabulary of forms from scrap furniture. With this at hand, I created self-contained, constructivist architecture models as a reminder of the extinguished urban utopias in Eastern Europe. What was meant as a quite defiant wabi-sabi. Around 2000, however, these models dynamised themselves, the individual parts diverged and eventually the whole structures exploded. At last, the architectural destruction after the fall of the Berlin Wall entered my work itself. Anyhow, this has liberated me. The exemplary role models collapsed and what remained were the abstract components, elements, and forms.

Do your sculptures represent something?

They represent nothing but their operating principles. They only expose their constructedness and, thereby, defend their own place in the world.

Does their rawness show the history of the material?

This harshness comes from the material itself, or is owed to my treatment. Still at all ›poor‹ origin, I always try to give them a form of grace. Balance and equilibrium, not despite but because of conflicting elements! Aseptic perfection is not mine. I strongly embrace the impetus of the oriental weavers, who out of humbleness integrated small mistakes or flaws

in their carpets, in order not to engage in a vain and arrogant competition with the Divine creation. My sculptures function very similarly. Furthermore, this worn-out materiality makes their ›age‹ and origins indeterminable.

How do you put things in relationship to each other?

There is no specific principle. The raw material is never the same. The very first compilation must detonate. Then all immanent necessity crystallises out completely by itself. Alas, this tension-building process can sometimes take several weeks or months.

Can you describe your structural thinking?

In order to show that things could be different, that we do not realise how puzzling seemingly familiar objects actually are, therefore, the montage is a paramount achievement. Nothing is clearly defined or fixed. What I do as a sculptor is to bring out the unseen or unthought possibilities inherent both in material and space.

What about the space problem? The space experience?

Sculptures always articulate themselves in space. In turn, they dynamise and charge their surroundings. You find site-specific works that directly engage themselves at a given place, and then the universally deployable emissaries that only speak for themselves. Creating something strange, unfamiliar, or irritating out of mostly known elements allows the viewer the spacious experience.

How do you deal with gravity? How with dynamics and statics?

By intuition. But it is only after a few weeks that something proves itself and is sustainable. Years back, I followed or had to follow statics and gravity more like an architect, ›brick on brick‹. But an innovative adhesive, which I have been using for over ten years now, and, of course, welding have granted great liberties and have massively shifted the boundaries of what is feasible. As in choreography or musical composition, a self-assured sculptural vocabulary will ultimately enable you to move to or even pass the outer limits of expression.

Do form and content go in one?

Probably yes – as noble, modernist wishful thinking. Still, colours and shapes allude to certain memories or references. Formal or absolute neutrality does not exist.

Do your titles give a narrative frame or do they rather indicate a kind of attunedness of the sculptures?

The titles don't describe anything. They don't double what is already expressed in the material. They are more like byways. And they certainly express a particular mood which again opens up a wide space of conceptual, linguistic, or onomatopoeic associations – like *Bon Bon Disco Tec* or *Kinky Karavelle*.

And what now is – the Sculptural?

It's something you bump into. It is something that, out of own right, claims its place. You collide with it or you can inquiringly knock it off. If you're lucky, it responds with a noise.

Das, was im Weg steht ...

Karsten Konrad im Gespräch mit Christian Malycha

Die abstrakte Plastik besitzt keine Tradition. Bildhauer wie Julio González, Constantin Brancusi, Alexander Calder, David Smith, Anthony Caro, Phillip King oder Dein Lehrer David Evison mussten sich vielmehr selbst ausbilden. Kannst Du Dein ›selbstgeschaffenes Traditionsgefüge‹ beschreiben?

Früh ist da die afrikanische Skulptur, besonders die Yoruba-Keramik. Und dann Lothar Fischer in Salzburg 1984. Der war eigentlich figürlicher Bildhauer, hat absurderweise aber nie Körper modelliert, sondern nur Helme und Rüstungen. Also abstrakte Behältnisse. Das kam mir entgegen. Autonome plastische Formen, die im Raum zu Hüllen oder Rahmen für den (Betrachter)körper werden. Zu David kam ich 1987. Damit begann die Auseinandersetzung mit der abstrakten Genealogie, ›Familiengeschichte‹ halt. Davon kommt man ja nie los, gerade formal oder konstruktiv. David Smith hat mich dabei immer schon berührt. Inhaltlich waren mir allerdings Deacon, Cragg, Woodrow oder Wentworth näher. Fragen, wie sie mit gefundenem Material umgehen, Erkennbarkeit oder Wiedererkennbarkeit, ob man ein alltägliches Ding oder eben eine Plastik vor sich hat, haben mich darauf gebracht. Und dann fing ich an, mit einfachen Auto- und Maschinenteilen wie Chromstoßstangen zu arbeiten. Und dadurch kommt man dann auf Leute wie Chamberlain und Stella. Anfang der 1990er habe ich zudem bei Marina Abramović studiert. Ihre Untersuchungen zur ortsbezogenen oder situativen Bedingtheit der ästhetischen Erfahrung waren für mich eine ganz entscheidende Bereicherung des abstrakten Formalismus. 1993 bis 1995 war ich in London. Durch die Beschäftigung mit Urbanistik, Wohn- und Stilkonzepten, dem Strukturalismus und der Linguistik hat sich dort der soziale Aspekt in meiner Arbeit noch verstärkt.

Wie trägt das ›unkünstlerische‹ Material zur Neuformulierung des bildhauerischen Vokabulars bei?

Picassos *Pavian* mit dem Spielzeugauto als Kopf war eine Offenbarung. Die Einbeziehung von ›armen‹ Materialien funktioniert dabei wie eine Erdung. Gleichzeitig leistet sie eine enorme Transformation der Alltagswelt. Das ist die Möglichkeit, aktiv in diese einzugreifen. Einerseits das ready-made und dann die neu hergestellte plastische Konstellation.

Materialbeschaffung?

Das Material fällt mir, egal wo ich auf Flohmärkten oder ›im‹ Sperrmüll bin, förmlich vor die Füße. Die plastische Arbeit besteht dann in der forcierten Translokation von Materialien, Formen oder Farben.

Materialbeschaffenheit?

Material mit Geschichte, Erfahrungsmaterial mit Abnutzungserscheinungen und Gebrauchsspuren, doch genauso unbefleckter Hochglanz. Die Spanne ist sehr weit: von Industrie- oder Handwerksprodukten über Laienerzeugnisse zu outsider-Fragmenten. Beschichtete Spanplatten mag ich zum Beispiel wegen ihrer extremen Künstlichkeit und glatten Farbigkeit. Gerade dieses banale Material erfährt, plastisch umgeformt, eine energetische Aufwertung.

Einzelwerke oder Serien?

Meistens entstehen zwei bis drei Arbeiten gleichzeitig. Die stehen dann im Atelier zusammen mit anderen, mit denen ich noch nicht fertig geworden bin. Ich bewege mich zwischen allen, arbeite an der einen, trete zurück, schaue, setze ein Teil an einer anderen um, schaue wieder ... Verschiedene Werkgruppen.

Gibt es für eine Plastik eine Idee, die Du ausführst, oder entsteht sie im Zuge der Realisation?

Es gibt so etwas wie ein inneres Bild von einer Form, Farbe oder eines bestimmten Materials, formal allerdings noch mit unscharfer Gestalt. Und dann der Überraschungseffekt beim Arbeiten. Initialzündungen gibt es, wenn schon beim ersten Zusammenstellen die unterschiedlichen Elemente und Bauteile Funken miteinander schlagen. Und dann läuft die Lautréamont-Maschine.

Wie holt man die plastischen Möglichkeiten aus dem Material?

Mit einem Schnitt wird aus einer Form etwas vollkommen anderes. Ich beabsichtige immer ein ganz neuartiges Ganzes, doch unter Wahrung der Identität seiner Einzelteile. Ich gehe aus von der Umformung, der Zerlegung und Neumontage des Materials. Dennoch bleibt die Materialgeschichte, sein ursprünglicher Charakter anwesend, wird im Wandel wieder freigelegt. Die plastischen Möglichkeiten ergeben sich dabei aus der Neusetzung und Kombination von gewöhnlich nicht-zusammengehörigen Dingen wie einer glänzend verchromten Plastik auf einem kleinteilig, wie Rauputz intarsierten Sockel.

Zerstörung oder Neubau?

Zerstörung und Neubau. In den 1990ern habe ich mir aus Möbelschrott zunächst ein modulartiges Formvokabular erarbeitet. Als Erinnerung an die ausgelöschten urbanistischen Utopien in Osteuropa entstehen dann in sich geschlossene Körper und konstruktivistische Architekturmodelle. Was durchaus als trotziges Wabi-Sabi gemeint war. Um 2000 allerdings dynamisieren sich diese Modelle, die Einzelformen streben auseinander und explodieren schließlich. Die architektonische Zerstörung seit der Wende kommt zuletzt selbst in die Arbeit hinein. Gleichzeitig hat mich das befreit. Die modellhaften Vorbilder fielen in sich zusammen und geblieben sind die abstrakten Bauteile, Elemente und Formen.

Stellen Deine Plastiken etwas dar?

Sie stellen nichts dar, außer das Arbeitsprinzip. Ihr Gemachtsein, das müssen sie vertreten. Sie verteidigen ihren Platz in der Welt.

Steht ihre Rohheit für die Vorgeschichte des Materials?

Die Schroffheit kommt ja aus dem Material selbst oder ist der Technik geschuldet. Dennoch versuche ich, meinen Plastiken eine Form von Anmut bei aller ›armen‹ Herkunft zu geben. Ausgewogenheit und Gleichgewicht nicht trotz, sondern aufgrund der widerstrebenden Einzelteile! Aseptische Perfektion ist nicht meins. Ich muss beim Arbeiten oft an die orientalischen Weber denken, die aus Demut bewusst kleine Fehler oder Makel in ihre Teppiche einbauten, um nicht in einen eitlen und anmaßenden Wettstreit mit der göttlichen Schöpfung zu treten. Meine Plastiken funktionieren da ganz ähnlich. Und zugleich werden mit der materiellen Scheingeschichte ihr ›Alter‹ und ihre Herkunft unbestimmbar.

Wie setzt Du die Dinge zu einander in Beziehung?

Da gibt es kein bestimmtes Prinzip. Die Ausgangsmaterialien sind ja nie die gleichen. Die erste Zusammenstellung muss zünden. Dann kristallisiert sich die immanente, plastische Notwendigkeit ganz von allein heraus. Allerdings ist dieser Spannungsaufbau manchmal ein sehr langwieriger Prozess und kann sich über Wochen oder Monate hinziehen.

Kannst Du Dein struktureles Denken beschreiben?

Dass nichts eindeutig oder unveränderlich festgelegt ist. Um zu zeigen, dass die Dinge auch ganz anders sein könnten, dass wir gar nicht ermesen, wie rätselhaft uns scheinbar vertraute Gegenstände eigentlich sind, dafür ist die Montage eine große Errungenschaft.

Und das Raumproblem? Die Raumerfahrung?

Plastiken artikulieren sich immer in Raum. Wodurch wiederum der Umraum eine Dynamisierung und Aufladung erfährt. Dabei gibt es die ortsspezifischen Arbeiten, die unmittelbar einen Raumeingriff vornehmen, und dann die universell aufstellbaren Emissäre, die nur aus sich heraus sprechen. Etwas Fremdartiges, Unvertrautes, Irritierendes aus bekannten Elementen zu schaffen, ermöglicht dem Betrachter dann die Erfahrung.

Wie gehst Du mit der Schwerkraft um? Wie mit Dynamik und Statik?

Da geschieht viel intuitiv. Ob etwas funktioniert und tragfähig ist, erweist sich dann oft in den folgenden Wochen. Anfangs habe ich Statik und Schwerkraft mehr wie ein Architekt befolgt oder brav befolgen müssen, also ›Ziegel auf Ziegel‹. Ein bestimmter, neuartiger Kleber, den ich seit über zehn Jahren verwende, und das Schweißen erlauben allerdings ganz andere Freiheiten und haben die Grenzen dessen, was machbar ist, enorm verschoben. Wie in der Choreografie oder in der musikalischen Komposition geht es schließlich auch beim plastischen Vokabular darum, an die äußersten Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten zu gelangen.

Gehen Form und Inhalt bei Dir in eins?

Sowohl als auch. Allerdings ergeben sich etwa aus Farben oder Formen doch bestimmte Erinnerungen und Verweise. Formale Absolutheit oder Neutralität gibt es nicht.

Sind Deine Werktitel dabei der narrative Rahmen oder deuten sie eher auf ein gewisses Gestimmtsein der Plastik?

Die Titel beschreiben nichts. Sie verdoppeln nicht, was schon im Material liegt. Es sind eher Nebenwege, die sie eröffnen, und dabei durchaus eine Stimmung ausdrücken, indem sie begrifflich, linguistisch oder auch lautmalerisch – wie *Bon Bon Disco Tec* oder *Kinky Karavelle* – einen Assoziationsraum öffnen.

Und was ist das nun – das Plastische?

Das, was im Weg steht. Das, was für sich Platz beansprucht, ohne funktional zu sein. Man stößt dagegen oder kann es nachforschend abklopfen. Und mit Glück antwortet es dann mit einem Geräusch.