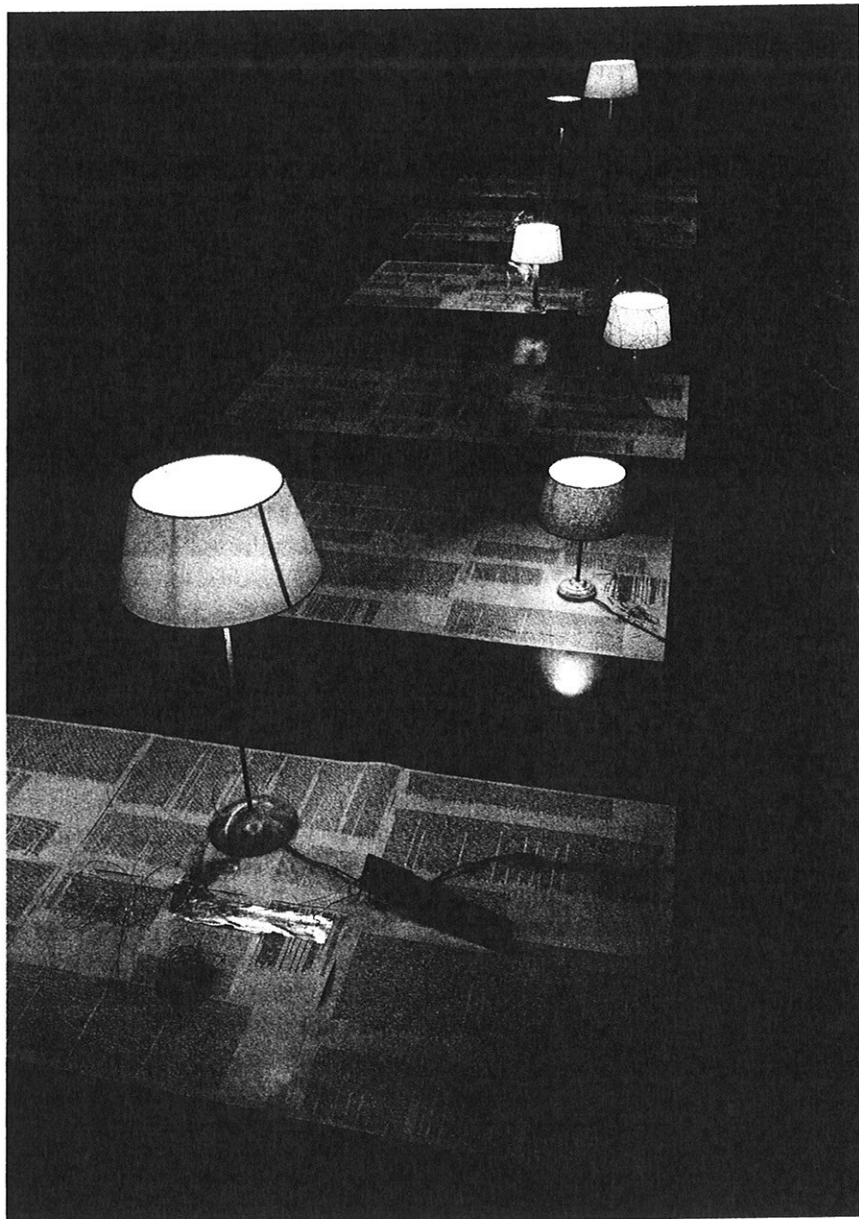


**Galerie Daniel Buchholz**

Galerie Daniel Buchholz OHG  
Neven-DuMont-Str. 17  
50667 Köln, Germany  
Tel: 0049 221 25 74 946  
Fax: 0049 221 25 33 51  
[post@galeriebuchholz.de](mailto:post@galeriebuchholz.de)  
[www.galeriebuchholz.de](http://www.galeriebuchholz.de)

Gallois, Christophe, "Josef Strau", in exh. cat. "The Space of Words", Mudam Luxembourg, 2009, p. 262 - 275

« COMMENCER CENT CHOSES,  
ET N'EN ACHEVER AUCUNE »  
ENTRETIEN AVEC  
**JOSEF STRAU**  
CHRISTOPHE GALLOIS



Josef Strau, *Voices and Substitutes*, 2007

**CHRISTOPHE GALLOIS :** J'aimerais commencer cet entretien par une citation extraite d'un livre que vous avez souvent lié à votre pratique, *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau :

*L'oisiveté que j'aime n'est pas celle d'un fainéant qui reste là les bras croisés dans une inaction totale, et ne pense pas plus qu'il n'agit. C'est à la fois celle d'un enfant qui est sans cesse en mouvement pour ne rien faire, et celle d'un radoteur qui bat la campagne, tandis que ses bras sont au repos. J'aime à m'occuper à faire des riens, à commencer cent choses, et n'en achever aucune, à aller et venir comme la tête me chante, à changer chaque instant de projet, à suivre une mouche dans toutes ses allures, à vouloir déraciner un rocher pour voir ce qui est dessous, à entreprendre avec ardeur un travail de dix ans, et l'abandonner sans regret au bout de dix minutes, à muser enfin toute la journée sans ordre et sans suite, et à ne suivre en toute chose que le caprice d'un moment<sup>1</sup>.*

Le livre de Rousseau semble refléter de nombreux aspects de votre travail, parmi lesquels votre intérêt pour les écrits autobiographiques et la possibilité d'un « auteur inconscient ». Plus précisément, à travers l'oscillation qu'elle décrit entre oisiveté et activité intense, cette citation me rappelle le concept d'« attitude non productive » que vous avez développé il y a quelques années dans un essai pour le catalogue de l'exposition *Make Your Own Life: Artists In and Out of Cologne*. Voyez-vous des connexions entre cette « attitude non productive » et vos récentes productions ?

**JOSEF STRAU :** Le texte sur l'attitude non productive était en fait destiné à décrire une situation spécifique durant une période spécifique à Cologne. J'espérais décrire non seulement mon propre attrait, mais aussi l'attrance générale qui régnait à cette époque pour l'expérience d'être un artiste, tout en évitant soigneusement toute inclination vers ce qui apparaissait alors comme les activités inattrayantes liées au développement d'une production cohérente. Quand on m'a demandé d'écrire très rapidement quelque chose au sujet de la scène artistique débordante de Cologne au début des années 1990, j'ai voulu en fait décrire la distance que j'avais développée depuis longtemps envers cette attitude non productive révolue et combien j'avais changé en faveur de la production et du travail. Mais toutes les réactions que j'ai eues après avoir écrit ce texte semblaient ne pas vouloir accepter ce changement ou continuer à me faire l'apologiste de la non-productivité. J'ai aussi probablement écrit ce texte trop vite.

J'ai commencé à lire Rousseau des années après la période de Cologne, juste avant de commencer à écrire les textes que j'utilise parfois pour les expositions et qui tentent de générer ce soi-disant « auteur inconscient ». C'était un moment important, marqué par la volonté de faire quelque chose sans vraiment avoir de concepts et sans références, sans ambitions en fait. Mais contrairement à la façon dont Rousseau décrit son temps dans votre citation, mon attitude non productive n'était pas pleine de lumière. Le côté plus obscur de la période de non-productivité que j'ai traversée dans les cercles étroits de la scène artistique à Cologne correspondait à une peur démesurée de la production, une peur de l'expression en fait, une peur des réactions des compagnons. Ce qui m'a également intéressé dans *Les Confessions* de Rousseau, particulièrement dans la seconde partie, est que sa vie sans attaches et si autodéterminée tourne soudainement au cauchemar de peur et de paranoïa au sein de son propre contexte social. Dans son

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1947, p. 631, cité dans Roland Barthes, *La Préparation du Roman, I et II*, Seuil, Paris, 2003, p. 215.

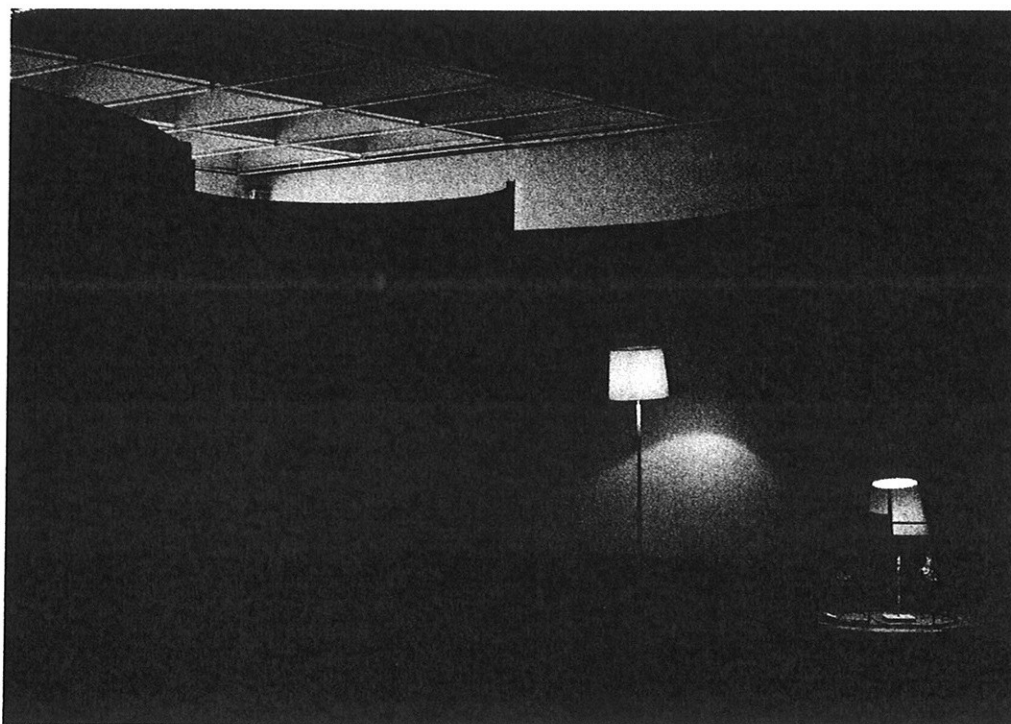
imagination, la société autour de lui se transforme en un procès collectif contre sa personne. Comme il sait seulement qu'il est accusé, mais ne connaît pas le motif de son accusation, il commence à écrire la deuxième partie des *Confessions*, qui est un procès contre lui-même, afin de rendre transparentes les choses dont il pourrait être accusé. Ce procès contre lui-même génère une énergie proche de l'écriture automatique. Je voulais suivre son approche de l'écriture comme processus libérateur plutôt que comme la simple application de concepts préconçus. Rousseau a probablement posé les bases de l'écriture romanesque après la Révolution, transformant ainsi la non-productivité en une productivité à très grande échelle.

Mes œuvres récentes sont certainement toujours influencées par la période non productive mais, depuis de nombreuses années maintenant, j'essaie de me détacher de ses démons, particulièrement parce que j'ai maintenant le grand plaisir de vivre en Amérique.

**CG :** Vous évoquez à l'instant le moment où vous avez commencé à écrire. Je serais curieux de vous entendre parler du moment spécifique où vous avez commencé à combiner vos textes avec des lampes, un geste qui a marqué votre pratique de ces dernières années. En regardant vos installations hybrides, il semble qu'à l'origine de ce processus, il y a une relation directe entre le texte et l'objet qui rend possible sa lecture, à savoir la lampe de lecture ou la lampe de chevet. Est-ce de cette relation que tout découle ?

**JS :** À l'époque où j'ai écrit mon texte sur l'attitude non productive, je travaillais 24 heures sur 24, 7 jours sur 7, principalement occupé et mis à l'épreuve par le nombre croissant de responsabilités liées à la Galerie Meerrettich, une galerie dont je m'occupais en tant qu'entreprise exclusivement personnelle, comme un exercice autoprescrit de commissariat d'exposition, d'organisation, de nettoyage, d'écriture et d'obligation de la financer, pratiquement chaque jour de toutes ces années. J'étais occupé à surmonter les nombreuses difficultés et les obstacles organisationnels qui s'accumulaient, quand on m'a demandé d'écrire au sujet de la scène artistique passée à Cologne. En regardant rétrospectivement, j'ai été surpris par une nouvelle fierté d'efficacité – non pas liée à l'(in)efficacité financière de la galerie, mais plutôt le type d'accomplissement généré par une certaine performance de travail. J'ai mis de côté l'attitude particulièrement vaine de ces jeunes années de Cologne, j'ai regardé en arrière avec effroi, pensant que je devais me repentir, et je l'ai fait en écrivant comme si j'avais quelque iniquité passée à confesser, de façon à trouver la pitié suivie de la réconciliation.

C'était un peu auparavant que j'avais commencé à développer l'exercice de l'écriture très rapide, où le contenu de l'écriture est traité au moment de l'écriture elle-même, ce qui l'emmène parfois vers un espace ni clairement fictionnel, ni clairement documentaire. Au cours de ces premiers essais, je me suis questionné sur la manière d'intégrer les résultats dans une présentation artistique. Un peu par hasard, j'ai commencé à travailler sur une exposition pour la Galerie Meerrettich, intitulée *The-Year-In-Review-Lamp*. J'ai imprimé une de ces histoires sous forme d'un petit livret et je l'ai accrochée avec un long ruban à une lampe de salon, achetée sur un marché aux puces, de façon à ce qu'en tirant sur le petit livre, on pouvait allumer ou éteindre la lumière. Le livret sans la lampe était vendu pour quelques euros, et j'ai commencé à voir les relations économiques qui se jouaient dans ce type d'objet ambivalent : ce singulier objet de lecture devint une sorte d'objet-sponsor pour financer ma pratique d'écriture. J'ai continué à imprimer mes textes sur des posters ou dans de petites publications que je donnais gratuitement pendant les expositions. Et comme la lampe d'occasion, légèrement transformée, prenait lentement de la valeur, elle est devenue une sorte d'éditeur pour des textes qui, autrement, n'auraient pas trouvé de financements. Cela fait également référence au fait que la pratique d'écriture est très mal rémunérée,



Josef Strau, *A Dissidence Coincidence But W.H.C.T.L.J.S.*, 2008

comparée à la plupart des objets d'art, même si elle implique généralement un travail beaucoup plus difficile et fastidieux.

J'aime utiliser les lampes de différentes manières, cela sous-entend la possibilité d'une sorte de glissement de sens. Par exemple, dans ma première exposition à la Greene Naftali Gallery à New York en 2006, je les ai utilisées presque comme des acteurs, comme différents personnages présentant différents textes. Sur la « scène » de l'espace d'exposition, certaines lampes devaient être lues par le public, d'autres énonçaient leur texte à travers des voix d'ordinateur, tandis que d'autres encore fonctionnaient presque comme des supports vides ou de purs objets de non-sens. Dans certains cas, les textes correspondants peuvent permettre une interprétation quasi théologique de l'objet, comme quand les textes rejoignent la catégorie de la confession, mais les lampes deviennent toujours des objets légitimant la « publication », la mise en scène des différentes expressions verbales dans l'espace public.

**CG :** Avec l'exposition *A Dissidence Coincidence But W.H.C.T.L.J.S* que vous avez présentée en 2008 à la Malmö Konsthall, vous avez commencé à combiner ce type de lampes avec des structures architecturales en forme de lettres de l'alphabet. Ces structures développent différents types de relations à l'espace et au visiteur : certaines prennent la forme d'architectures dans lesquelles le spectateur peut entrer, alors que d'autres, comme dans votre récente exposition à New York, prennent la forme de tunnels à l'échelle des enfants. Envisagez-vous ces structures comme une étape supplémentaire dans votre tentative de créer des « espaces narratifs », de déplacer le médium du texte dans l'espace d'exposition ?



After the chapter, which starts with Jacob sent angels  
chapter starts with Jacob dwelt. And he dwelt about  
Josef, but he could only know the story until Josef disappeared  
behind the long long horizon in the middle of the cloud of smoke  
of perfume. But the next chapter tells us that he was sold and  
arriving in Mizraim. The coincidence brought him to the  
house of the pharaoh and he was quickly recognized  
he became super successful  
now and that he grew and became very "powerful" in his mind.



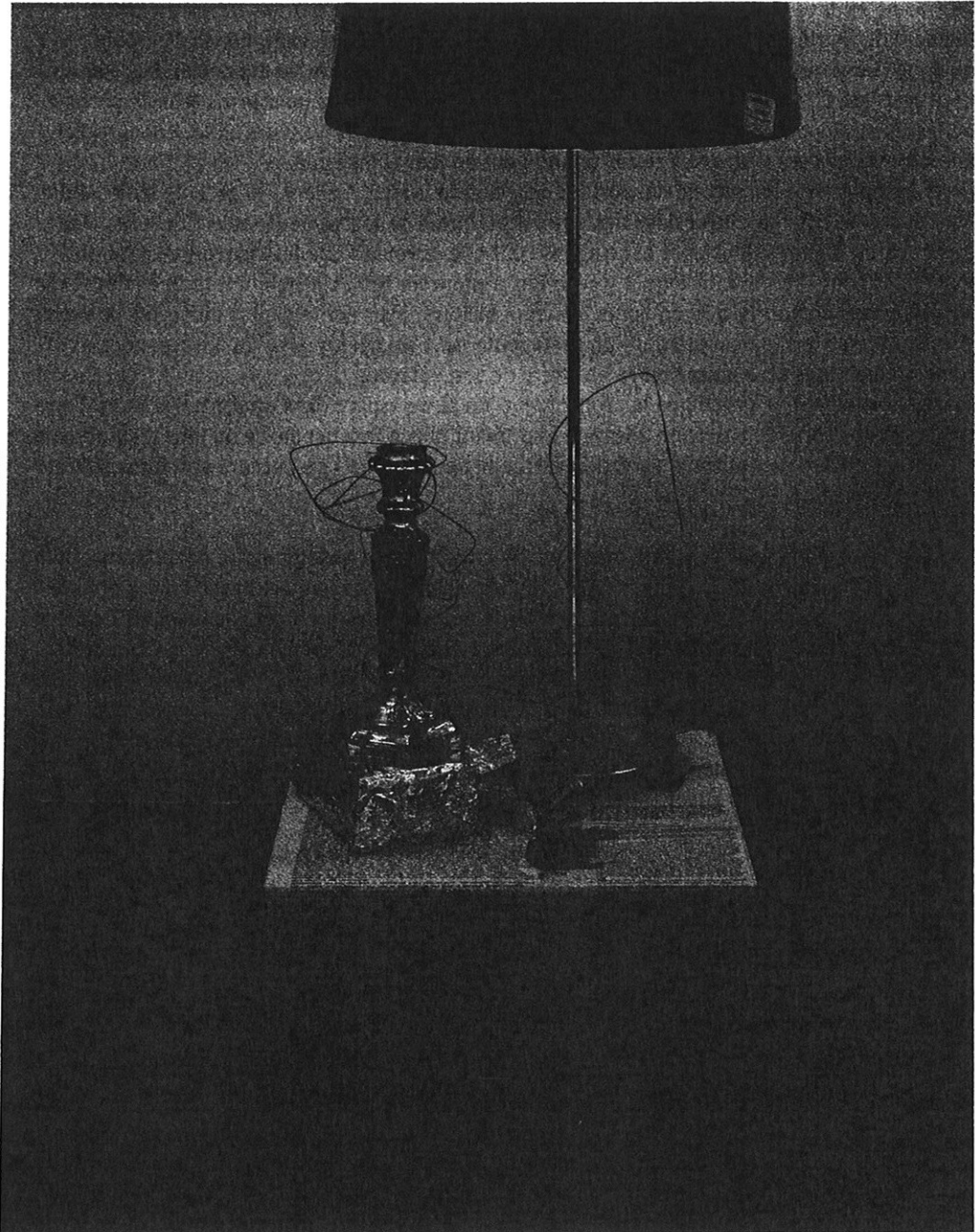
**JS :** Avant de développer ces architectures en forme de lettres, je pensais simplement à la manière de transformer certains des textes que j'avais écrits auparavant, nonchalamment, en quelque chose qui pouvait prendre place dans l'espace d'exposition. Je me demandais comment je pouvais les « publier » et les lier à leur espace, les rendre lisibles pour le visiteur de passage, ou comment je pouvais presque manipuler le comportement des visiteurs en les encourageant à « entrer » dans ces textes et à rester un moment en leur compagnie.

Dans *18 Iniquities*, ma seconde exposition à la Greene Naftali Gallery, les gens de taille adulte étaient censés pouvoir entrer dans des tunnels en forme de lettres de la taille d'enfants. Une raison parmi d'autres d'installer ces tunnels était que je voulais que les visiteurs restent plus longtemps pour lire. À l'intérieur, il y avait des posters sur lesquels étaient imprimés des textes apparemment enfantins, avec toujours la même histoire, mais écrite depuis différents points de vue, en référence à la manière dont un thérapeute peut envoyer quelqu'un à travers des expériences enfantines et le laisser relire l'histoire de son enfance.

Plus généralement, je pense que la production d'un autre espace dans un espace existant constitue déjà une sorte de narration abstraite exprimant plus d'indépendance ou plus d'autonomie, distançant encore davantage la narration textuelle de l'attitude « on-encadre-absolument-tout » du champ artistique.

**CG :** Les posters que vous venez de mentionner, avec la même histoire écrite de différents points de vue, étaient également présentés dans l'une des installations que vous avez créées pour le Mudam. Ils racontent l'histoire du personnage de Joseph, fils de Jacob et Rachel, dans l'Ancien Testament, prenant pour point de départ le conseil de votre thérapeute de « ne pas complètement négliger les idées ou les narrations religieuses ». D'autres éléments se référaient à la religion, y compris le poster *18 Iniquities* dans la deuxième installation. Pourriez-vous parler de la place qu'occupent la religion et la théologie dans votre travail ? Pendant le montage de l'exposition, en évoquant les deux toiles blanches présentées dans vos installations, vous décriviez les petites tâches parsemées à leur surface comme des « impuretés » ; cette notion d'impureté semble être assez centrale dans votre approche de la religion.

**JS :** Je suis certainement intéressé par les textes théologiques et, depuis quelques années, je suis même parfois fasciné par eux. Je suis en fait étonné que cette question n'ait jamais été abordée auparavant, par les personnes qui ont pu parler de ma pratique. Ce qui n'est pas une mauvaise chose pour moi, car je pense que je n'ai pas vraiment d'explications assez bonnes pour cet aspect de mon travail. Dans le champ littéraire, ces transgressions dans les sphères théologiques ou pseudo-théologiques sont probablement plus communes. Quoi qu'il en soit, tirons deux idées de cela. La première est d'utiliser la production textuelle et artistique comme quelque chose que l'on appelle en théologie la *rédemption* ou le *rachat*, des termes démodés que j'espère pouvoir utiliser ici pour décrire quelque chose en fait d'assez psychanalytique. L'autre idée serait le concept d'iconoclasme, comme se hisser sur les franges de la production artistique avec à l'esprit l'hérésie iconoclaste, comme abandonner les signes et les règles sur les rives de notre contemporanéité. Une hérésie artistique, même si elle dérive d'une sorte de somnambulisme artistique. La semaine dernière, j'ai finalement acheté deux romans du grand écrivain et désormais *best-seller* Roberto Bolaño. J'aimerais en faire un exemple de cette soi-disant sphère théologique. Il était aussi un critique très sarcastique des motifs religieux dans la littérature, comme par exemple dans son superbe livre *La Littérature nazie en Amérique*. Afin de décrire, ou de confesser un peu ce qui traverse mon esprit, j'aimerais citer un critique littéraire – j'ai oublié son nom – qui disait, à propos de son livre *Les Détectives sauvages* : « Bolaño montre comment le temps nous punit pour



Josef Strau, *Schopenhauer*, 2007



les rêves rebelles de la jeunesse, apportant la déception, des réussites douloureusement modestes, des amours brisés, la maladie, même la mort violente et, tout simplement, la fin de la jeunesse.» Je suis désolé de ne pas pouvoir répondre mieux que cela pour le moment.

**CG :** Je comprends que cet aspect de votre pratique puisse être un peu difficile à formuler : peut-être touchons-nous ici à la facette « mystique » de votre travail, mais elle est assez fascinante. Les différentes idées que vous venez de mentionner – la transgression que permet la littérature, l’approche du texte sous l’angle de la rédemption et de l’iconoclasme – tout cela peut se retrouver dans la série de textes que vous avez écrits en prenant pour point de départ Soukkot, la fête juive des Tabernacles<sup>2</sup>. À différents moments dans ces textes, vous parlez de l’exode du peuple juif d’Égypte, fuyant l’esclavagisme, mais aussi l’obsession des Égyptiens pour l’architecture et leur idolâtrie. Comme vous le notez dans vos textes, l’une des conséquences de cet exode fut l’écriture des premières lois et des premiers textes d’histoire. Je ne voudrais pas faire de liens trop faciles entre votre pratique et cette question, mais pensez-vous que nous puissions voir l’utilisation que vous faites de l’écriture comme une réponse aux modèles dominants de l’idolâtrie dans le champ artistique ? Ceci pourrait aussi faire écho à l’aspect parfois inachevé de vos œuvres et votre écriture rapide, que vous avez d’ailleurs également rapprochée de l’esprit de Soukkot.

**JS :** Tout d’abord, je pense que je dois expliquer pourquoi j’ai mis si longtemps à répondre à cette question. Elle m’a troublé au point que je l’ai lue complètement de travers les deux premières fois. Dois-je dire ce que j’ai compris au départ ? D’abord, j’ai compris que vous me demandiez si je croyais vraiment aux concepts de base de cette religion, ce qui a vraiment généré chez moi une longue réflexion ; mais je suis maintenant très content, après l’avoir relue, que votre question ne concerne pas cela. Même si, au bout du compte, ce serait fantastique de pouvoir en parler. Je devrais cependant répondre à votre vraie question, et non à celle imaginée, par oui, et certainement, je me sens très honoré par la manière dont vous interprétez ma pratique. La seule chose que j’ajouterais, c’est que même quand une œuvre ne semble pas être vraiment achevée, je ne la décrirais pas comme inachevée. Je ne veux pas faire une possible iniquité en comparant la soukka avec mon écriture, mais il est vrai que je pense que c’est une très bonne idée de suivre les règles de la construction de la soukka quand on écrit un texte ou quand on réalise une œuvre. Le fait que la soukka soit une « maison » sans plafond ne veut pas dire qu’il s’agit d’une construction inachevée.

Septembre 2009

---

<sup>2</sup> Voir p. 290-301 dans la présente publication.

"TO BEGIN A HUNDRED THINGS  
AND TO FINISH NONE"

# JOSEF STRAU

CHRISTOPHE GALLOIS



Josef Strau, *Lamp for the Bad Conscience*, 2007

**CHRISTOPHE GALLOIS:** I would like to start this interview with a quote from a book that you have often connected to your work, Jean-Jacques Rousseau's *Confessions*:

*The idleness I like is not that of the loungeur, who sits there, arms crossed, wholly inert, and who no more thinks than he acts. It is at once that of the child, who is always in motion and always doing nothing, and that of the driveller, who rambles on endlessly while never stirring from his seat. I like to be busy doing nothing, to begin a hundred things and to finish none, to come and to go as the whim takes me, to change my plans at every moment, to follow each twist and turn of a fly, to dig up a rock to see what is underneath it, to embark with ardour upon a task of ten years and to abandon it without regret at the end of ten minutes, in short, to while away the whole day without plan or purpose and to follow in everything the caprice of the moment.*<sup>1</sup>

Rousseau's book seems to echo many aspects of your practice, including your interest in autobiographical writings and the possibility of "unconscious authorship". More precisely, through the oscillation it sets up between idleness and intense activity, this quote reminds me of the idea of the "non-productive attitude" that you developed a couple of years ago in an essay for the catalogue of the exhibition *Make Your Own Life: Artists In and Out of Cologne*. Do you see any connections between this "non-productive attitude" and your recent works?

**JOSEF STRAU:** The non-productive attitude text was actually meant to describe a specific situation during a specific period in Cologne. I was hoping to describe not only my own but also a general attraction at that time to the experiment of being an artist, but at the same time avoiding any inclination towards the then seemingly unattractive activities related to the labour of a coherent production. When I was asked to write something very quickly about the wild Cologne art scene in the early nineties, I actually wanted to explain the great distance I had developed towards this long disappeared non-productive attitude and how much I changed towards favouring production and labour. But all the reactions I got after writing this text seemed unable to accept this change, or to make me still an apologist of non-productivity. I probably wrote it too quickly as well.

I started reading Rousseau years after the Cologne period, just before I started the writings, which I sometimes use for the exhibitions, and which try to produce this so-called unconscious authorship. It was a great moment of wanting to do something without much concept or without references, without ambition actually. But, unlike the way Rousseau describes his time in your quote, my non-productive attitude was not full of light. The darker side of the non-productive period I experienced in the narrow circles of Cologne's art scene was an incredible fear of production, a fear of expression actually, a fear of the reactions of one's companions. What I also liked in Rousseau's *Confessions*, particularly in the second part, is that his incredibly self-determined, free-floating life turns into a nightmare of fear and paranoia within his social context. In his imagination, the society around him transforms itself into a collective putting him on trial. Since he only knows that he is accused, but does not know what he is accused of, he starts to write the second part of *The Confessions*, which is a trial against himself, in order to make transparent what he might possibly be accused of. This trial against himself generates an almost *automatic writing* energy. I wanted to follow his understanding of writing as a liberating process,

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, trans. Angela Scholar, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 627, quoted in Roland Barthes, *La Préparation du Roman, I et II*, Seuil, Paris, 2003, p. 215.

instead of just the administration of some pre-conceived concepts. Rousseau probably laid the foundations of novelistic writing after the revolution, thus turning non-productivity into very large-scale productivity. My recent work is certainly still influenced by the non-productive period, but for many years now I have tried to disconnect from its demons, especially since I now have the great pleasure of living in America.

**CG:** You were just talking about the moment when you started to write. I would be curious to hear about the specific moment when you started to combine your texts with lamps, something that has informed your practice for the past few years. Looking at your hybrid installations, it seems that, at the origin of this process, there is a straightforward connection between the text and the object that makes it possible to read it, that is the reading lamp or the bedside lamp. Is this where it all comes from?

**JS:** I wrote my article on the non-productive attitude at a time when I was working 24/7, mostly agitated and challenged by the increasing amount of duties I had in connection with Galerie Meerrettich, the gallery I ran as an exclusively one-person act, as a self-prescribed exercise of curating, organising, cleaning, writing and paying for it, almost each day of all those years. I was just busy with overcoming all the many unfolding difficulties and organisational obstacles when I was asked to write about the earlier period of Cologne art practice. Looking back at that point, I was led astray by a new pride in efficiency – not the gallery's financial (in)efficiency, but more the kind of achievement in job performance. I brushed aside the particularly vain attitude of those earlier years in Cologne, looked back in dread, thinking I should repent, and I did so by writing as if I had some past iniquity to confess, in order to meet pity followed by reconciliation. It was just a bit earlier that I had started to develop the exercise of very fast writing, where the content of the writing is processed during the writing itself, which sometimes brings one to a space neither clearly fictional nor clearly documentary. During these first attempts, I was wondering how I could integrate the results into an art presentation. Quite by chance, I worked on an exhibition for Galerie Meerrettich, entitled *The-Year-In-Review-Lamp*. I printed one of the stories as a little booklet and connected it to the classic flea market floor lamp with a long ribbon, in a way that by pulling the booklet you could turn the light on and off. The booklet without the lamp was sold for a few euros, and I started to see the economic relations played out in such a double object: the special reading object became a kind of sponsoring object for maintaining the writing practice. I continued printing the texts on posters or booklets and gave them away for free during exhibitions. And as the slightly transformed, low-value flea market lamp slowly increased its value, it became a kind of publisher of texts that might not to be financed in any other way.

It also refers to the incredible difference between how low paid writing is in general compared to many art objects, although often involving much more and harder labour to be produced. I like using lamps in different ways, it implies the possibility of a kind of shift in meaning. For instance in my first exhibition of lamps at Greene Naftali Gallery in New York in 2006 I used them almost as actors, as different characters presenting different texts. On the "stage" of the gallery space, some had to be read by the audience, some of them performed their text using sound-speaking with a computer voice, while some were almost empty carriers or pure objects of non-meaning. Sometimes the related texts might allow an almost theological interpretation of the object, like when the texts approach the category of confession, but the lamps always become legitimating objects for "publishing", for the staging of different verbal expressions in the public space.

**CG:** With the exhibition *A Dissidence Coincidence But W.H.C.T.L.J.S.*, which you presented in 2008 at the Malmö Konsthall, you started to combine lamp objects and texts with architectural structures in the shape of alphabetical letters. These structures develop different types of relations to the space and to the viewer: some of them take for example the form of architectures that the viewer can enter, while others, as in your recent exhibition in New York, have the form of child-size tunnels, and so on. Do you see these structures as a step further in your attempt to create “narrative spaces” and to displace the medium of text into the exhibition space?

**JS:** Before developing these letter architectures, wondering what the exhibition should be like, I was simply considering how to transform some of the texts that I had casually written before into something that might fit into the exhibition space. I was wondering how I could “publish” them and relate them to their space, how to make them readable by the short-term visitor, or how I could almost manipulate the behaviour of visitors, encouraging them to enter these texts and to stay with them.

In *18 Iniquities*, my second exhibition at the Greene Naftali Gallery, adult-size people were supposed to go through the child-size letter tunnels. One reason amongst others for installing these tunnels was that I wanted the visitors to stay longer while reading. Inside were child-like text posters, always with the same short story, but written from different perspectives, a reference to the way a therapist sends you through child-like experiences and lets you reread the story of your childhood. More generally, I think that to produce another space within a space is already a kind of abstract narrative of a general expression for more independence or more autonomy, pushing the actual text narrative even further away from the framing-all-and-everything art space context.

**CG:** The text posters you just mentioned, with the same story written from different perspectives, were also presented in one of the installations you created at Mudam. They recount the story of the character of Joseph, son of Jacob and Rachel, in the Old Testament, taking as a point of departure the advice of your therapist to “not completely neglect any religious ideas and narratives”. Other elements referred to religion, including the *18 Iniquities* poster in the second installation. Could you say something about the importance of religion and theology in your work? During the installation of the exhibition, you said that your two white square-shaped canvases displayed “impurities”; this question of impurity seems to be quite central to your approach to religion.

**JS:** Sure, I am interested in theological texts etc., and for a few years have even sometimes been fascinated by them. It actually puzzles me that this question has never come up until now, whenever someone spoke about my work. Which is not only the wrong reaction on my part, since I feel I do not really have a good enough explanation for this aspect of my work. In literary productions, these transgressions into theological or more pseudo-theological spheres are probably more common. Whatever, let’s take two ideas from it. One is the concept of using the production of text and of art as something called in theology *redemptive* or *redeeming*, which I am hoping I could use as an old-fashioned term for something actually quite psychoanalytical. And the second would be the concept of iconoclasm, like dragging oneself onto the fringes of art production with iconoclast heresies in mind, as if leaving behind the signs and the rules on the shores of our contemporariness. An artistic heresy, even if it derived from a kind of artistic somnambulism.

ONLY AT THE END OF THE EXHIBITION THAT IT WAS NOT SO MUCH FOR ME TO OVERWHELM ABOUT ANY ONE SUBJECT  
AS I HAD BEEN ABOUT TO BE QUITE IMPRESSED BY THEM FROM OFFERWOOD. I WOULD  
AND WOULD NOT JUST DISCOVER THEM, WITHOUT NECESSARILY BELIEVING IN THEM, AND BELIEVING WAS  
NOT BELIEVING. I VAGUELY REMEMBERED THAT I HAD IN FACT LOVED SOME OF THE STORIES AS I COULD,  
PARTICULARLY THE ALMOST BIOGRAPHICAL STORY OF THE MAN WHO WAS PATRON TO MY MANS. SO I FOUND I  
WAS THEM BY MYSELF AND READ IT AGAIN.

"Jacob dwelt" means that if you want to tell a great story, you  
have to tell it quick, like automatic, but you have to bring up  
some fact on the beginning like "Jacob dwelt" and then the whole  
space of the story opens to you, like here the story that the whole  
space of the story opens to Jacob and after the real thing of  
"Jacob dwelt" it is turning into some stranger greyer space, which  
would be fiction or true. Or like Jacob came to the dogs and he  
brought a chocolate bar and just started trying to write, that  
remembered that Kierkegaard wrote many things and that he wrote with  
different names, like for example "Peter and Franklin". And then  
once, when I read it, that by coincidence started in the middle of  
the book. And it was great. He wrote the story he found is most  
bravely and most scary of all stories, the story where Abraham asks  
his servant to get ready and to leave the house with his son  
and to walk up to the mount moriah. And what happens is, that  
Abraham is supposed to kill his son, but not because of hate or anger  
or something, but because he was told by higher beings - BUT HE CO  
sacrifice him in order to test the strength of his personal  
beliefs. So Kierkegaard describes the situation, he describes it in  
a novelist kind of fashion. But then the next chapter of the book is  
again the same thing, but with different details and the next  
chapter again and the next again. After four times, I noticed that  
this must be the whole book now. Again and again the description of  
the day, descriptions of the weather, of the trees and of earth in  
the morning, when they went to mount moriah. I closed the book and  
gave up. But I thought about it permanently and I thought I  
understood, why Kierkegaard is so great and why so much admired by  
some of his fans and followers. But he did not tell it again and  
again, he did it just until when I closed the book. All together  
repeated the same story in different versions just four times to  
express his obsession probably.

Later, when already working on the exhibition, and already having  
written Joseph's story maybe five times, I read some commentaries on  
Joseph's story and the same commentary explained the "Jacob dwelt"  
beginning saying:  
it (Scripture) elaborates at length on the settlements of Jacob and  
his generations, and all the events that brought these about, since  
they were (considered) important (enough) to the Omnipotent to  
bring upon at length. Similarly, you find regarding the ten  
generations from Adam to Noah, so-and-so began so-and-so, but when  
it (Scripture) reached Noah, it dwelt upon him at length. Likewise,  
with the ten generations from Noah to Abraham, it dealt (only)  
briefly with them, but when it reached Abraham, it dwelt upon him at  
length. This can be compared to a pearl that falls into the sand: a  
person searches in the sand and sifts it with a sieve until he finds  
the pearl, and when he finds it, he casts the pebbles from his hand  
and keeps the pearl.  
So I must say, when I read this, I had already all the pearls on  
the strings, had already fixed  
some on the lamp shades, but did not really find the reasons for  
that I was doing. So the reason for me, better for the objects as

18+ ORIENTAL THERAPY  
18 INIQUITIES  
THE DISSIDENCE COINCIDENT  
18 AGAIN:  
THE BLESSINGS FROM  
WORK TO TEXTS  
THE CLEAN MARKET AND MORE  
ND ECRI VAIN TO ECRI VAIN AND  
LIBERATION

Last week I finally bought two books of the great, and now best-selling writer Roberto Bolaño. I would love to make him an example of this so-called theological sphere. He was also a very sarcastic critic of religious motives in writings, as in his wonderful book *Nazi Literature in the Americas*. In order to describe, or to confess a little what goes through my mind, I would like to quote one of his reviewers, I forget who it was, saying, "In *The Savage Detectives*, Bolaño shows how time punishes us for the rebellious dreams of youth, bringing disappointment, painfully modest accomplishments, broken loves, illness, even violent death and, simply, the end of youth." I am sorry I cannot answer better than that for now.

**CG:** I completely understand that this aspect of your practice might be a bit difficult to formulate – maybe we are here in the "mystical" facet of your work! – but it is absolutely fascinating. The different ideas you just mentioned – the transgression that literature enables, the approach of text in terms of redemption and iconoclasm – can be found in the series of texts that you have written taking as the point of departure Sukkot, the Jewish Feast of Tabernacles.<sup>2</sup> At different points in these texts, you focus on the Jewish population's exodus from Egypt, fleeing slavery, but also the Egyptians' obsession with architecture and idolatry. One of the results of this exodus was the writing of the first laws and the first historical texts. I don't want to make too easy a connection between your work and this question, but do you think we could understand the use of text in your practice as a response to the dominant model of idolatry in art? This could also echo the sometimes "unfinished" aspect of your works, for example your fast writing, which you have also connected to the spirit of Sukkot.

**JS:** First of all, I guess I have to explain why I stopped working on this interview for such a long time after reading the last question. It confused me to the extent that I misread it completely the first two times. Should I say what I saw first? First, I read that you were asking me if I really believed in the basics of what this religion is all about, which took me a really long time to think about; but now I am very glad, after reading it again, that you were not asking this question. Although it would be great to talk about that in the end. However I should answer your real question, and not the imagined one, with yes; and for sure, I feel very honoured by the way you interpret my works. The only thing I should add is that even when the work seems not to be really finished, I would not call it unfinished. I don't want to make it a possible iniquity by comparing the sukkah with my own writing, but it is true that I think it a very good idea to follow the rules of building a sukkah when writing a text or making an art work. The fact that the sukkah is a "house" without a ceiling doesn't mean that it is an unfinished building.

September 2009

---

<sup>2</sup>See pp. 290-301 of the present publication.

**Galerie Daniel Buchholz**

Galerie Daniel Buchholz OHG  
Neven-DuMont-Str. 17  
50667 Köln, Germany  
Tel: 0049 221 25 74 946  
Fax: 0049 221 25 33 51  
[post@galeriebuchholz.de](mailto:post@galeriebuchholz.de)  
[www.galeriebuchholz.de](http://www.galeriebuchholz.de)

Strau, Josef, "The Mount of J", in exh. cat. "The Space of Words", Mudam Luxembourg, 2009, p. 290 - 298