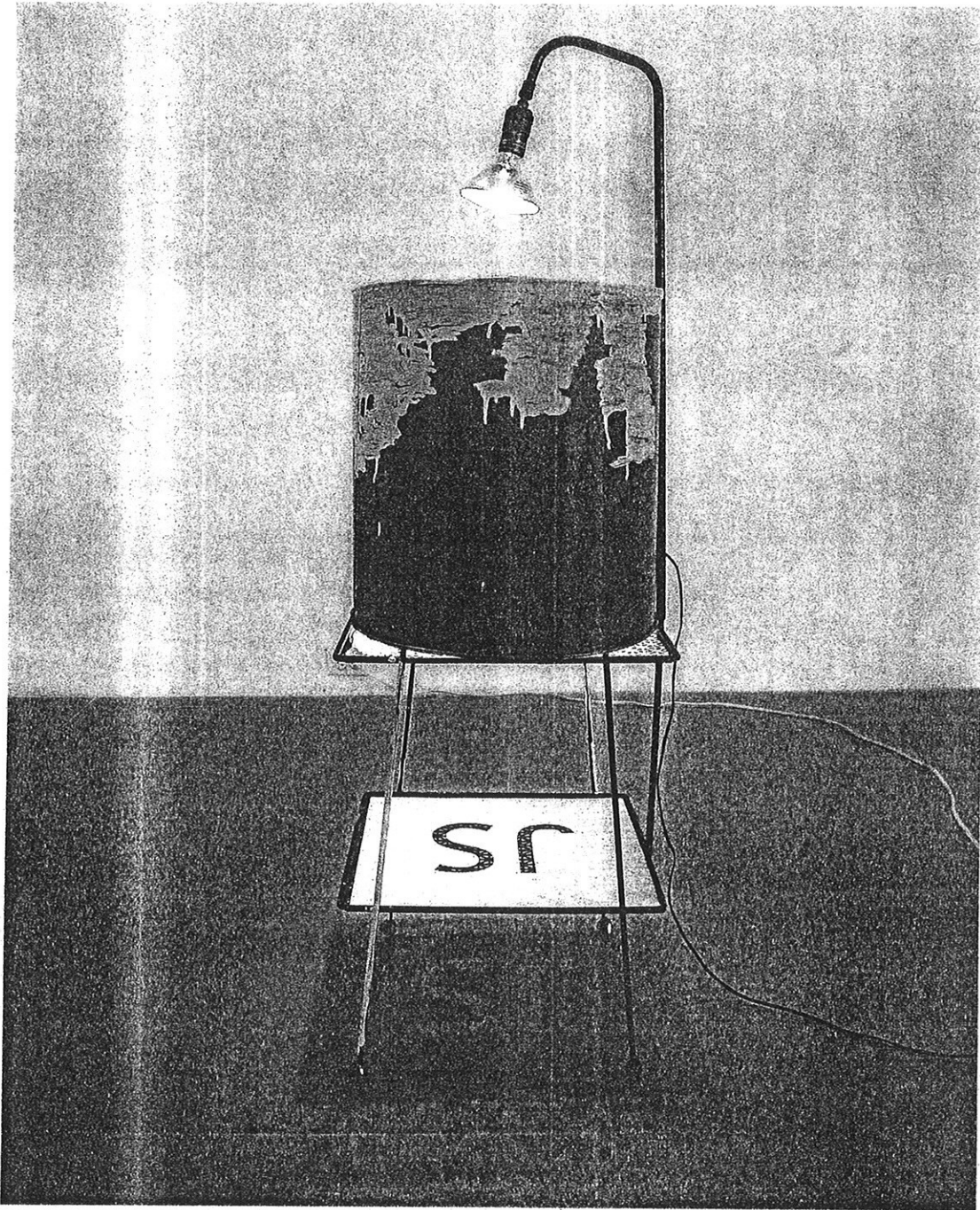


**Galerie Daniel Buchholz**

Galerie Daniel Buchholz OHG  
Neven-DuMont-Str. 17 50667 Köln  
Tel +49-221-2574946  
Fax +49-221-253351  
post@galeriebuchholz.de  
www.galeriebuchholz.de

Eichler, Dominik, "Out Of Inconvenience", Mousse Magazine Issue 23, April/May 2010, p. 34-39

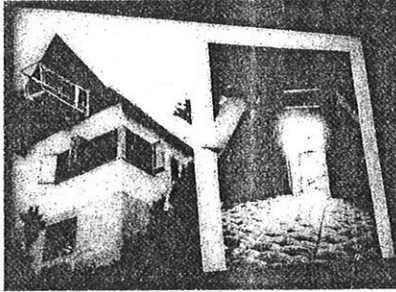


## OUT OF INCONVENIENCE

BY DOMINIC EICHLER

**Josef Strau's method of writing borders on automatism: a critical moment triggers an anecdotal stream of prose, made up of theory and revelations, doubts and wisdom. Texts integrated into his lamp sculptures and texts that flow into a collaborative autobiography the artist has written with Martin Guttman, up until mid-April, at Pro Choice in Vienna.**

*dominic eichler:* You've been working off and on as an artist since the 1980s, with your own share of ups and downs, stops and starts. The personal impact of that, and the different disciplinary hats you have worn, such as artist, writer, artist-writer, as well as your years running independent art spaces in Cologne in the early 1990s and again in Berlin from 2002 to 2006, is very much written into your recent works. I am thinking for example, of the reworked old canvases in your recent gallery shows, in which you have revisited, if I understand correctly, what you think of as "the sins of the past" in an effort to find redemption. To remain in a quasi-biblical mode, I wanted to ask you how you have managed to keep faith in the idea of contemporary art?



*Nazis of Suburbia*,  
2002. Courtesy:  
Greene Naftali,  
New York.

Opposite - *JS*, 2006.  
Courtesy:  
Greene Naftali,  
New York.

*jozef strau:* I was once suddenly quite interested in reading and considering biblical and similar kinds of texts. This was some years ago, and strangely connected to the beginning of a change in writing, which I then called automatic writing, something coincidental, non-intentional, sometimes even confessional, just resolving a personal dilemma with production, or the public appearance of this production. I could not particularly say that I have any faith in it. But I do actually wonder more, years later, how to find the energy again and again to do something that deals with the context and the demands of contemporary art, and how to "survive" there, to leave and come back, but to somewhere slightly different. It is a super-great privilege.

*de:* Has your idea of what an artist is changed over time? Do you have an artistic persona who is different from you? What do you think will distinguish the artists of the past from the ones born tomorrow?

*js:* I was flirting with what I call Buddhism, too, after I moved to America. They say when someone walks through a room and then walks back, it is another person. Just now I am writing a so-called collaborative autobiography with Martin Guttman about the years when we left our families and became artist-bohemians, etc., particularly in cities such as Vienna and Jerusalem, in order to continue writing in an art context from a different angle, and even more, to use what is almost a clichéd category of text as a production machine and then see what happens. Whatever, as far as the writing persona is concerned, as I am working on it, I have to face the changing artist-persona directly, and I realize that my own contemporary art persona or even art personas in general are a much more exciting, interesting topic than they were then, decades ago. At the moment, I am trying to come up with some little arbitrary story for our collaborative text. I did not expect that upon looking closer, things would feel so much more limited decades ago, kind of intolerant. Even the part of my generation that has kept to the former radical liberating ideas of the era appear quite repressive now in comparison.

*de:* I read one of your texts about your texts in which you recalled the moment when you freed yourself from a commission to write a theoretical essay on photography by tapping into your inner monologue with a mirror. Since then, you have produced reams of text which you integrate into sculptures and paintings, such as your series of rearticulated flea market lamps, or give away as posters in your exhibitions. These texts are full of twists and turns, doubts, insights and revelations. They are also difficult to read because you often use a dense and dirty layout. How would you describe the subject position of the author in them? To whom are they addressed?

*js:* I don't make any of these difficulties in order to make something difficult. I want to provide good reading. But I don't work on corrections for the exhibition poster texts. The text with the mirror was the breakthrough, somehow. I

wanted, as I always wanted at the time, to write a kind of art essay-ish statement, quoting lots of theory, but I just had stopped smoking and on the very last night before the publication deadline, I had still nothing done, nothing but a few quotes from theory I'd collected, Roland Barthes mostly. I got so scared that I could not do anything and just to get relaxed, I decided that for half an hour I'd write just anything, something, nothing, a disposable text, and then afterwards start with the real catalogue text. So I wrote about the party the night before, and so on. After an hour I stopped the fluent process and had two or three pages done, and while writing I felt like someone else was doing it – I was just moving my hands and reading. Sometimes I even had to laugh at this text. Then I reread it and realized that some of the motives of Barthes's photo-theory appeared

completely unintentionally, without naming it or anything from theory explicitly; it was as if it were strictly following the traces of the theory throughout the throwaway stories involved. And then on top of that, I realized that it did not need correction, had almost perfect grammar, no mistakes, high readability, at least compared to my own earlier art-essay texts, and it was suddenly clear that if I were a reader, one who knows a bit about these theories anyway, just like anyone else, I actually would prefer the throwaway story. That was really exciting as never ever before, but I asked myself who had really written this text. When it came time to push the send button for the emails, I hesitated, I got scared, I imagined all the people I know and the critical demands they and I normally have. Then I changed it again, inserted the theoretical notes I had before, saved it from total vulnerability, but understood that what I was trying to conceal was suddenly its best quality, actually. I later slowly developed the strength to not hesitate. That is the actual work I have to do. I wanted to make it a serious thing, and the proof that it is serious is if someone will give money for it (to quote Gertrude Stein), so from then on, I had the text production as one thing, and a condition for it is that it is made without being addressed to anyone, but my work also became a matter of organizing it into something by an artist, in an art space, for the art audience. Nobody should be asked to read long texts in an exhibition space, so I "invented" the simple methods of poster printing, booklets and reading lamps etc. My art is addressed to the art public, but the texts are addressed to no one.

*de:* Before the lamps and rescued paintings and the letter-shaped display architecture of recent years like in your show in Malmö, what I knew of you was your project *The Nazis of Suburbia*.

*js:* I will probably always carry that work with me. In the very beginning, it referred somehow to discoveries I made about garden-city planning, and it had a subtext about my own growing up in a place like that in Vienna.

*de:* Is memory an art material?

*js:* Everything and every thought is memory. Isn't it?

*de:* Is the physical fragility of your works a response to art and economics and a particular power discourse?

*js:* Is it fragile? I don't know, again, but indirectly it is perhaps a response. But then everything does respond to it, not just my work. I don't think very much about the whole field of art and economics and power while working. Actually, in the case of economics I should say I do, but that is done in quite a grotesque way, like I think very much about the strange relationships between my life, my works and economics. I have explained works in economic terms, like I make texts, but I organize a trade system for it, which maintains the practice and writing financially, like transforming flea market lamps into a system

of meaning and narratives and producing financial value through this.

*de*: What are you working on now? Or is "work" the wrong verb?

*js*: Yes, I am working, so it is a very good term. As I said above, I am working on this collaborative autobiography as an exhibition with Martin Guttman now. This exhibition in March in Vienna will be more a first presentation of it as a longer continuous work, it might later be continued in other places, involving other persons as well. First it will be more about presenting some examples of possible motives for this sort of paradoxical autobiography, and about how to combine it with some diagrammatic order system and producing short texts accordingly, and we are preparing a performance evening for it as well.

*de*: Is there a productive difference for you in how meaning is attached to letters, words, sentences, and texts as opposed to paint on a surface, found objects, or text presented as art?

*js*: Just personally, oh yes. But I learned very late that it makes it so much easier if it is attached to words, letters etc.; secondly, I secretly believe, again almost in a biblical way, that the person who deals with writing, etc., is a very different one than the one who produces objects or images, if they are objects of idolatry. But only secretly, a contemporary 21st-century translation of the heresies addressing problems strictly related to iconoclasm is quite significant again, describing newly and mysteriously how these objects of idolatry can sometimes, in a very indirect way, corrupt the life of the producer and owner and how the text is instead a medium for true redemption.

*de*: Is your recent work a synthesis of art and language or a marriage of inconvenience?

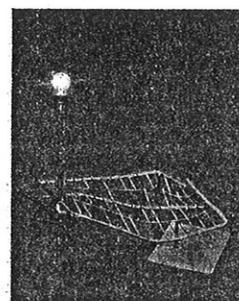
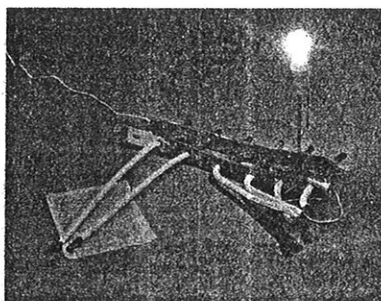
*js*: Programmatically, it is not so much the former. Particularly since I present this production of texts, which I would call almost wild in comparison to my inhibited, much earlier modes of art production. I really love works of art that deal with language, as well as work made in very narrative, not too abstract mode, even without using words and letters. Apart from my own ways of doing it. But someone once asked me if I think art and poetry should be an issue. I said no. Because it should not be a question. Things are better made just out of inconvenience sometimes.

Top left - *Paperweight for the Arcadia Diary*, 2007.  
Courtesy: Vilma Gold, London.

Top right - *Paperweight for Saturday*, 2007.  
Courtesy: Vilma Gold, London.

Bottom - *Untitled*, 2008.  
Courtesy: Greene Naftali, New York.

**Il modo di scrivere di Josef Strau bordeggia l'automatismo: da un momento critico scaturisce un flusso prosastico, aneddotico, fatto tanto di teoria quanto di rivelazioni, tanto di dubbi, quanto di saggezza. Testi integrati nelle sue lampade-sculture e testi confluiti in un'autobiografia a quattro mani che l'artista ha redatto con Martin Guttman, fino a metà aprile, da Pro Choice a Vienna.**



*dominic eichler*: È dagli anni Ottanta che lavori come artista, a intermittenza, con alti e bassi, arresti e partenze. Nei tuoi lavori si rintraccia immediatamente l'impatto personale di quest'alternanza, così come il fatto che hai indossato panni professionali molto diversi: artista, scrittore, artista-scrittore, quattro anni a gestire spazi artistici indipendenti a Colonia – nei primi anni Novanta – e Berlino fra il 2002 e il 2006. Penso, ad esempio, alle vecchie tele rilavorate nelle tue ultime mostre, in cui, se ho capito bene, hai rivisitato quelli che ti sembravano i "peccati del passato" in uno sforzo di redenzione. Restando in modalità quasi biblica, volevo chiederti come hai fatto a non perdere la fede nell'idea d'arte contemporanea.

*josef strau*: C'è stato un periodo in cui improvvisamente ero molto interessato alla lettura e all'esame di testi biblici. È stato alcuni anni fa e, in qualche modo, ha avuto a che fare con l'inizio di un cambiamento nella mia scrittura – che ai tempi definivo automatica, casuale, non-intenzionale, a volte persino confessionale, per risolvere un dilemma personale legato alla produzione o, piuttosto, all'apparizione pubblica di questa produzione. Non so se dire che ho quella fede di cui parli. Ma dopo tutti questi anni, sono il primo a stupirmi di come torni sempre l'energia necessaria a fare le cose, a relazionarsi ai contesti e alle esigenze dell'arte contemporanea, a "sopravviverci", ad andarsene e tornare, ma restando sempre un po' altrove. È un privilegio pazzesco.

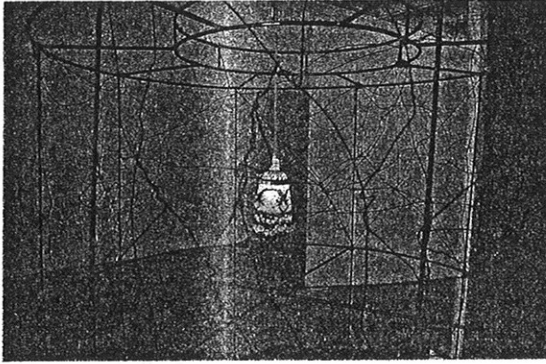
*de*: La tua nozione di artista è cambiata, nel tempo? Hai una personalità artistica in qualche modo distinta da te? Cosa credi che distinguerà l'artista del passato da quelli che nasceranno domani?

*js*: Dopo il mio trasferimento in America, ho iniziato a flirtare anche con quello che definirei Buddismo. Dicono che, quando attraversi una stanza e torni indietro, sei un'altra persona. Proprio in questo periodo, sto scrivendo con Martin Guttman quella che si potrebbe avvicinare a un'autobiografia a quattro mani, incentrata sugli anni in cui ci siamo lasciati alle spalle le famiglie per fare gli artisti bohémien in città come Vienna o Gerusalemme, per prendere da un'altra prospettiva la scrittura in contesti artistici, ma soprattutto per sfruttare come macchina produttiva un quasi-cliché delle categorie testuali, e vedere che accade. Ad ogni modo, per quanto riguarda la mia personalità di scrittore, mentre lavoro, questa deve affrontare, certo, una fortissima personalità artistica; e mi rendo conto che la mia personalità di artista contemporaneo – o, più genericamente, le personalità artistiche – sono un argomento molto più interessante ed entusiasmante rispetto ad altri tempi, a qualche decennio fa. Ora come ora, tento di trovare una storiella arbitraria per il nostro testo a quattro mani. Guardando la faccenda più da vicino, non mi aspettavo che le cose apparissero molto più limitate decenni fa, più intolleranti. Persino quelli della mia generazione che hanno mantenuto le posizioni libertarie più radicali mi sembrano, a paragone, abbastanza repressivi.

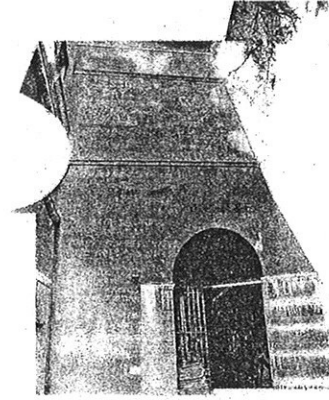
*de*: In uno dei tuoi brani, in cui parli dei tuoi testi, ricordavi il momento in cui ti sei liberato della commissione di scrivere un saggio di teoria della fotografia, attingendo a un tuo monologo interiore allo specchio. Da allora, hai prodotto testi integrati alle sculture e ai dipinti, come nella serie di lampade da mercatino ri-articolate, o nei poster delle tue mostre. Sono testi pieni di svolte, di sfumature, di dubbi, di saggezza, di rivelazioni. Sono anche difficili da leggere, perché spesso scegli un impaginato denso e sporco. Come descriveresti la posizione soggettiva dell'autore in quei testi? A chi sono rivolti?



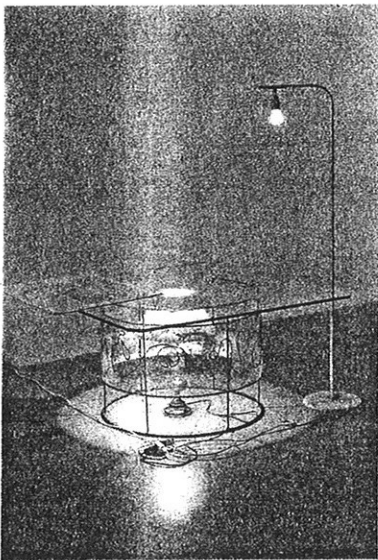




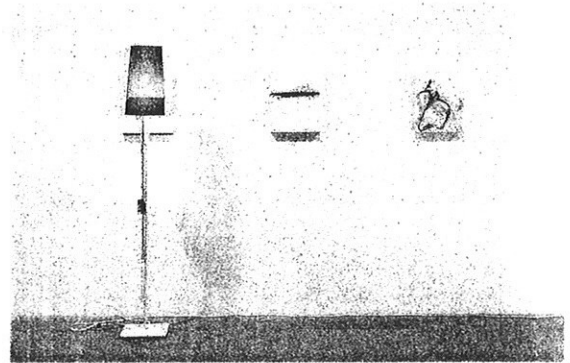
A DISSIDENCE COINCIDENCE BUT W.H.C.T.L.J.S.  
exhibition view, Malmö Konsthall, 2008.  
Courtesy: Malmö Konsthall, Malmö.



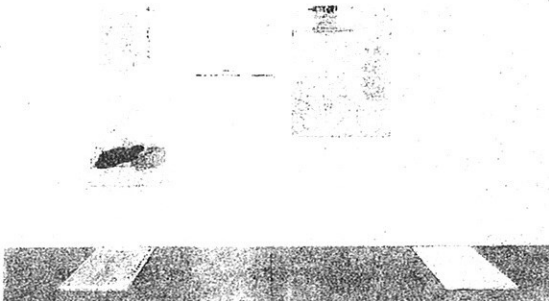
Untitled, 2009.  
Courtesy: Courtesy Galerie  
Daniel Buchholz, Cologne/Berlin



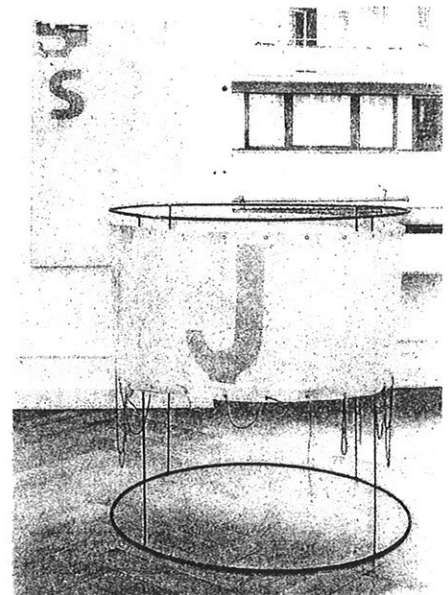
Untitled, 2008.  
Courtesy: Greene Naftali, New York.



Untitled, 2008.  
Courtesy: Greene Naftali, New York.  
Photo: Jason Mandella.



Untitled, 2009, installation view Galleria  
Massimo De Carlo, Milan. Courtesy Galleria  
Massimo De Carlo, Milan.



Untitled, 2009.  
Courtesy: Courtesy Galerie  
Daniel Buchholz, Cologne/Berlin

*JS*: Non frappongo questi ostacoli per rendere deliberatamente le cose difficili. Voglio che i miei testi siano una buona lettura. Ma non lavoro di correzione, sui testi per i manifesti. Il testo allo specchio è stato, in qualche modo, rivoluzionario. Volevo – e da allora ho sempre voluto – scrivere uno statement che fosse più saggistico nella sua natura, con un sacco di teoria, ma avevo appena smesso di fumare, e la sera prima della consegna non avevo ancora nulla di fatto, tranne una raccolta di citazioni, più che altro di Roland Barthes. Ero talmente spaventato da non essere in grado di lavorare e, anche solo per rilassarmi, avevo deciso di concedermi una mezz'oretta per scrivere qualunque cosa, qualcosa, un testo abbozzato o qualcosa del genere. Un'ora dopo mi ero fermato, trovandomi di fronte due o tre pagine; mentre scrivevo avevo la sensazione che fosse qualcun altro a farlo – io mi limitavo a muovere le mani, e leggere. A volte mi è persino venuto da ridere. Poi, rileggendo, mi ero reso conto che il testo toccava alcuni temi della teoria fotografica di Barthes, in modo assolutamente non intenzionale, senza citazioni o termini esplicitamente teorici, era come se seguisse rigorosamente le tracce della teoria, ma attraverso delle storielle. E non solo: mi ero reso conto che non aveva bisogno di correzioni, la grammatica era quasi perfetta, senza errori, la leggibilità buona, almeno se paragonata ai miei testi artistici precedenti; improvvisamente mi era stato chiaro che, se fossi stato un lettore qualunque, o almeno un lettore minimamente esperto di teoria, avrei preferito queste storie. È stato un momento emozionante come non mai, anche se mi è venuto da chiedermi chi avesse scritto quel testo. Quando mi ero trovato a dover cliccare sul mouse, per spedire il file, avevo esitato, spaventato; avevo pensato a tutte le persone che conoscevo, a cosa si aspettavano – e io con loro – da un testo critico. Lo avevo modificato di nuovo, inserendo le note critiche che mi ero segnato prima, salvandolo dalla vulnerabilità totale, ma al contempo mi ero reso conto che quella che tentavo di nascondere era la sua qualità migliore. Mi ci è voluto un po' per sviluppare la capacità di non esitare. È questo il lavoro che devo fare. Volevo scrivere una cosa seria, e (per citare Gertrude Stein) la dimostrazione della sua serietà sarebbe stato il fatto che qualcuno era disposto a pagare per averla. Da allora ho avuto chiaro il funzionamento della produzione testuale: una delle sue condizioni di possibilità è il fatto che non si rivolga a nessuno in particolare. Al contempo, però, il mio compito è anche renderla, in qualche modo, un'opera d'artista, in uno spazio artistico, per il pubblico dell'arte. Nessuno deve essere obbligato a leggere un lungo testo in uno spazio espositivo, per cui ho "inventato" metodi molto semplici per ovviare al problema: poster, fascicoli, lampade, ecc. La mia arte si rivolge al pubblico, i testi non si rivolgono a nessuno.

*de*: Prima delle lampade e dell'architettura alfabetica degli ultimi anni, come nella tua mostra a Malmö, di te conoscevo il progetto *The Nazis of Suburbia*.

*JS*: È un lavoro che probabilmente non mi abbandonerà mai. All'inizio era riferito a certe scoperte che avevo fatto circa la progettazione delle città-giardino, e aveva un sottotesto legato ai miei anni formativi in un posto del genere, a Vienna.

*de*: La memoria è un materiale artistico?

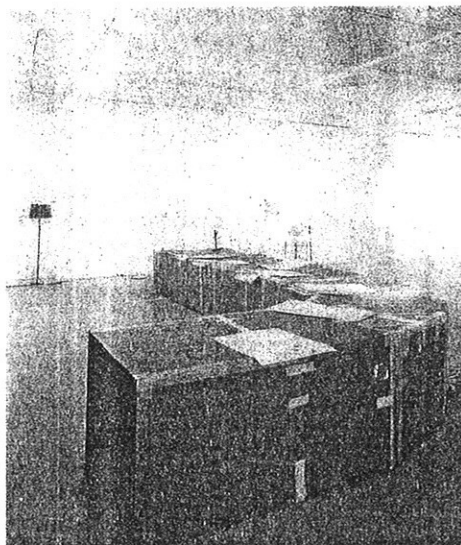
*JS*: Ogni cosa, ogni pensiero è memoria. O no?

*de*: La fragilità fisica dei tuoi lavori è una reazione all'arte, all'economia, o a un certo discorso del potere?

*JS*: Ma sono fragili? Anche qui, non saprei, indirettamente potrebbe essere una risposta. Ma in fondo ogni cosa lo è, non solo la mia opera. Non penso tanto al panorama generale dell'arte o dell'economia o del potere, mentre lavoro. Anzi, nel caso dell'economia, dovrei dire che sì, ci penso, ma in un modo un po' grottesco; penso moltissimo agli strani rapporti fra la mia vita, la mia opera e l'economia. Spiego i miei lavori in termini economici – ad esempio, la mia scrittura – ma organizzo un sistema commerciale che sostenga finanziariamente il mio operato e la mia scrittura, ad esempio trasformando quelle lampade in un sistema semantico e narrativo in grado di produrre valore.

*de*: Su cosa stai lavorando, al momento? O "lavorare" è il verbo sbagliato?

*JS*: Sì, sto lavorando, per cui è il verbo giusto. Come ti dicevo, sto lavorando a quest'autobiografia a quattro mani, per una mostra con Martin Guttmann. La mostra di marzo, a Vienna, sarà più che altro una sua prima presentazione – è un'opera più lunga, continua. Devo riprenderla in seguito in altri luoghi, chiamando anche altre persone. Il punto principale sarà presentare alcuni esempi di ragioni possibili di questa specie di autobiografia paradossale, e modi di combinarla con un principio ordinatore grammaticale che permetta di produrre testi brevi. Stiamo anche preparando una performance, per la serata.



*18 INIOTTIES*, 2008, installation view, Greene Naftali, New York. Courtesy: Greene Naftali, New York. Photo: Jason Mandella.



Artist's Project (pg.77)

*de*: Ti sembra che ci sia una differenza produttiva nel modo in cui un significato si lega a una lettera, una parola, una frase o un testo rispetto a come lo fa con una superficie, un objet trouvé, o un testo presentato come arte?

*JS*: Personalmente, direi assolutamente di sì. Ma ho imparato così tardi che è tanto più facile collegare significati a parole, lettere ecc. Inoltre, coltivo la convinzione segreta – anche qui, in modo quasi biblico – che chi scrive sia molto diverso da chi produce oggetti o immagini, se sono oggetti d'idolatria. Ma, ripeto, è un segreto, una traduzione contemporanea delle eresie legate all'iconoclastia. Problemi del genere sono di nuovo attuali: descrivono in modi nuovi e misteriosi come questi oggetti d'idolatria possano, a volte, per quanto indirettamente, corrompere la vita di chi li produce o li possiede, e che il testo, al contrario, è un mezzo di redenzione.

*de*: Definiresti i tuoi lavori recenti come sintesi di arte e linguaggio, o come matrimonio di sconvenienza?

*JS*: Programmaticamente, di certo, non sono la sintesi di cui parli; in particolare modo, da quando presento questa produzione testuale – che definirei quasi selvaggia rispetto alle mie modalità di produzione artistica precedenti, molto inibite. Mi piacciono molto le opere d'arte che problematizzano il linguaggio, o quelle che seguono modalità decisamente narrative e non troppo astratte anche senza usare parole o lettere. Sono così lontane dal mio modo di lavorare. Ma una volta mi hanno chiesto se credo che il rapporto fra arte e poesia sia un problema. Ho detto di no. Non dovrebbe essere una domanda. A volte le cose vengono meglio quando sono sconvenienti.