

A Way Into the Unconscious of Objects

62



In Tom Burr's installations, camp and appropriation take on a political dimension. The American artist met with *Gianni Jetzer* to talk about a sense of place, the traces of others and the seductive essence of sculpture.

Ein Weg in das Unbewusste der Objekte



63

In den Installationen von **Tom Burr** erhält Camp und Appropriation eine politische Dimension. Bei einem Treffen mit *Gianni Jetzer* spricht der amerikanische Künstler über seinen Zwang zur Ortsbezogenheit, das Folgen der Spuren anderer und das Wesen der flittchenhaften Skulptur.



Blushing Susan, 2011
Installation view / Installationsansicht »Gravity Moves Me«, FRAC Champagne-Ardenne, 2011
Courtesy of the artist and FRAC Champagne-Ardenne

Black Wall Skirt for Brussels, 2011
Found object / Gefundenes Objekt
46 x 240 cm
Courtesy Almine Rech Gallery, Paris/Brussels



GIANNI JETZER: *Where do you get the best ideas for future art works? Can you describe your working places?*

TOM BURR: Of course being surrounded by work in the studio tends to be a breeding ground, ideas beget ideas and a kind of physical momentum occurs. I become delighted by the seriality of things, one thing next to another, next to another. Accumulation in other areas of my life can create anxiety, but in the studio it creates a strange satisfaction and sense of security. And just as often ideas come when I'm in any kind of transit, walking alone, there are moments of intense clarity that happen on airplanes and in hotel rooms, where my normal day landscape is far away somewhere. This is more familiar to me somehow, to be thinking in transit, a fugitive on the run plotting my next move.

JETZER: *You once mentioned the, »ability or inability of art to describe, define or reflect upon specific physical sites«. Can you explain the framework of this thought?*

BURR: I think of art as an artificial construct, a consciously and unconsciously crafted skill set that can be brought to places, or states of being. I'm drawn to the physical, to bodies and to buildings as a starting place, to the actual dirt and dust. For me this also derives from a sort of imperative that I place on myself that requires me to speak and sculpt from a particular place, to inscribe my coordinates upon what I do, graft my frame of reference onto the equation. Nothing irritates me more than gestures that attempt to appear groundless, natural or eternal, or artworks that ignore their location in time and space. I am in love with specificity and particulars, but to some extent I always consider the artificial reach of art, its limits and continual failures.

JETZER: *You use various historic references in your work, such as Frederick Law Olmsted in your piece An American Garden for the open air exhibition in Sonsbeek where you recreated a plot of vegetation from The Ramble, a secluded place in Central Park. Do you believe in a sort of visual progress (or history) in art, or is there a palette of visual effects that is reworked by artists again and again with changing contents?*

BURR: I think because of the highly referential cultural moment we are in, and have been in, it is very easy to feel that there is simply a roster of ideas and approaches that artists rework or revisit. When I conjure up another artist's work, or incorporate historical figures and places into something I make, it is as much

My work has something to do with sublimation, of things being buried, embedded, forgotten or neglected

GIANNI JETZER: *Wo hast die besten Ideen für neue Arbeiten? Könntest du die Orte beschreiben, an denen du arbeitest?*

TOM BURR: Natürlich ist das Atelier, wo man von Arbeiten umgeben ist, ein Nährboden. Eine Idee erzeugt die nächste und eine Art physisches Moment entsteht. Mir gefällt die Serialität von Dingen, ein Ding neben dem anderen, neben dem anderen. Anhäufungen in anderen Bereichen meines Lebens können mir Angst machen, aber im Atelier führen sie zu einer eigenartigen Zufriedenheit und einem Gefühl von Sicherheit. Aber genau so oft habe ich auch Ideen, wenn ich unterwegs bin, alleine spazieren gehe, in diesen Momenten absoluter Klarheit in Flugzeugen oder Hotelzimmern, weit weg von meinem Alltag. Unterwegs zu denken ist mir irgendwie vertrauter, wie ein Flüchtender, der seinen nächsten Schritt plant.

JETZER: *Du hast einmal von der »Fähigkeit oder Unfähigkeit der Kunst, bestimmte Orte zu beschreiben, zu definieren oder zu reflektieren« gesprochen. Könntest du diesen Gedanken näher erklären?*

BURR: Für mich ist Kunst ein artifizielles Konstrukt, ein bewusst und unbewusst gefertigtes Set an Fähigkeiten, das an Orte oder an Zustände herangetragen werden kann. Mich zieht es zum Physischen, zu Körpern und Gebäuden, zu Schmutz und Staub. Das kommt auch aus einer Art Imperativ, dem ich mich unterwerfe und der von mir verlangt, von einem bestimmten Ort aus zu sprechen und zu arbeiten, meinen Standort dem einzuschreiben, was ich mache, und mein Bezugssystem in diese Gleichung einzubauen. Nichts irritiert mich mehr als Gesten, die versuchen grundlos zu wirken, natürlich oder ewig, oder Kunst, die ihren Ort in der Zeit und im Raum ignoriert. Ich liebe das Spezifische und das Besondere, aber bis zu einem gewissen Grad denke ich immer über das Artifizielle der Kunst nach, dessen Grenzen und dessen fortwährendes Scheitern.

JETZER: *Du arbeitest mit verschiedenen historischen Referenzen, wie mit Frederick Law Olmsted in der Installation »An American Garden« im öffentlichen Raum in Sonsbeek, wo du ein Stück von »The Ramble«, einem abgeschiedenen Bereich des Central Parks, nachbildest. Glaubst du an einen visuellen Fortschritt (oder eine Geschichte) in der Kunst oder bearbeiten Künstler eine gleich bleibende Palette visueller Effekte mit wechselnden Inhalten?*

BURR: Aufgrund der stark referentiellen Kultur, in der wir – schon lange – leben, kann man leicht den Eindruck haben, dass Künstler einfach auf eine Reihe von Ideen und Zugängen zurückgreifen und sie neu bearbeiten. Wenn ich die Arbeit eines anderen Künstlers in meiner Arbeit wachrufe oder historische Figuren und Orte einfließen lasse, geht es ebenso sehr um die Vermessung von Zeit und Raum und den Versuch, die Gegenwart zu destabili-

An American Garden, 1993
Courtesy of the artist and Bortolami Gallery, NY



Red Tape, 2011
Radiator and red tape / Heizkörper und rotes Band
97 x 25 x 46 cm
Courtesy Almine Rech Gallery, Paris/Brussels



about measuring time and distance, and attempting to somehow destabilize the present, as making the here and now strange and awkward and uncertain. Staging *The Ramble* in Sonsbeek resonated on several levels, it incorporated Olmsted and Smithson as material, alongside the other materials like plywood and plants and stones and texts and the surrounding park, and the exhibition itself. But back to your question, I think methodology matters.

JETZER: *Inspired by Smithson's »de-architecture« you have introduced the term of »re-architecture« to describe a distinctive form of appropriation. What is the difference?*

BURR: I was thinking so much about Smithson during the time I coined that in a piece of writing; thinking about his projects, but also about him and the idea of unfinished business in relation to his work. His writing, particularly his last essay about Central Park and Olmsted, has so much to do with place and walking, and I wanted to expand that sense of place to include the nuances of places and positions, and vantage points. I liked the »re«. To emphasize repetition and an act of repeating seemed to open something up, not to think about trajectories as a series of negations, but as re-stagings in different places and times. A self-conscious stepping into someone else's shoes, following their walks, is something that more recently I have liked to think of as impersonation. I began thinking about appropriation not simply in terms of imagery or form, but in terms of borrowing the vestiges of a practice, knowingly, as the raw material of my own things. It is how I formulate persona and my own presence in my work. At the time I thought about this all very much in terms of architecture, then drifted away from that toward a more focused meditation on objects, and now I think I'm floating back toward an engagement with the built environment, connecting it all. Objects/People/Places.

JETZER: *You have mentioned above that *The Ramble*, »resonated on several levels«. Is this a quality you try to achieve in every work?*

BURR: I strive for a plurality of signification in works, this appeals to my patterns of thinking and also somehow seems the most accurate way to approach conditions. I often try to tease out certain psychological states or suggest complex, emotional or intellectual dynamics, and this always seems multi-leveled to me. I also attempt this across my works, not simply within each work. I like certain pieces to be discursive and gregarious, while others stare back at you blankly. I often find I have several reasons for even the smallest choices, and this leads to the work being able to be read in a number of different ways. I am conscious of the longevity of artworks, that even though they are prod-

Meine Arbeit hat mit Sublimation zu tun, mit Dingen, die vergraben sind, eingeschlossen, vergessen oder vernachlässigt

sieren, wie auch darum, das Hier und Jetzt fremd, unangenehm und unsicher zu machen. »*The Ramble*« in Sonsbeek zu inszenieren, ließ verschiedene Ebenen mitschwingen, sie bezog Olmsted und Smithson als Material ebenso mit ein wie Sperrholz, Pflanzen, Steine und Texte sowie den umliegenden Park und die Ausstellung selbst. Aber zurück zu deiner Frage, ich denke Methodologie ist wichtig.

JETZER: *Inspiziert durch Smithsons »de-architecture« hast du den Terminus »re-architecture« eingeführt, um eine bestimmte Form der Appropriation zu beschreiben. Was ist der Unterschied?*

BURR: Ich dachte damals sehr viel über Smithson nach, als ich diesen Begriff in einem Text verwendete, über seine Projekte, aber auch über ihn und das Unerledigte in Bezug auf seine Arbeit. Seine Texte, besonders sein letzter Essay über den Central Park und Olmsted, beschäftigen sich stark mit dem Ort und dem Gehen, und ich wollte dieses Gefühl für den Ort um seine Nuancen, Positionen und Blickwinkel erweitern. Ich mochte das »re«. Die Betonung der Wiederholung und den Akt des Wiederholens, schien etwas zu öffnen, indem man über eine Entwicklungsbahn nicht als eine Reihe von Negationen denkt, sondern als Neuinszenierungen an unterschiedlichen Plätzen und zu anderen Zeiten. Bewusst in die Fußstapfen eines anderen zu treten, seinen Wegen zu folgen, ist etwas, das ich seit einiger Zeit gern als »Impersonation« verstehe. Ich begann über Appropriation nachzudenken, aber nicht nur von Bildsprachen oder Formen, sondern von Spuren einer künstlerischen Praxis als Rohmaterial für meine eigenen Dinge. So formuliere ich die Rollen und meine eigene Präsenz in den Arbeiten. Damals dachte ich über all das vor allem auf der Ebene der Architektur nach, dann bewegte ich mich mehr in Richtung einer konzentrierten Betrachtung von Objekten, und jetzt drifte ich wohl wieder zurück und verbinde alles: Objekte/Menschen/Orte.

JETZER: *Du hast oben erwähnt, dass »*The Ramble*« auf unterschiedlichen Ebenen seinen Nachhall fand. Versuchst du das in jeder deiner Arbeiten zu erreichen?*

BURR: In meinen Arbeiten suche ich nach einer Vielzahl von Bedeutungen. Das entspricht meinen Denkmustern und scheint auch irgendwie der genaueste Weg zu sein, »Zuständen« näher zu kommen. Ich versuche oft, bestimmte psychische Zustände herauszuarbeiten oder komplexe emotionale oder intellektuelle Dynamiken darzustellen, und das alles scheint mir immer viele Ebenen zu haben. Das gilt nicht für die einzelne Arbeit, sondern geht durch meine Arbeiten hindurch. Ich möchte, dass man-

ucts of a given moment, there are myriad forces at work to make sure that objects exist well beyond their points of inception, well beyond that exhibition they were created for. So if these things have to linger here, are doomed to roam the world long after I've left it, I like to imagine that they are multifaceted enough to remain engaging or relevant. That said, I am also a fan of the object that so stubbornly belongs to its time that it is rendered completely opaque to all future viewers.

JETZER: *The way you loaded your piece The Storage Project that you restaged at the Swiss Institute New York in 2007 was very impressive. It built up on this minimal furniture that you made to refurbish an empty Le Corbusier apartment building for an exhibition in France. The New York version contains clothes that you used to wear in the 80s with queer specific fashion codifications. Can you tell me more about this reconstruction process?*

BURR: There was a long time between the two installations, the original in Firminy, France was in 1993. 14 years later I had the craving to elaborate on it. The work was a musing on site specificity to begin with, and when it was reinstalled without its original site, (the apartment in the Le Corbusier building), I wanted to fill it out somehow. I decided to inscribe myself into it in a fairly literal way, depositing clothing of mine that I had worn in the interim (from the late 80s but also throughout the 90s). I was aware of the different codes and suggestions of the different pieces, but I was also free to not overthink the arrangements because I was playing in a self-consciously honest way These were simply the clothes I wore. Of course there was selection, and iconic images created, again, quite self-consciously. But these pieces of clothing re-situated the project for me and brought the time lapse into account. I hadn't done this before or since, not in such an extensive way. I have a tendency to want to create all the pieces anew each time they are shown, but this leads to incredible anxiety as a result of too much choice, too many possibilities of how it could be. It is more soothing to just have to decide once. Still, I tinker when I'm allowed.

JETZER: *I would consider your work rather erotic than sexual, the sensuality of surfaces, the loading of objects with memories, the boudoir-like combination of different shades of blacks with red and orange tones, the use of mirrors ...*

BURR: My work has something to do with sublimation, of things being buried, embedded, forgotten or

I'm suspicious of objects that hold together too harmoniously. I want to see the fissure, the crack or the gaping hole

che Arbeiten sprechen und zugänglich sind, während andere einen leer anstarren. Ich bemerke oft, dass ich selbst für die kleinsten Entscheidungen mehrere Gründe habe, was dazu führt, dass eine Arbeit auf viele verschiedene Arten lesbar ist. Ich bin mir der Langlebigkeit von Kunstwerken bewusst. Und auch wenn sie aus einem bestimmten Augenblick heraus entstehen, wirken doch unzählige Kräfte dahin, dass die Objekte weit über ihr erstes Auftreten und weit über die Ausstellung, für die sie gemacht wurden, hinaus existieren. Wenn also diese Dinge fortbestehen und dazu verurteilt sind, auf der Welt zu bleiben, lange nachdem ich sie bereits verlassen habe, hätte ich gerne, dass sie vielschichtig genug sind, um interessant oder relevant zu bleiben. Zugleich bin ich auch ein Fan des Objekts, das so sehr in seine Zeit gehört, dass es für alle zukünftigen Betrachter vollständig undurchschaubar wird.

JETZER: *Wie du deine Arbeit »The Storage Project« aufgeladen hast, die du für das Swiss Institute New York 2007 neu inszeniert hast, war sehr beeindruckend. Sie baute auf den minimalistischen Möbeln auf, die du gemacht hattest, um für eine Ausstellung in Paris ein leeres Le Corbusier-Wohnhaus einzurichten. In der New York-Version gab es Kleidungsstücke mit bestimmten queeren Elementen, die du in den 80er Jahren getragen hast. Kannst du mehr über die Entwicklung dieser Neuinszenierung erzählen?*

BURR: Es lag viel Zeit zwischen den beiden Installationen, das Original wurde 1993 in Firminy in Frankreich gezeigt. 14 Jahre später hatte ich das Verlangen, sie weiterzuentwickeln. Die Arbeit begann ursprünglich als ein Nachdenken über Ortsbezogenheit, und als sie erneut installiert wurde, ohne ihren ursprünglichen Ort (das Apartment in dem Le Corbusier-Gebäude), wollte ich sie irgendwie füllen. Ich beschloss, mich selbst in einem recht wörtlichen Sinn einzuschreiben, indem ich die Kleidung, die ich in der Zwischenzeit (von den späten 80ern bis zu den 90ern hindurch) getragen hatte, dazulegte. Ich war mir über die verschiedenen Codes und Anspielungen der Kleidungsstücke im Klaren, war aber frei und musste die Arrangements nicht überanalysieren, weil ich bewusst frei voring. Es waren einfach die Kleidungsstücke, die ich getragen hatte. Natürlich gab es eine Auswahl, und ikonische Bilder entstanden, und das wieder ganz bewusst. Diese Kleidungsstücke situieren das Projekt für mich neu und bezogen die Zeitspanne mit ein. Ich habe das davor oder seither nicht wieder gemacht, nicht in dieser tiefgreifenden Form. Ich neige dazu, alle Arbeiten neu zu machen, jedes mal, wenn sie ausgestellt werden, was zu einer unglaublichen Angst führt, da es einfach zu viele Entscheidungen zu treffen gibt, zu viele Möglichkeiten, denen man folgen könnte. Es ist beruhigender, nur einmal entscheiden zu müssen. Trotzdem, ich bastle herum, wenn ich darf.

JETZER: *Ich halte deine Arbeiten eher für erotisch als sexuell, die Sinnlichkeit der Oberflächen, die Aufladung der Objekte mit*



Burrville, 2006
Courtesy of the artist and Bortolami Gallery, NY

Exhibition view/ Ausstellungsansicht »Gravity Moves Me«,
FRAC Champagne-Ardenne, 2011
Courtesy of the artist and FRAC Champagne-Ardenne



70



Splendid Isolation, 2010
Wood, metal, 2 vintage scrims / Holz, Metall, 2 alte
Baumwollstoffe
120 x 120 x 180 cm
Courtesy of the artist & Galerie Neu, Berlin
Photo: Lepkowski Studios, Berlin



Exhibition view / Ausstellungsansicht »Moods«,
Secession, Vienna / Wien 2007
Photo: Pez Hejduk

neglected, remembered, then rising to the surface under a different guise. To make things, art things, it seems to me, is a fairly sexually charged exercise, but I have a sense that is a very subjective take. There is also an eroticism in viewing, and in showing, and in owning. And in selling, for that matter. The actual things I choose to make and the things I may be striving to depict are, it's true, frequently bound to the world of surfaces which evoke the spaces and the places of assignation. But I always want those things to slip, to shift to the right or the left and mean something else, or create a connectedness between states or ideas or physical things. Foucault once wrote something like this, »There is a reason a school looks like a prison looks like a hospital looks like a school,« etc. I always felt that way about Dan Graham's pavilions. They might be a little like a phone booth, or an elevator, or a bank entrance, a video booth, etc. They are all of those things, and none, but the psychological state produced is enlightening of a whole range of spaces and the manner in which bodies are determined within them.

JETZER: *Years after curating a show with an artist whose work I really appreciate a lot, I was asked by one of my peers if I was gay, because I had curated my first show in a new position with that very artist. Is your identity sometimes reduced to that of »gay artist«? Does your professional identity have anything to do with your personal sexual orientation at all?*

BURR: I think all work is generated by where we find ourselves standing. What we are interested in, how the world acts on our bodies, how our minds cope, and play, are all generated from that set of coordinates. Of course there is always the risk of being reduced to any particular biographical fact, which threatens to eradicate the complexities of a life, and a life's work. But I think there's a great privilege in being conscious of a social lineage, of being part of the legacies of production and practice that have woven certain histories together. Being gay and being an artist helped me come to the realization that all gestures are political. They may be poetic too, kind or brutal, but always of political consequence.

JETZER: *What makes your work so contemporary and appealing is the combination of conceptual elements, e.g. the quoting of references, theory or cultural identities and the sensual use of color, the voluptuousness, but sometimes also a certain sense of nostalgia. Can you tell me more about your relationship to this contradictory choice?*

BURR: I like refuting those assumptions in my work, those supposed opposite states or sensations. I like bringing them up against each other, blending different temperatures and tones to fabricate something

Erinnerungen, die boudoirartige Kombination verschiedener Abstufungen von Schwarz mit roten und orangen Farbtönen, die Spiegel ...

BURR: Meine Arbeit hat mit Sublimation zu tun, mit Dingen, die vergraben sind, eingeschlossen, vergessen oder vernachlässigt, die erinnert werden und dann in anderer Gestalt an die Oberfläche kommen. Dinge zu machen, in der Kunst, so scheint es mir, ist sexuell ziemlich aufgeladen, aber ich habe das Gefühl, das ist eine sehr subjektive Sicht. Es gibt auch Erotik im Betrachten, im Zeigen und im Besitzen. Und genauso im Verkaufen. Die Dinge, die ich dann wirklich mache und versuche darzustellen, sind oft, das ist wahr, mit der Welt der Oberflächen verbunden, die Orte der Verabredung heraufbeschwören. Aber ich möchte immer, dass diese Dinge entgleisen, sich nach rechts oder links verschieben und eine andere Bedeutung bekommen. Oder eine Verbindung zwischen Zuständen, Gedanken oder Dingen schaffen. Foucault hat so etwas geschrieben wie »es gibt einen Grund, warum eine Schule aussieht wie ein Gefängnis, aussieht wie ein Krankenhaus, aussieht wie eine Schule« usw. Ich habe das immer so ähnlich bei Dan Grahams Pavillons empfunden. Sie könnten auch eine Telefonzelle sein, oder ein Lift oder der Eingang zu einer Bank, eine Videokabine usw. Sie sind all diese Dinge und keines davon, aber der psychische Zustand, den sie erzeugen, ist für eine Vielzahl von Räumen, und wie Körper sich darin verhalten, aufschlussreich.

JETZER: *Jahre, nachdem ich eine Ausstellung mit einem Künstler kuratierte, dessen Arbeiten ich wirklich sehr schätze, wurde ich von einem meiner Kollegen gefragt, ob ich schwul sei, weil ich meine erste Ausstellung in einer neuen Institution mit diesem Künstler eröffnete. Wird deine Identität manchmal auf die eines »schwulen Künstlers« reduziert? Hat deine berufliche Identität irgendetwas mit deiner sexuellen Orientierung zu tun?*

BURR: Ich denke, jede Arbeit kommt von dort, wo wir uns selbst stehen sehen, wofür wir uns interessieren, wie die Welt auf unseren Körper reagiert, wie wir damit zurechtkommen und damit spielen. Alles stammt aus diesem Set an Koordinaten. Natürlich besteht immer das Risiko, dass man auf irgendein biografisches Merkmal reduziert wird, das die Komplexität eines Lebens und das Lebenswerk auszulöschen droht. Aber ich glaube, dass es ein großes Privileg ist, sich des sozialen Hintergrunds bewusst zu sein, Teil einer Tradition von Produktionen und Praktiken zu sein, die bestimmte Geschichten miteinander verwoben hat. Schwul und Künstler zu sein hat mir geholfen zu erken-

Ich habe ein Misstrauen gegenüber Objekten, die zu harmonisch sind. Ich möchte den Bruch sehen, den Riss oder das klaffende Loch

seemingly simple but that has an inner edge which works against itself to render something more relevant to myself and hopefully others. Things need to keep other things in check. I've tried to tap into the inner lives of objects, tried to consider all objects as mirrors of their viewers and of their handlers, and it is the more contradictory, or seemingly contradictory, characteristics that are most compelling and complex. Anyway, I'm always suspicious of objects that hold together too harmoniously. I want to see the fissure, the crack or the gaping hole, a way into the unconscious of objects.

JETZER: *The title of your show Gravity Moves Me at FRAC Champagne-Ardenne earlier this year paid homage to Carl Andre. In the press release the term »fractured narration« is used to describe the structure of the show. What is the plot of the story?*

BURR: I wanted to think about weight as a protagonist, as a character that could be fleshed out in different ways and mean different things as you shift through a series of spaces. This seemed a way to engage and animate sculpture, and the word gravity and the notions behind it became key. There were many ways in which the physical bulk of the work nodded to its own there-ness, with no illusions about how it was placed, hung or leaned. But while there were no illusions, there were a lot of romantic elaborations on these distinct ways of being on the ground. I am also drawn to the parallels between the aging of bodies and the aging of objects and the desire to arrest that process, so gravity and weight was also articulated in that sense, in terms of how they act on people and things. There were also appearances by Jonathan Livingston Seagull and Susan Sontag. Maybe that's a plot of some sort.

72

Point Blank Portrait (two), 2010
Record sleeves and steel pins on stained plywood/
Plattenhüllen, Stahlstifte auf gebeiztem Sperrholz
209 x 122 x 122 cm
Courtesy Almine Rech Gallery, Paris/Brussels



nen, dass alle Gesten politisch sind. Sie können auch poetisch sein, liebenswürdig oder brutal, aber immer von politischer Konsequenz.

JETZER: *Was deine Kunst so zeitgenössisch und interessant macht, ist die Kombination konzeptueller Elemente wie Zitate, Referenzen, Theorie oder kulturelle Identität, und dem sinnlichen Einsatz von Farbe, von Sinnlichkeit überhaupt, aber manchmal auch einem bestimmten Gefühl von Nostalgie. Kannst du mir mehr über dein Verhältnis zu dieser widersprüchlichen Kombination sagen?*

BURR: Ich widerlege solche Annahmen gerne in meiner Arbeit, diese vermeintlich entgegengesetzten Zustände oder Empfindungen. Ich bringe sie gerne gegeneinander auf, vermische verschiedene Temperaturen und Töne, um etwas scheinbar Einfaches zu erschaffen. Das hat eine innere Schärfe, die gegen sich selbst arbeitet, um etwas relevanter für mich und hoffentlich andere zu machen. Dinge müssen andere Dinge in Schach halten. Ich habe versucht, in das Innenleben von Objekten hineinzuhören, habe versucht, alle Objekte als Spiegel ihrer Betrachter und ihrer Benutzer zu sehen. Es sind die widersprüchlichen oder scheinbar widersprüchlichen Eigenschaften, die die fesselndsten und komplexesten sind. Ich habe ein Misstrauen gegenüber Objekten, die zu harmonisch sind. Ich möchte den Bruch sehen, den Riss oder das klaffende Loch, einen Weg in das Unbewusste der Objekte.

JETZER: *Der Titel deiner Ausstellung »Gravity Moves Me« am FRAC Champagne-Ardenne im Frühjahr war eine Hommage an Carl Andre. In der Presseaussendung wird der Begriff »fragmentierte Erzählung« verwendet, um die Struktur der Ausstellung zu beschreiben. Was ist der Plot der Geschichte?*

BURR: Ich wollte über das Gewicht nachdenken, es in einer Rolle darstellen, die sich unterschiedlich konkretisieren und unterschiedliche Dinge bedeuten kann, wenn man sich durch die Räume bewegt. Dies schien mir ein Weg zu sein, sich mit der Skulptur zu befassen und sie zu beleben, das Wort und der Begriff der Schwerkraft wurden zentral. Die Arbeiten verwiesen auf ganz unterschiedliche Arten auf ihr eigenes Da-Sein, ganz wörtlich darauf, wie sie platziert, gehängt oder geleht wurden. Aber neben dieser Buchstäblichkeit gab es unterschiedliche romantische Ausarbeitungen dieses Am-Boden-Seins. Es zieht mich auch zu dieser Parallelität zwischen dem Altern von Körpern und dem Altern von Objekten und dem Verlangen, diesen Prozess aufzuhalten. Auch in diesem Sinne wurden Schwerkraft und Gewicht gezeigt, wie sie auf Menschen und Dinge wirken. Auch die Möwe Jonathan und Susan Sontag tauchten auf. Vielleicht ist das eine Art von Plot.

JETZER: *Seit 2008 ist deine Außenskulptur »Deep Purple« im Innenhof dieser französischen Institution, die sich in einem ehe-*



Vertical Vinyl, 2011
Radiator, Playboy magazine,
vinyl and wooden plinth/
Heizkörper, Playboyheft,
Vinyl und Holzpodest
122 x 61 x 61 cm
Courtesy Almine Rech Gallery,
Paris / Brussels

JETZER: *Since 2008 your public sculpture Deep Purple has been installed in the courtyard of the French institution located in a former Jesuit cloister. How much did this context change the perception of this work that refers to Serra's Tilted Arc, as well as to a certain loss of control in urban space?*

BURR: The long-term residence of *Deep Purple* outside the FRAC Champagne-Ardenne was the impetus for the show we just referred to. The sculpture's several locations since it was first made in 2000, and its physical fading, were the anchor for the riffs on the pull of time on physical things. The work's nomadic character was exactly what I was dealing with in terms of the connection to *Tilted Arc* and the impermanence of place and of placement. I thought of *Deep Purple* as a promiscuous tramp that would opportunistically change its location, however clumsily, rather than being destroyed. As a sculpture that desperately wants to live, and will run and hide if necessary in order to be able to age in peace. It might also have something to do with the fugitive nature of certain ideas and my attempts to nail them down where and when I can. — GIANNI JETZER is director of the Swiss Institute in New York.

TOM BURR, born in 1963 in New Haven. Lives in Norfolk, CT and New York City. Recent solo exhibitions include *Stuart Shave/Modern Art, London; New York, Sommer Gallery, Tel Aviv; Felt Under Fingers, Almine Rech Galerie, Brussels; Gravity Moves Me, FRAC Champagne-Ardenne, France (2011); Murmur, MD72, Berlin; Four Sides to Myself, Bortolami Gallery, New York (2010); Bonvicini/Burr, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Museum für Gegenwartskunst, Basel (2009); Addict – Love, Sculpture Center, New York (2008); Anxiety – A Showcase, Schinkel Pavillon, Berlin; Swiss Institute, New York (with Walter Pfeiffer); Moods, Secession, Vienna (2007). Recent group exhibition include The Smithsonian Effect, Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City (2011); The New Décor, The Hayward Gallery, London; Mixed Use, Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (2010); Moby Dick, CCA Wattis Institute, San Francisco; The World is Yours, Louisiana Museum, Denmark (2009).*

maligen Jesuitenkloster befindet, installiert. Inwiefern veränderte dieser Kontext die Wahrnehmung dieser Skulptur, die sich auf Serras »Tilted Arc« ebenso bezieht wie auf einen gewissen Verlust von Kontrolle im öffentlichen Raum?

BURR: Die länger angelegte Installation von »Deep Purple« im Außenraum des FRAC Champagne-Ardenne, war der Anstoß für die Ausstellung, über die wir gerade gesprochen haben. Die seit ihrer Entstehung 2008 an verschiedenen Orten aufgestellte Skulptur und ihre Vergänglichkeit waren der Ausgangspunkt für das Spiel mit der Wirkung der Zeit auf die Dinge. Der nomadische Charakter der Arbeit war genau das, worum es mir in Bezug auf »Tilted Arc« ging, die Unbeständigkeit des Ortes und der Aufstellung. Ich dachte bei »Deep Purple« an ein promiscues Flittchen, das lieber opportunistisch seinen Ort wechselt – wie unbeholfen auch immer – als unterzugehen. Als eine Skulptur, die unbedingt leben möchte, und die, wenn notwendig, davonläuft und sich versteckt, um in Ruhe altern zu können. Es hat vielleicht auch etwas mit der Flüchtigkeit bestimmter Ideen zu tun und meinen Versuchen, sie festzunageln, wo und wann immer ich kann. — GIANNI JETZER ist Direktor des Swiss Institute in New York.

Aus dem Amerikanischen von Stefan Tasch

TOM BURR, geboren 1963 in New Haven. Lebt in Norfolk, CT und New York. Letzte Einzelausstellungen u. a. *Stuart Shave/Modern Art, London; New York, Sommer Gallery, Tel Aviv; Felt Under Fingers, Almine Rech Galerie, Brüssel; Gravity Moves Me, FRAC Champagne-Ardenne (2011); Murmur, MD72, Berlin; Four Sides to Myself, Bortolami Gallery, New York (2010); Bonvicini/Burr, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Museum für Gegenwartskunst, Basel (2009); Addict – Love, Sculpture Center, New York (2008); Anxiety – A Showcase, Schinkel Pavillon, Berlin; Swiss Institute, New York (mit Walter Pfeiffer); Moods, Secession, Wien (2007). Letzte Ausstellungsbeteiligungen u. a. The Smithsonian Effect, Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City (2011); The New Décor, The Hayward Gallery, London; Mixed Use, Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (2010); Moby Dick, CCA Wattis Institute, San Francisco; The World is Yours, Louisiana Museum, Dänemark (2009).*

Represented by /
Vertreten von

Bortolami Gallery, New York
www.bortolamigallery.com

Modern Art, London
www.modernart.net

Almine Rech Gallery,
Brussels/Brüssel, Paris
www.alminerech.com

Galerie Neu, Berlin
www.galerieneu.net

Galleria Franco Noero, Turin
www.franconero.com