Read Full Text

Joseph Semah

over El Lissitzky en Barnett Newman

Waar Taal Beeld Baart
Rick Vercauteren 3

De ander over de ander
Ulco Mes 7

Het Jeruzalem van omhoog
Felix Villanueva en Joseph Semah 15

Read Full Text
Joseph Semah 35

Half Read Text
Arie Hartog 55

Read Full Text
Museum van Bommel van Dam 59

Waar Taal Beeld Baart

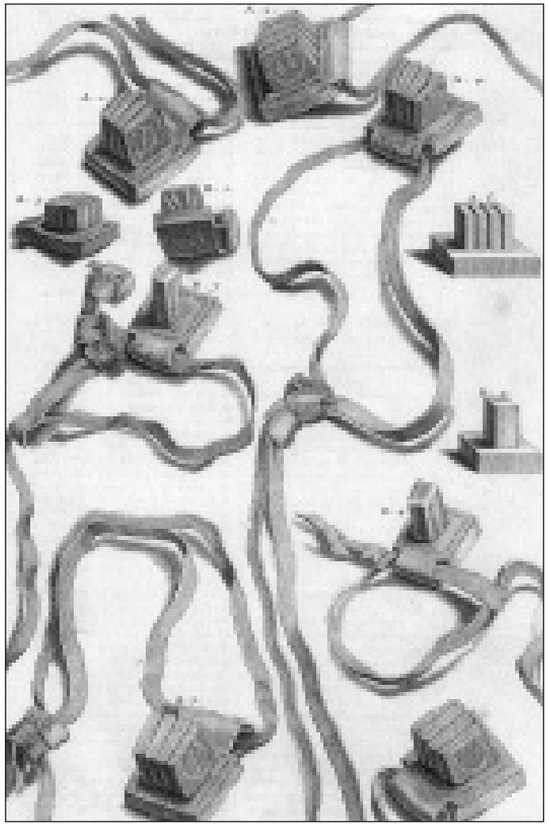
Rick Vercauteren

Waar Taal Beeld Baart:
MeLeCheT MaChaSheVeT (Play Full Text) van Joseph Semah

'De pionnen zijn de ziel van het schaakspel.'
F-A.D. Philidor, 1748 [1]

Een schaakspel bestond 1500 jaar geleden in Noord-India - als afspiegeling van een leger - uit een sjah (koning), een farzin (raadsheer of vizier), olifanten (lopers), cavalerie (paarden), strijdwagens (torens) en, last but not least, infanterie (pionnen). Via Bagdad, waar kaliefen aan het hof schaakmeesters in dienst hadden, kwam het populaire oorlogsspel in de Arabische wereld terecht.
Daarna verspreidde het bordspel zich verder via Moorse veroveraars (Sicilië, Spanje), Vikingen én christelijke kruisvaarders die vanuit de Oriënt terugkeerden naar Europa.
In de 12de eeuw werd er aan vele Europese hoven reeds hartstochtelijk geschaakt.
Uit de fameuze schaakstukken van het Isle of Lewis, gesneden uit walrusivoor, blijkt dat onder invloed van de middeleeuwse samenleving in Europa de miniatuurlegers ingrijpend werden gewijzigd. De oorspronkelijke Indiase vizier veranderde in een koningin of dame; de olifanten maakten plaats voor bisschoppen of raadsheren; torens of kastelen vervingen de oude strijd- en triomfwagens.
Nadat aan het eind van de 15de eeuw, vooral door toedoen van Spaanse schakers, de dynamiek van het aanvalsspel sterk werd opgevoerd, veranderden de spelregels niet of nauwelijks. Het uiterlijk van schaaksets wijzigde daarentegen vrijwel continu. Terugblikkend zien we dat er, als representaties van wisselende tijdsgeesten, in de loop der tijden visueel sterk verschillende varianten op schaakstukken zijn gelanceerd. Decoratieve motieven, narratieve elementen én heraldische, militaire en religieuze ornamenten en symbolen, zoals onder andere kruizen, kronen en wapens, vormen tezamen een fascinerende en inspirerende caleidoscoop.

In het kader van zijn solo-expositie *Read Full Text* in Museum van Bommel van Dam te Venlo, presenteert beeldend kunstenaar en denker Joseph Semah (Bagdad, 1948), in nauwe samenwerking met Hein Elfrink galerie en uitgeverij, een uitgebalanceerd schaakspel in een oplage van achttien exemplaren.
De stukken werden in 1983 eerst op papier getekend en later dat jaar in hout uitgevoerd. In 2006 heeft hij op basis van dit oermodel achttien replica's gemaakt die *MeLeCheT MaChaSheVeT (Play Full Text)* worden genoemd. In Semah's schaakspel zijn de reeds vernoemde Europese heraldiek, ornamentiek en symboliek afwezig. Alsof hij tijdens het ontwerpen werd geïnspireerd door Goethe's bon mot *'In der Beschränkung zeigt sich der Meister.'*
Semah koos bewust één element, dat *en face* op een omgekeerde letter T lijkt, en heeft dat vervolgens in variaties doorgecomponeerd. In dit spel fungeren pionnen letterlijk en figuurlijk als basismodules. Alle zwaardere legereenheden, die staan opgesteld achter het *voetvolk*, zijn afgeleid van de rudimentaire pionnen; ze ogen eveneens eenvoudig en staan strak in het gelid. Als we aandachtig naar de tweede aanvalslinie met toren, paard, loper, koningin en koning kijken, zien we dat de vormgeving economisch en ingenieus is. Een toren is een pion die een pion in spiegelbeeld draagt; een paard is een pion die een overdwars gelegde pion schraagt; een loper is een pion die een pion optilt; een koningin is een pion die een loper ondersteunt; een koning is een pion die een toren draagt. Met één element heeft bedenker en uitvoerder Joseph Semah vernuftig zes stukken vervaardigd.
Parallel aan ons alfabet bestaat elk leger van dit schaakspel uit zesentwintig modules: acht pionnen in de eerste en achttien (gestapelde) pionnen in de tweede aanvalslinie.
De consequente toepassing van gekozen principes, de weloverwogen geleding en logische ordening dragen bij aan een subtiel hiërarchisch systeem. Uit een *minimaal* gegeven haalt Semah een *maximaal* effect. Maar er is meer.



Tefillin, 17e eeuw. Ets, 30 x 21 cm.

Zoals reeds werd opgemerkt, luidt de volledige titel van Semahs schaakspel *MeLeCheT MaChaSheVeT (Play Full Text)*. Het begrip MeLeCheT MaChaSheVeT verwijst onder meer

naar negenendertig soorten (artistiek) werk, waaronder het kappen van stenen en het snijden van hout, waarmee in een ver verleden in de woestijn een heiligdom is gemaakt. Lange tijd was *Tefillin* echter de werktitel voor het schaakspel. Deze Hebreeuwse term is afgeleid van het woord *tefila* (gebed) en betekent gebedsriemen. Op doordeweekse dagen worden in het Jodendom - traditioneel door mannen ouder dan 13 jaar - bij het ochtendgebed twee leren riemen, waaraan minuscule doosjes zijn bevestigd, om het hoofd én om de arm en de hand gewikkeld. De twee leren doosjes, die midden op het voorhoofd en aan de onderarm worden gedragen, bevatten op perkament geschreven teksten uit Exodus 13:1-10; Exodus 13:11-16; Deuteronomium 1:13-21; Deuteronomium 6:4-9.
In het Hebreeuws worden de doosjes, die exact dezelfde vorm hebben als de pionnen van Semah's schaakspel, enkelvoudig *bajit* (huis) en meervoudig *batim* (huizen) genoemd - denk ook aan het Franse woord bâtiments. Wanneer schaakspelers de tweeëndertig stukken c.q. tweeënvijftig *huizen* van Semah in spel brengen, ontstaat er op de vierenzestig velden van het schaakbord, optisch relatief snel een stedelijk landschap in miniatuur. Op de open vlakte van oude teksten staan - in gedachten - plots nieuwe gebouwen.
Tezelfdertijd is die *architectuur*, die modulair de Hebreeuwse letter Tav of Tau in herinnering roept, overdrachtelijk geladen met *literatuur*. Dit uitgewogen spel, waar beeld taal bevrucht en taal beeld baart, wordt in hogere zin gespeeld met piepkleine *mobiele* archieven of zo men wil *verplaatsbare* bibliotheken. De tweeënvijftig partikels van Semah verwijzen expliciet én indirect - gelijk zwart vuur op wit vuur zoals eens bij Mozes - naar oude tekstuele en visuele bronnen uit de Joodse cultuur. [2]
Niet voor niets heet dit in zwart en wit uitgevoerd schaakspel *MeLeCheT MaChaSheVeT (Play Full Text).* Middels de titel - nomen est omen - refereert de conceptuele houtbewerker Joseph Semah bewust aan de tekstuele oorsprong van rituelen waarbij (ontheemde) Joodse gelovigen, willens en wetens, in woord én gebaar terugkeren naar specifieke, culturele en religieuze wortels. Spelend met Semah's tweeëndertig sobere schaakstukken verrijzen op het bord, op metaforisch niveau, het aardse én hemelse Jerusalem.
Op filosofisch vlak injecteert Semah met *MeLeCheT MaChaSheVeT (Play Full Text)* het eeuwenoude oorlogsspel, vol Indiase, islamitische en christelijke varianten, met elementaire Joodse wijsheid.
De pionnen, volgens Philidor de ziel van het schaakspel, zijn *geladen* met basale levensbeschouwelijke betekenis.Een organisatie, zo luidt een beroemde uitspraak, is zo sterk als zijn *zwakste* schakel.
In Semah's systeem zijn de *minsten*, de infanteristen, godzijdank maat- en richtinggevend. Shah-mat!?
Leve de pion!!

Rick Vercauteren
Directeur Museum van Bommel van Dam

Noten

1
F-A.D. Philidor, L 'Analyze du Jeu des Echecs, 1748.

2
Zie U. Mes en J. Semah (red.), A Journey into PaRDeS, Museum van Bommel van Dam, Venlo 2006, p. 75.

Afbeelding pagina 5:
Joseph Semah, MeLeCHeT MaChaSheVeT (Play Full Text), 1983-2006, Replica 1/18.
Hout en inkt, 12 x 45 x 45 cm.

De ander over de ander

Ulco Mes

De ander over de ander

In de verwondering staat alles op het spel.
(Cornelis Verhoeven)

Inleiding

Deze publicatie behandelt het onderzoek van kunstenaar en denker Joseph Semah naar de doorwerking van de Joodse traditie in het oeuvre van El Lissitzky en dat van Barnett Newman. Zelfs deze kernachtige formulering van de inhoud maakt duidelijk dat Read Full Text vanuit verschillende invalshoeken kan worden gelezen.

Ten eerste kan het boek worden beschouwd in het licht van het bestaande (kunsthistorische) onderzoek naar het oeuvre van de Russische kunstenaar El Lissitzky (1890-1941) of dat van zijn Amerikaanse collega Barnett Newman (1905-1970). Deze toonaangevende kunstenaars van de twintigste eeuw hebben met elkaar gemeen dat ze van Joodse afkomst zijn. Hoewel in onderzoek ondermeer aan de orde is gekomen in hoeverre de Joodse traditie van invloed is geweest op hun kunstenaarschap, meent Joseph Semah dat hier nog veel terrein kan worden gewonnen. In zijn ogen is het merendeel van de kunsthistorische studies namelijk verricht vanuit een perspectief, dat hij typeert als westers en christelijk.[1]
Hij constateert daarbij dat de betrokken wetenschappers in het algemeen niet of nauwelijks bekend zijn met de Joodse traditie en cultuur.
Om tot aanvullende en andere inzichten te komen, verricht Joseph Semah, die opgroeide in kringen van Joodse intellectuelen, zijn onderzoek vanuit een Joods perspectief. In Read Full Text zet hij uiteen dat de betekenis van de Joodse traditie voor Lissitzky en Newman veel groter is dan in bestaand onderzoek wordt verondersteld.

Een andere mogelijkheid is Read Full Text te lezen als een boek dat is gewijd aan het kunstenaarschap van Joseph Semah. In deze publicatie staan namelijk zijn overdenkingen, zijn woorden en zijn beelden centraal. Wat hier te berde wordt gebracht over Lissitzky en Newman dient dan ook te worden begrepen als een deel van zijn onderzoek naar het menselijke bestaan. Het centrale thema daarin is de verhouding tussen mens en medemens, tussen het zelf en de ander. In een poging bij te dragen tot onderling begrip en verdraagzaamheid combineert hij in zijn onderzoek inzichten uit kennisgebieden als religie, wetenschap en kunst. [2]
Zijn bevindingen brengt Semah tot uiting in een eigenzinnig oeuvre van onlosmakelijk met elkaar verbonden teksten, beelden en tentoonstellingsprojecten.

Read Full Text omvat verschillende bijdragen. De publicatie opent met een tekst van Rick Vercauteren, directeur van Museum van Bommel van Dam Venlo. Hij schrijft over MeLeCheT MaChaSheVeT (Play Full Text), een door Semah vervaardigde multiple in de vorm van een schaakspel.

Mijn tekst vormt een inleiding tot het onderzoek van Joseph Semah. Ze bestaat uit drie delen, waarbij ik steeds een ander aspect daarvan introduceer. Deel I bevat een beknopte biografie, gevolgd door een korte schets van Semah's denken. Beide helpen de lezer te begrijpen waarom en hoe hij zijn artistieke onderzoek verricht. In deel II geef ik informatie over Barnett Newman en het Jodendom in de Verenigde Staten. Op die manier wordt een cultuurhistorische achtergrond geboden waartegen Semah's complexe tekst over de Amerikaanse kunstenaar kan worden gelezen. In het derde deel ga ik in op het artistieke oeuvre van Joseph Semah. Aan de hand van voorbeelden laat ik zien hoe het onderzoek naar Lissitzky en Newman tot uiting komt in zijn beeldend werk.
Na mijn bijdrage volgt het hart van dit boek, dat wordt gevormd door twee teksten van Joseph Semah. Het betoog over de doorwerking van de Joodse traditie in het werk van Lissitzky kwam enige jaren geleden tot stand in nauwe samenwerking met Felix Villanueva. De uiteenzetting over de betekenis van de Joodse traditie voor Newman schreef hij alleen, en rondde hij in 2006 af. In beide bijdragen komt naar voren dat de onderzochte kunstenaars als het ware een 'dubbele identiteit' hebben. Enerzijds richten zij zich naar de mogelijkheden van de samenleving waarin zij leven. Voor Lissitzky is dat het Rusland van na de Oktober Revolutie van 1917; voor Newman het zich ontwikkelende New York in de eerste helft van de twintigste eeuw. Anderzijds blijven beide kunstenaars zich verbonden voelen met de Joodse traditie en cultuur. Met name dat laatste wordt volgens Semah in het bestaande kunsthistorische onderzoek niet op waarde geschat. Wat daarbij een rol speelt is het zwijgen van Lissitzky en Newman. Beiden lieten zich zelden uit over de (seculiere) verwerking van de Joodse traditie. En deden ze dat wél, dan was dat vaak in bedekte termen. In zijn onderzoek maakt Semah duidelijk dat die zwijgzaamheid verband houdt met het leven in de galoet (de Joodse ballingschap) en de daarmee samenhangende onzekerheid en angst. In Read Full Text laat Semah zien dat in het beeldende werk van Lissitzky en dat van Newman verhuld tot uiting komt, dat zij altijd met één been in de Joodse traditie en cultuur zijn blijven staan.
Het tekstgedeelte van deze publicatie wordt afgesloten door een bijdrage van Arie Hartog, conservator van het Gerhard Marcks Haus, Bremen. Daarin betoogt hij dat het werk van Semah de fundamentele leegte binnen de westerse kunstgeschiedenis van na 1945 blootlegt, omdat die wetenschap de artefacten van een Joods-christelijke cultuur beheert, zonder kennis van het Joodse deel.
Het laatste hoofdstuk van Read Full Text toont foto's van het beeldend werk van Joseph Semah. Alle daar afgebeelde installaties, beelden en werken op papier houden direct of indirect verband met zijn onderzoek naar de doorwerking van de Joodse traditie in het werk van El Lissitzky en Barnett Newman. Ze zijn tentoongesteld van 10 juni tot en met 3 september 2006 in Museum van Bommel van Dam Venlo onder de titel Read Full Text.

Tot slot. Met de titel van deze publicatie, Read Full Text, spreekt Semah ons persoonlijk aan. Hij vraagt ons uitdrukkelijk om te onderzoeken wat er aan openlijke en verborgen zin zou kunnen liggen in een tekst of beeld. Wie die moeite neemt en zich verwonderd openstelt voor het gedachtegoed van Joseph Semah, vindt in Read Full Text een overweldigende rijkdom aan inzichten en opvattingen.

Deel I

Joseph Semah

Ik schrijf hieronder over het leven van Joseph Semah vanuit de veronderstelling dat die informatie kan bijdragen tot een beter begrip van zijn denken en werk. Dat doe ik echter niet zonder te waarschuwen tegen een eenvoudige en eenzijdige herleiding van zijn opvattingen tot zijn Joodse achtergrond. Zo moet worden benadrukt dat Semah niet het Joodse geloof belijdt. Om misverstanden hierover te voorkomen wil hij dan ook niet worden getypeerd als Joods kunstenaar of Joods denker. Een ander punt is dat een reductie van Semah's visie tot 'het Joodse' een grove veronachtzaming zou betekenen van zijn gesitueerd zijn in het westen. Grootgebracht in Israël, woont hij anno 2006 al zo'n vijfentwintig jaar in Nederland. Het verdient daarom de voorkeur Semah te beschouwen als een onafhankelijke geest. Zijn leven maakt duidelijk waarom hij zich in zijn denken profileert als iemand die zich bewust is van de betekenis van de Joodse traditie waarin hij werd grootgebracht én de waarde van een pluriforme, multiculturele samenleving.

Joseph Semah werd geboren op 24 februari 1948 in Bagdad. Al op tweejarige leeftijd belandde hij in Israël, waar hij opgroeide in een liberaal Joods milieu. In de nog jonge staat studeerde hij aan het gymnasium, vervulde hij zijn dienstplicht en volgde hij studies in elektrotechniek en filosofie. Parallel daaraan ontwikkelde hij zijn kunstenaarschap. Ervaringen in onder andere de Zesdaagse Oorlog (1967) en de Jom Kipoer Oorlog (1973) doen Semah midden jaren zeventig besluiten om Israël te verlaten; hij spreekt in dit verband van een zelfgekozen ballingschap. Na zes jaar, waarin hij leeft in Londen, Parijs en Berlijn, vestigt hij zich in 1981 te Amsterdam. Samen met Hedie Meyling richt hij er de Stichting Makkom op, die tot aan het einde van de jaren tachtig projecten organiseert op basis van interdisciplinair onderzoek in de kunst. In dezelfde jaren groeit in Nederland de interesse in zijn kunstenaarschap. Aanvankelijk wordt die belangstelling vooral getoond vanuit het alternatieve circuit van kunstenaarsinitiatieven; later ook vanuit de galerie- en museumwereld. Thans geniet het werk van Joseph Semah bekendheid in binnen- en buitenland.

Hermeneutiek

Weinig kunstenaars hebben zo'n omvangrijk onderzoeksveld als Joseph Semah. Daaraan ten grondslag ligt zijn diepgaande onderzoek naar het mens-zijn. Semah wil de mens begrijpen in het heden, als deel van een gemeenschap met een eigen cultuur en een eigen geschiedenis. Daarbij gaat zijn interesse nadrukkelijk uit naar de verhouding tussen mens en medemens, naar het ik en de ander. Bijgevolg heeft hij zich verdiept in diverse kennisgebieden, zoals filosofie, mystiek, politiek, religie, wetenschap en kunst.

De onderzoeksmethode van Joseph Semah heeft een hermeneutisch karakter. Ze is gebaseerd op een minutieuze lezing van uiteenlopende teksten en vertoont opvallende overeenkomsten met de Talmoedexegese zoals die tot ontwikkeling is gekomen in de Joodse cultuur.[3] Wat de Talmoed betreft onderscheidt de Franse filosoof Emmanuel Levinas 'vier beroemde niveaus van lezen: *pesjat* (kennelijke, of voor de hand liggende betekenis), *remez* (betekenis waarop geduid wordt), *darasj* (de betekenis die men moet zoeken) en *sod* (de geheime betekenis), waarvan de eerste letters samen het woord *pardes* (tuin) vormen.'[4] Het woord PaRDeS kan dus worden begrepen als een acrostichon dat betrekking heeft op het interpreteren van (Talmoed)teksten. Dat deze interpretatiemethode in de ogen van Semah ook in deze tijd van waarde is, maakte hij onomwonden duidelijk toen hij in 2004 in Museum van Bommel van Dam exposeerde onder de titel 'A Journey into PaRDeS'.[5]

In de woorden Read Full Text brengt Semah opnieuw tot uiting dat hij er veel waarde aan hecht dat een tekst zorgvuldig en op meerdere niveaus wordt gelezen. Zoals gezegd is de titel van dit boek een uitdrukkelijk appèl aan de lezer. In ruime zin begrepen doet Semah met die woorden een dringend beroep op ieder mens in elke tijd om steeds te exploreren wat er aan openlijke en verborgen zin zou kunnen liggen in een tekst of beeld. Hij gaat er namelijk van uit dat elke persoon, vanwege zijn onnavolgbare uniciteit, fungeert als zingever. Dit impliceert dat elke lezer een onvervangbare rol heeft in de openbaring van de boodschap die in een tekst of beeld besloten ligt. De rijkdom daarvan komt alleen aan het licht in de continuïteit van lezingen, in het zien en herzien van interpretaties.

Deel II

Anders dan in zijn bijdrage over El Lissitzky gaat Semah in zijn tekst over de doorwerking van de Joodse traditie in het werk van Barnett Newman nauwelijks in op de gesitueerdheid van de kunstenaar. Met een korte inleiding over het Jodendom in de Verenigde Staten en informatie over Newman wil ik een cultuurhistorische achtergrond bieden waartegen de uiteenzetting van Semah kan worden gelezen.

Joden in de Verenigde Staten

Het begin van de geschiedenis van de Joodse gemeenschap in de Verenigde Staten wordt gemarkeerd door de aankomst van Spaans-Portugese Joden in New York in 1654. Na eerdere immigratiegolven zijn tussen 1880 en 1924 grote groepen Joden uit Oost-Europa naar Amerika gekomen. Belangrijke oorzaak voor deze migratie was dat deze mensen in eigen land werden geconfronteerd met discriminatie, pogroms en een overheidspolitiek die er op was gericht Joden economisch tot de ondergang te brengen.[6] De in de 19e eeuw toegenomen mogelijkheden om te reizen en de verhalen die de ronde deden over Amerika als het land van onbegrensde mogelijkheden, leidden ertoe dat velen hun heil zochten in de Verenigde Staten.[7]

De Joodse immigranten arriveerden in een tijd waarin de vraag naar industriearbeiders in Amerika sterk toenam. Bijgevolg vestigden de nieuwkomers zich in snel groeiende industriesteden als New York, Philadelphia, Chicago en Boston. Daar werkten ze vooral in de textiel- en tabaksindustrie, vaak onder barre arbeidsomstandigheden en tegen lage lonen. Door hard werken en door aanpassing aan de Amerikaanse cultuur wisten de Joodse immigranten hun economische en sociale positie geleidelijk te verbeteren. Het mag niet verwonderen dat de nieuwe omgeving en de geseculariseerde Amerikaanse stadscultuur merkbaar invloed heeft gehad op het leven van de Joodse immigranten. Ook het effect op de religieuze beleving was merkbaar: synagogen werden steeds minder bezocht. Hoewel het steeds vaker gebeurde dat Joden zich niet meer aansloten bij een of andere synagogale gemeenschap, bleef de religieuze betrokkenheid erg groot.[8] Dat binnen de Joodse geloofsgemeenschap in Amerika allerlei orthodoxe, conservatieve en liberale stromingen zijn ontstaan, laat zich overigens verklaren door de zeer verschillende achtergronden van de Joodse immigranten.
Zoals Amerika de Joden heeft beïnvloed, zo hebben de Joden Amerika beïnvloed. Dat is ondermeer zichtbaar op het politieke vlak. Omdat Joden grote bevolkingsgroepen vormden in de grote steden en omdat zij zich steeds vaker manifesteerden in allerlei sectoren van de samenleving, werd de Joodse gemeenschap een niet te verwaarlozen politieke factor bij verkiezingen. [9] Gesignaleerd kan worden dat de Joden in de Verenigde Staten bij politieke activiteiten vooral strijden voor zaken waarvoor ze zeer gevoelig zijn, zoals de bescherming van de burgerlijke vrijheden en de religieuze verdraagzaamheid in een multiculturele samenleving.
De geschiedenis laat zien dat de zelfidentificatie van de Amerikaanse Jood in hoge mate wordt bepaald door de invloed van zijn naaste omgeving en door zijn relatie met de Joodse traditie en cultuur. Terwijl ze een sterk gevoel van Joodse identiteit en saamhorigheid hebben weten te behouden, zijn de Joden in de Verenigde Staten een integraal onderdeel gaan vormen van de Amerikaanse samenleving.[10]

Barnett Newman

Barnett Newman werd geboren op 29 januari 1905 in New York, als zoon van Abraham Newman en Anna Steinberg.[11] Zijn ouders waren afkomstig uit Lomza, gelegen in het huidige Polen. In het spoor van talloze andere Oost-Europese Joden vertrokken zij in 1900 naar Amerika, waar de zus van Abraham zich reeds had gevestigd.[12] Aangekomen in New York vond Abraham werk in de textielindustrie. Als verkoper van Singer naaimachines ontwikkelde hij zich tot een succesvol zakenman en startte hij een eigen kledingbedrijf.[13] Abraham Newman was een praktisch ingestelde man. In New York ontwikkelde hij zich tot een republikeins zakenman die geloofde in het Amerikaanse kapitalistische systeem. Tegelijkertijd bleef hij solidair met de Joodse gemeenschap: hij stichtte de National Hebrew School in de Bronx, hielp Joodse immigranten die naar New York kwamen en steunde de zionistische beweging.[14] Ofschoon Abraham Newman was opgegroeid bij een oom die rabbi was en hij als tiener zijn oom had geholpen bij het samenstellen van een encyclopedie met Talmoedische uitspraken, bezocht hij zelden een synagoge. Thomas Hess, kunstcriticus en vriend van Barnett Newman, typeert het gezin Newman als 'red nor rabbinical'.[15]

Nadat een eerdere zoon als zuigeling was gestorven, was Barnett Newman de oudste zoon van Abraham en Anna. Zijn Joodse naam was Baruch (gezegende), maar hij werd Barnett of Barney genoemd.[16] Met zijn broer George en zijn zussen Getrude en Sarah beleefde hij een gelukkige jeugd in een hecht gezin. Leren maakte een belangrijk deel uit van zijn opvoeding. Zowel binnen als buiten school genoot hij (cultuur)onderricht. Zo leerde Barnett na schooltijd Hebreeuws in de door zijn vader gesteunde National Hebrew School. Ook kreeg hij onderricht van Joodse intellectuelen, nieuwe immigranten die zijn vader hielp door ze les te laten geven aan zijn kinderen.[17]
Tussen 1919 en 1927 studeert Barnett aan de De Witt Clinton High School in Manhattan en aan het City College of New York. Daarnaast volgt hij vanaf 1923 lessen aan de Arts Students League, waar hij ondermeer Adolph Gottlieb leert kennen. Wanneer Barnett in 1927 afstudeert, stelt zijn vader hem voor om enkele jaren in zijn florerende zaak te komen werken, zodat hij zich als financieel onafhankelijk kunstenaar zou kunnen ontplooien. Samen met zijn broer, die eenzelfde voorstel krijgt, accepteert Barnett het voorstel. Het loopt anders dan gepland. Na een periode van grote voorspoed raakt het bedrijf in de problemen als gevolg van de economische crisis in de jaren dertig. Pas in 1937, wanneer zijn vader zich na een hartaanval terugtrekt uit het bedrijf, kan Barnett de onderneming sluiten.[18] Mede door alle zakelijke beslommeringen is Barnett in die jaren op vele fronten actief. Overigens leert hij in die periode, behalve kunstenaars als William Baziotes, Mark Rothko en Robert Motherwell, ook zijn toekomstige vrouw Annalee Greenhouse kennen.

Pas na de Tweede Wereldoorlog treedt Barnett Newman naar buiten als schilder. Aanvankelijk vervaardigt hij door het surrealisme beïnvloede kaligrafische tekeningen en op plantaardige vormen geïnspireerde schilderijen. Rond 1948 ontwikkelt hij een beeldtaal die hem beroemd zal maken. Vanaf die tijd schildert hij abstract-expressionistische

Joseph Semah, NeILAH (The closing of the Gates) (Open Closed), 1987. Hout, metaal, schildersdoek en gebedskleed, 92 x 201 x 83 cm.

werken die worden gekenmerkt door een extreem doorgevoerde reductie van de vorm. Typerend voor zijn colorfield paintings zijn grote monochrome kleurvlakken die worden 'doorsneden' door al dan niet in contrasterende kleuren geschilderde banden, de zogenaamde 'zips'. Vanaf het einde van de jaren veertig is Barnett Newman nauw betrokken bij de kunstontwikkelingen in New York, niet alleen als kunstenaar, maar ook als (assistent)curator en publicist. Zijn eerste solotentoonstelling vindt plaats in 1950, wanneer hij op vijfenveertigjarige leeftijd exposeert in Betty Parsons Gallery. Vanaf de jaren zestig is hij een levende legende en wordt hij gezien als een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Amerikaanse kunst na 1945. Bij zijn overlijden in 1970 laat hij een oeuvre van circa 120 schilderijen na.

Deel III

In dit laatste deel laat ik zien, hoe het onderzoek van Joseph Semah naar de doorwerking van de Joodse traditie in het werk van El Lissitzky en dat van Barnett Newman een rol speelt in zijn eigen beeldend werk. Dit doe ik door middel van een bespreking van NeILaH. Hebreeuwse begrippen zal ik slechts kort toelichten. Voor een verdere uitleg verwijs ik naar de bijdragen van Joseph Semah.

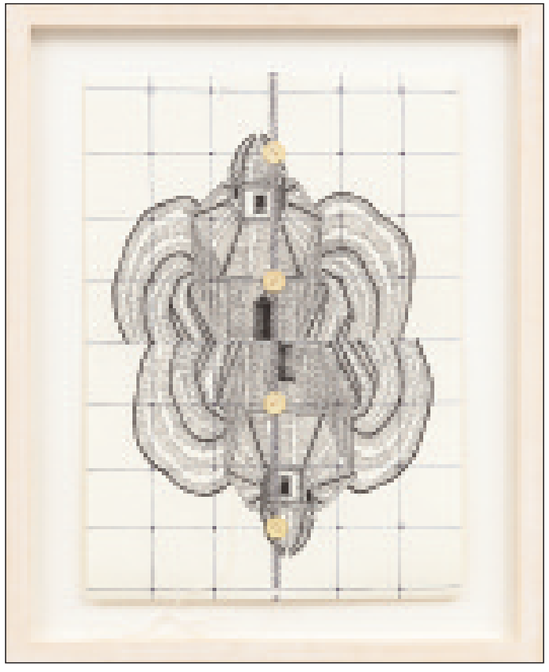
NeILaH

In 1987 vervaardigde Joseph Semah NeILaH (The Closing of the Gates), een ruimtelijk werk, waarvan de basis wordt gevormd door vier naast elkaar geplaatste schragen. Daarop liggen, ingeklemd tussen twee deuren met klink, vijf schildersdoeken. Alle vijf doeken zijn wit geschilderd en gespannen op een raamwerk met dezelfde afmeting als die van de deuren. Het middelste doek is omwikkeld met een talliet, een Joods gebedskleed. Het talliet is zo gevouwen dat de zwarte banden van het gebedskleed op de lange zijden van NeILaH zichtbaar zijn als verticale strepen. Aan de korte kanten zijn de aan het talliet verbonden decoratieve knopen en de tzitzit zichtbaar. Tzitit zijn tot kwasten gebonden 'schouwdraden', die een Joodse man aan de hoeken van zijn kleed moet bevestigen. Zij dienen als herinnering aan de grondslagen van het Joodse leven. (zie Deuteronomium 22:12 en Numeri 15:38-41).

De titel van het beeld biedt een belangrijk aanknopingspunt voor de interpretatie van het werk. Ne'ilah - de spelling wisselt - is de naam van het slotgebed op Jom Kippoer (de Grote Verzoendag). De oorsprong van het gebed wordt gerelateerd aan ne'ilat she'arim, wat 'het sluiten van de poorten' betekent en refereert aan het sluiten van de toegang tot het complex van de Tempel.[19] Jom Kippoer wordt gezien als de belangrijkste dag van het Joodse jaar. Op die dag hoopt de religieuze Jood vergeving te krijgen van God. De dienst in de synagoge bestaat uit verschillende gebeden en voorlezingen. In het slotgebed, ne'ilah, getuigen de Joden van hun dwalingen en fouten om bij God verzoening te bewerkstelligen voor al hun zonden. In de bede wordt 'het sluiten van de poorten' niet letterlijk opgevat, maar staat het symbool voor het sluiten van de hemelse poorten. Aan het eind van de dienst wordt op de ramshoorn, de sjofar, geblazen.
Kijken we nu naar het beeld van Joseph Semah, dan kunnen elementen als het talliet en de twee deuren worden verbonden met het besproken gebed. Nu weten we dat ne'ilah wordt gelezen op Jom Kippoer, de dag waarop de religieuze Jood vergeving hoopt te krijgen van God. Ook God is symbolisch in het beeld van Semah aanwezig. Ik attendeer in dit verband op de vier schragen. Ten eerste is het aantal, vier, een verwijzing naar de vier lettertekens waarmee de naam van God in het Hebreeuws wordt aangeduid: JHWH of JHVH (Jahwe of Jehova). Deze lettercombinatie heet het tetragrammaton en is afgeleid van de Griekse woorden voor 'vier' en 'schrijven'. Ten tweede is het uiterlijk van de schraag van belang. Haar driehoekige vorm brengt namelijk de specifieke typografie van het tetragrammaton in herinnering.[20]

In zijn artikel over Barnett Newman gaat Joseph Semah uitgebreid in op 'het sluiten van de poorten'. Daarin legt hij bijvoorbeeld een relatie tussen de enge ruimte die ontstaat vlak voordat de deuren definitief gesloten zijn, en de zip, zoals die te zien is in het werk van de Amerikaanse schilder. Ook Jom Kippoer speelt een belangrijke rol in zijn uiteenzetting. Wanneer Newman vertelt dat hij acht tot negen maanden heeft gekeken naar een schilderij dat hij op 29 januari 1948 maakt, merkt Semah op dat die periode van kijken eindigt ten tijde van Jom Kippoer. De Engelse naam voor die dag is Day of Atonement. Volgens Semah is dat woord verhuld aanwezig in de titel die Newman later aan het betreffende schilderij heeft gegeven: Onement.
Keren we terug naar NeILaH van Joseph Semah, dan kunnen de verschillende verwijzingen naar Jom Kippoer dus ook worden gelezen in het licht van zijn onderzoek naar Barnett Newman. Vanuit die invalshoek zijn de in het beeld opgestapelde schildersdoeken op te vatten als een verwijzing naar zijn schilderkunst. En met een beetje goede wil zouden we de zwarte banden, zichtbaar aan de zijkant van NeILaH, kunnen beschouwen als korte zips. Overigens kunnen de vijf schildersdoeken worden gezien als een verwijzing naar 'de vijf boeken van Mozes' die de Tora vormen en de basis van het Joodse geloof en de vroegste geschiedenis van het volk Israëls verwoorden.

Wanneer we de in NeILaH aanwezige deuren beschouwen als de poorten van de Tempel van Jeruzalem, rijst de vraag met welk Jeruzalem we van doen hebben. Deze kwestie brengt ons bij de betekenis van Jeruzalem als het nationale en spirituele middelpunt van het Joodse volk. Zij komt op een welsprekende manier tot uiting in de woorden 'Volgend jaar in Jeruzalem!' (L'shana ha'ba-ah b'Yerushalayim). Over de hele wereld spreken Joden deze wens uit aan het eind van de seidermaaltijd, de maaltijd die genoten wordt op de avond voor Pesach, het Joodse paasfeest. De woorden 'Volgend jaar in Jeruzalem!' kunnen op uiteenlopende manieren worden geïnterpreteerd, afhankelijk van de concrete of abstracte uitleg van de tijd- en plaatsaanduiding. In dit verband is belangrijk dat Jeruzalem in het Hebreeuws eindigt in de meervoudsvorm (ayim). Volgens een bepaalde uitleg duidt de meervoudsvorm op het bestaan van twee Jeruzalems: een hemels en een aards Jeruzalem.[21]
Terug naar Joseph Semah. Bezien we zijn gehele oeuvre, dan kunnen we vaststellen dat hij 'Next Year in Jerusalem' regelmatig gebruikt als titel. Verder speelt het concept van 'Jeruzalem van boven' en 'Jeruzalem van beneden' een prominente rol in zijn werk. Meestal verbeeldt hij dit principe door de vorm van de Tempel of de stad in een tekening of beeld te spiegelen. Voorbeelden daarvan zijn te vinden in tekeningen getiteld From the Diary of the Architect uit 1983.
De idee van 'Jeruzalem van boven' en 'Jeruzalem van beneden' speelt ook in NeILaH. Ik roep in herinnering dat het gebed het fysisch sluiten van de poorten overbrengt naar het transcendentale. In het beeld van Semah zien we dat de aanwezige deuren ten opzichte van elkaar zijn gespiegeld.



Joseph Semah, From the diary of the Architect Jerusalem of above, Jerusalem of below, 1983. Inkt, garen en knopen op papier, 40 x 30 cm.

Dat zou erop kunnen duiden dat ze geen delen zijn van dezelfde poort, maar dat de ene deur het hemelse Jeruzalem representeert, en de ander het aardse Jeruzalem. In deze beschouwing fungeert het talliet als spiegelvlak en wordt het gebedskleed - en daarmee het gebed - tot een symbool voor de ontmoeting van het aardse met het hemelse.

Identiteit

Ik kan het niet nalaten op deze plaats uit te weiden over het talliet als drager van de tzitzit. Oorspronkelijk bestond de tzitit uit vier draden; één daarvan had een kleur die werd aangeduid met het woord techelet. Hoewel we niet meer weten welke kleur dat is geweest, wordt techelet traditioneel in verband gebracht met blauw. In zijn artikel over Newman zet Semah uiteen hoe het gebruik van techelet in de tzitzit, als gevolg van Romeinse verboden, wordt omgevormd tot de toepassing van parallelle blauwe banden op het talliet, en uiteindelijk op het onderkleed van de Jood: het talliet katan. Via het talliet is techelet zelfs te relateren

Talliet, Vervaardigd in Bagdad rond 1800. Wol, 150 x 220 cm.

aan de Israëlische vlag. Toen leden van de zionistische beweging in 1891 discussieerden over het ontwerp daarvan, stelde David Wolfson dat de Joden in wezen al een vlag hadden: het talliet. Zijn voorstel om het blauw (techelet) en wit daarvan te combineren met de Davidster stond aan de basis van de huidige vlag.
Wellicht komt het vreemd voor om bij de beschouwing van NeILaH uit te weiden over het talliet, de tzitzit en techelet en daarbij zelfs in te gaan op het ontwerp van de Israëlische vlag. Ik breng daarom in herinnering dat Semah met de titel van deze publicatie, Read Full Text, de lezer aanspoort te onderzoeken wat er aan openlijke en verborgen zin zou kunnen liggen in een tekst of beeld. Hij heeft dan ook geen enkel bezwaar tegen zo'n brede uiteenzetting. Integendeel.

Laat ik een tweede keer uitweiden. We hebben gezien dat NeILaH kan worden verbonden met de idee van een aards en een hemels Jeruzalem, een gedachte die ook schuilt in 'Volgend jaar in Jeruzalem!'. We hebben ook gezien dat deze uitroep, L'shana ha'ba-ah b'Yerushalayim, gerelateerd is aan het Joodse paasfeest. Nu herinnert Pesach de Joden aan de uittocht uit Egypte, het land waar ze leefden in ballingschap. Als een uitdrukking van verlangen om terug te keren naar het eigen land, naar Jeruzalem en de Tempel, kan er dus een link worden gelegd tussen 'Volgend jaar in Jeruzalem!' en het leven in ballingschap, door Joseph Semah steevast aangeduid met het Hebreeuwse woord galoet.
In zijn artikel over Barnett Newman relateert Semah de galoet aan het vraagstuk van de Joodse identiteit. Dat lijkt vanzelfsprekend, omdat de verdrijving uit het eigen land een terugkerend thema is in de geschiedenis van het Joodse volk. Sinds de verwoesting van de Tempel in het jaar 70 en de uitzetting uit hun land door de Romeinen verkeerden de Joden bijna 2000 jaar in de galoet. De vraag is echter of de totstandkoming van de staat Israël in 1948 de galoet tot een anachronistische notie heeft gemaakt. In zijn tekst legt Semah uit dat deze vraag, die voor Barnett Newman heel actueel moet zijn geweest, ontkennend moet worden beantwoord. De galoet, begrepen als de afstand tot Jeruzalem of de Tempel, kan immers ook als een abstracte of metafysische plaatsbepaling worden opgevat. Volgens Semah blijft de galoet onlosmakelijk verbonden met het vraagstuk van de Joodse identiteit, omdat hij door elke Jood in elke tijd opnieuw kan en moet worden begrepen. Door El Lissitzky, door Barnett Newman én door Joseph Semah zelf!

Tot slot. Wie bereid is om NeILaH, indachtig de woorden Read Full Text, op verschillende niveaus te onderzoeken, komt via de galoet uit bij de Joodse identiteit. De vraag rijst of het probleem van de Joodse identiteit relevant is voor de lezer. Ik durf te stellen van wel. Want in het licht van de verhouding tussen mens en medemens, tussen de ander en het zelf, gloort aan de horizon de vraag naar de eigen identiteit: Wie ben ik?

Ulco Mes
Conservator Museum van Bommel van Dam

Noten

1
Zie hierover de bijdrage van Arie Hartog.

2
Voor de ethische implicaties van zijn werk zie mijn bijdrage in U. Mes, J. Semah (ed), *A Journey into PaRDeS*, Museum van Bommel van Dam, Venlo 2006, p. 10 e.v.

3
De Talmoed, samengesteld tussen 200 en 500, is een verzamelwerk met allerlei voorschriften en bepalingen over het Joodse maatschappelijke en godsdienstige leven.

4
E. Levinas, 'Over het Joodse lezen van de Schriften' in: E. Levinas, *Aan gene zijde van het vers: Talmoedische studies en essays*, Hilversum 1989, p. 131.

5
Zie hierover U. Mes, J. Semah, a.w. Het Hebreeuws schrijft alleen consonanten. Om dit uit te drukken heeft Semah de medeklinkers in PaRDeS benadrukt.

6
I. Shamir, S. Shavit (ed), *Encyclopedie van de Joodse geschiedenis - Het Joodse volk door de eeuwen heen*, Kampen 1989, p. 129.

7
In het Amerika van de twintigste eeuw zijn de Joden niet gevrijwaard gebleven van antisemitisme. Na WO I leidt toenemend nationalisme tot anti-Joodse manifestaties. In de jaren dertig, als o.a. de Ku Klux Klan de Joden aanwijst als de oorzaak van de economische crisis, ontstaan anti-Joodse reacties. In de jaren tachtig vinden antisemitische incidenten plaats wanneer 'Christelijk Nieuw Rechts' zorgt voor een toenemende rol van godsdienstige kwesties in de Amerikaanse politiek.

8
Zie o.a. I. Shamir, S. Shavit, a.w., p. 212 en N. de Lange, *Atlas van de Joodse wereld*, Amsterdam 1986, p. 152.

9
Er wordt aangenomen dat de Joodse bevolking tussen 1900 en 1925 groeide van 1 tot bijna 4 miljoen. Zie N. de Lange, a.w., p. 146. Voor politieke activiteiten van Joden in Amerika zie I. Shamir, S. Shavit, a.w. , p. 178.

10
Zie o.a. N. de Lange, a.w., p. 146 en I. Shamir, S. Shavit, a.w., p. 213.

11
Abraham heette oorspronkelijk Naiman. Voor een goede biografie van Barnett Newman zie: A. Temkin (ed), *Barnett Newman*, Philadelphia 2002 / London 2003, p. 318-334.

12
T. Hess, Barnett Newman, New York 1969, p. 8.

13
Ibidem, p. 8 e.v.

14
Ibidem, p. 10 e.v.

15
Ibidem, p. 12.

16
Ibidem, p. 8-10. Die generatie Joodse immigranten had de gewoonte hun zonen Amerikaans klinkende namen te geven waarin het Hebreeuws nog doorklinkt. Later voegt Barnett, na het lezen van Spinoza, de naam Benedict toe aan zijn naam. Het is Latijn voor 'gezegend' en een equivalent van Baruch. Hij signeert dan met B.B. Newman.

17
Ibidem, p. 10.

18
Ibidem, p. 14-15.

19
Zie *www.jewishencyclopedia.com* en *Encyclopaedia Judaica*, Vol. XII, Jerusalem 1971, p. 943-944;

20
Zie hierover U. Mes, J. Semah, a.w., p. 13 e.v.

21
Zie o.a. *www.jewishencyclopedia.com*.

Het Jeruzalem van omhoog

Felix Villanueva en Joseph Semah

Het Jeruzalem van omhoog
Een andere visie op *Proun* van El Lissitzky

Aldus sprak Rabbi Jochanan: Zei de Heilige, geloofd zij Hij: ik zal het Jeruzalem van omhoog niet binnengaan, voordat ik het Jeruzalem van beneden ben binnengegaan. - Is er dan het Jeruzalem van beneden? Ja want er staat geschreven: "Jeruzalem het gebouwde als stad waar alles zich aaneenvoegt."
(b.Taänit 5a; Midrasj Tehillim 122,3)

Zolang er nog een enkele antisemiet bestaat in de wereld zal ik zeggen: "Ik ben een Jood."
Ilya Ehrenburger

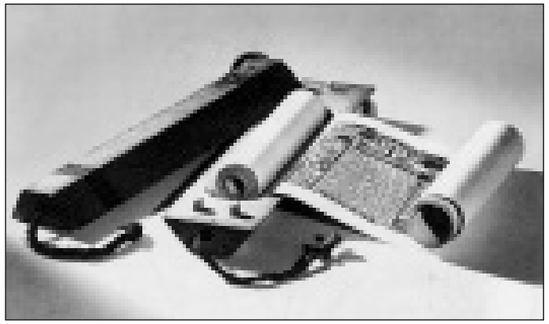
In de meeste publicaties gewijd aan het leven en werk van de Russische kunstenaar El Lissitzky (1890-1941) wordt de betekenis van zijn Joodse afkomst voor de beschouwing van zijn oeuvre alleen in verband gebracht met de Joods georiënteerde boekillustraties en boekomslagen die hij heeft vervaardigd in de korte periode na de Oktober-Revolutie van 1917, toen er in Rusland sprake was van een sterke opleving van de Joodse cultuur. De hierna volgende tekst is een aanzet om de seculiere verwerking van de Joodse traditie ook terug te vinden in Lissitzky's latere werken die steevast aan de communistische utopieën van het revolutionaire Rusland en de suprematistische kunst van de Russische kunstenaar Kasimir Malevitsj (1878-1935) worden gerelateerd.

Lazar (Eliezer) Markovitsj Lissitzky werd geboren op 23 november 1890 in Pochinok in de Russische provincie Smolensk en is opgegroeid in de Joodse gemeenschap van het stadje Vitebsk. Naar Smolensk zou hij later terugkeren om er, inwonend bij zijn grootouders van moederszijde, de middelbare school te bezoeken. Zijn moeder, Sarrah Leiboyna, had een orthodox-Joodse achtergrond. Zijn vader, Morduch (Mordechai) Zalmanova Lissitzky, sprak Engels, Duits, Russisch en Jiddisch en had in zijn vrije tijd Heine en Shakespeare vertaald. Ook Lazar beheerste het Jiddisch en uitgaand van de orthodoxe levenspraktijk van de Joden in Smolensk, die was gebaseerd op een strenge naleving van de Torah, mag worden verondersteld dat hij ook Ivriet (Hebreeuws) kon lezen en schrijven.
Het gezin Lissitzky leefde ten tijde van het tsaristische regime (1894-1917) van Nicolaas II die een sterk antisemitisch regeringsbeleid voerde. De Jodenvervolgingen en Jodenmoorden die hiervan het gevolg waren moeten echter rechtstreeks worden toegeschreven aan de procurator van de Heilige Synode en lid van de Rijksraad Constantijn Petrowitsj Pobyedonostzew (1827-1907) die een enorme invloed had op de regering van de laatste tsaar. Als meedogenloze bewaker van de Russisch-Orthodoxe Kerk, de officiële staatskerk van het 'Heilige Rusland', was deze hoogleraar in het Russisch burgerlijk recht verantwoordelijk voor de meest verschrikkelijke wandaden die het Jodendom door een christelijke kerk zijn aangedaan. Van hem is bekend dat toen in 1898 een Russisch-Joodse delegatie zich tot hem wendde met het verzoek verbeteringen in hun situatie aan te brengen, hij deze het beruchte antwoord gaf dat volgens zijn politiek een derde van de Russische Joden zou omkomen, een derde Rusland zou verlaten en de rest zich zou bekeren.
Tot de revolutie van 1917, toen het tsarenrijk ten val kwam, was het voor de Joden in Rusland praktisch onmogelijk een normaal bestaan te leiden. De honderdduizenden Joden die door de opdeling van Polen aan het eind van de achttiende eeuw onder het Russische bewind vielen, werden onderworpen aan een tegenstrijdige regeringspolitiek gericht op assimilatie en bekering tot het christendom. Enerzijds werden er concessies gedaan aan deze nieuwe onderdanen, tegelijkertijd werden er echter discriminerende wetten tegen hen uitgevaardigd. De weigering van het overgrote deel van de Joodse bevolking om te worden gedoopt had de tsaristische regering ertoe gebracht rigoureuzere maatregelen te treffen. Het sociale en economische isolement waarin de Joden hierdoor kwamen te verkeren werd na 1881 verhevigd. Beschuldigd van de moord op tsaar Alexander II werden de weinige rechten die zij hadden gekregen hen ontnomen. Ze mochten zich niet in het centrum van het Russische Rijk vestigen en werden gedwongen in de overbevolkte westelijke provincies ('Ansiedlungsrayon') te blijven. Tevens werd er op middelbare scholen en universiteiten een strenge *numerus clausus* voor hen ingevoerd en werd er druk uitgeoefend hen uit vrije beroepen te weren.
Om de anti-Joodse maatregelen te ontlopen verlieten tussen 1881 en 1914, tijdens het bewind van de tsaren Alexander III en Nicolaas II, ruim twee miljoen Russische Joden hun woonsteden, van wie velen de wijk namen naar de Nieuwe Wereld. De Joodse vluchtroute leidde naar de havensteden Bremen, Hamburg en Liverpool waar de scheepvaartmaatschappijen waren gevestigd die de Oost-Europese emigranten op de goedkoopste wijze naar de Verenigde Staten vervoerden, waar zij, hoewel niet direct met open armen door de Amerikaanse bevolking onthaald, door een groot aantal in het leven geroepen hulpcomités werden opgevangen.
De kwalijke gevolgen van de anti-Joodse maatregelen die de tsaristisch-kerkelijke liaison wettelijk had uitgevaardigd gingen ook niet aan het gezin Lissitzky voorbij. Het verbod op vrije vestiging in Rusland had de vader van El(iezer) in 1891 ertoe gebracht om in navolging van zijn broer naar Amerika uit te wijken. Een poging om zijn echtgenote en hun tweejarige zoon naar de Verenigde Staten over te laten komen mislukte, omdat hij zich niet aan het dringende advies van de rabbi kon onttrekken weer naar zijn familie in Vitebsk terug te keren, waar hij als handelsagent zou gaan werken bij een glas en porseleinfabriek.
Het verlangen van de jonge Lissitzky om kunstenaar te worden werd gefrustreerd toen hij, hoewel geslaagd voor het toelatingsexamen, vanwege de anti-Joodse bepalingen niet werd toegelaten tot de opleiding aan de kunstacademie te St. Petersburg. Deze gebeurtenis zou voor Lissitzky, die

tijdens zijn middelbare schoolopleiding privé-lessen had genoten van de Joodse kunstenaar Jehuda Pen (de eerste leermeester van o.a. Marc Chagall en Ossip Zadkine), later van cruciale betekenis blijken toen hij in zijn streven naar perfectie de hoop op een carrière als schilder liet varen, en naar Duitsland vertrok, om er van 1909 tot 1914 bouwkunde te studeren aan de Technische Hochschule in Darmstadt.
Door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog werd hij in 1914 gedwongen naar Rusland terug te keren, waar hij drie jaar later aan het naar Moskou geëvacueerde Polytechnisch Instituut van Riga als 'ingenieur-architect' zou afstuderen en enige tijd als assistent werkzaam was bij diverse architectenbureaus. In deze periode zette hij zijn eerste schreden naar het kunstenaarschap waarbij hij zijn inspiratie vooral putte uit zijn culturele achtergrond. De interesse voor de Joodse cultuur en haar symbolische uitdrukkingsvormen had Lissitzky al tijdens zijn studieperiode in Darmstadt getoond toen hij reizen had ondernomen naar België, Italië en Frankrijk, waar hij vanuit een algemene belangstelling voor religieuze gebouwen oude synagogen had nagetekend.
Deze aandacht voor de joodse religieuze architectuur zou later een studieuzer vervolg krijgen toen hij in 1916 door het Joodse Etnografische Genootschap in Petrograd (de naam die in de Eerste Wereldoorlog aan St. Petersburg werd gegeven) in staat werd gesteld een reis te maken langs oude synagogen in de Oekraïne. Daar bestudeerde hij de schilderingen van de synagoge in Mogilev en wijdde er een artikel aan dat in 1923 in het Jiddisch en het Hebreeuws werd gepubliceerd.
Na de revolutie van 1917 toen het politieke en culturele klimaat voor de Joden in Rusland gunstiger werd, bracht het besef van zijn Joodse identiteit Lissitzky ertoe de Joodse cultuur nog intensiever te bestuderen. Vanaf die tijd zou hij zijn creatieve vermogen ten volle aanwenden om zijn onvervreemdbare band met de symbolen van de Joodse traditie vorm te geven.

De val van het tsarenrijk had voor de Joden, na een lange geschiedenis van vervolging en onderdrukking, eindelijk de emancipatie opgeleverd, hetgeen echter niet betekende dat zij hun eigen identiteit nu zonder angstgevoelens konden uiten. De bolsjewistische overheid oefende namelijk een enorme druk op hen uit zich te assimileren aan de nieuwe communistische maatschappij, waardoor zij steeds meer geïsoleerd zouden raken van de overige Joodse wereldbevolking.
Desondanks was er na het wegvallen van de politieke en culturele beperkingen voor de Russische Joden sprake van een plotselinge opbloei van de Joodse cultuur, die gepaard ging met een openlijke aandacht voor de symbolen van de Joodse geschiedenis. Deze opleving die zich al voor de Eerste Wereldoorlog met de oprichting van het Joodse Etnografische Genootschap in 1912 te St. Petersburg had aangekondigd, zou na de opheffing van de anti-Joodse maatregelen in 1917 de vorm aannemen van een werkelijke collectieve wedergeboorte.

Een actieve rol in de 'Joodse Renaissance' was weggelegd voor de in 1919 te Kiev opgerichte Kultur-Lige, een van de belangrijkste Joodse cultuurcentra in Rusland die zich tot doel had gesteld om via educatie in de Joodse literatuur en kunst een nieuwe seculiere Joodse cultuur te doen ontstaan. Daartoe werden tentoonstellingen met Joodse kunst georganiseerd en boeken met Joodse thema's uitgegeven.
De Kultur-Lige bracht ondermeer een intensieve samenwerking tot stand tussen Joodse schrijvers en kunstenaars die zich geïnspireerd wisten door hun jarenlang onderdrukte religieuze en culturele identiteit. Zo werden er boeken van Joodse auteurs geïllustreerd door kunstenaars als Jehudah Pen, Nathan Altman en Marc Chagall, die elementen uit de Joodse folkloristische traditie in een eigentijdse beeldtaal trachtten om te zetten.
Ook Lissitzky voelde zich intens verbonden met de idealen van de 'Joodse Renaissance'. Hij werkte mee aan de organisatie van tentoonstellingen van Joodse kunstenaars en hield zich vooral bezig met het illustreren en vormgeven van Jiddische kinderboeken, waarvan de inhoud en vormgeving vaak verwijzingen bevatten naar de Joodse geschiedenis en het Joodse religieuze gedachtegoed. In 1917 had hij tekeningen gemaakt voor het Jiddische boek *Siches Chulin. A Pragere Legende* (Een alledaags gesprek. Een Praagse legende) van Moshe Broderzon, waarvan twintig met waterverf ingekleurde exemplaren, vormgegeven als de *Megillat Esther* (Rol van Esther), in een speciaal daarvoor vervaardigde houten doos waren verschenen.



Moshe Broderzon, Een alledaags gesprek. Een Praagse legende, Moskou 1917. Met illustraties van El Lissitzky.

In de literatuur over Lissitzky wordt er altijd van uitgegaan dat de vormgeving van deze specifieke editie is ontleend aan de Torah-rol. Het Tweede Gebod indachtig is het echter ondenkbaar dat Lissitzky, getrouw aan de Joodse traditie, de vorm van de wetsrol zou hebben gebruikt om het verhaal van Broderzon te illustreren. Nog afgezien van de bijzondere, niets aan actualiteit inboetende rol die de *Megillat Esther* van geslacht op geslacht in het Jodendom vervult, is het juist dit boek uit de Tenach dat, omdat er niet eenmaal de naam van God in wordt genoemd, vanaf de zestiende eeuw vele kunstenaars en volksschilders heeft geïnspireerd om hun

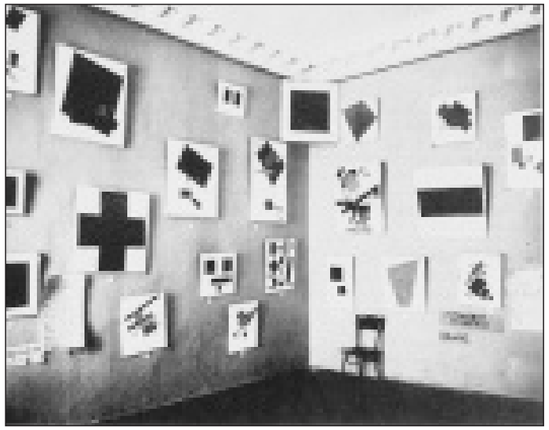
Rol van Esther, Duitsland, circa 1700. Perkament, inkt en tempera, 28 x 45 cm.

talenten op het gebied van de boekilluminatie in alle vrijheid te beproeven.[1]
Dat Lissitzky juist in het jaar van de revolutie de vorm van deze bijzondere uitgave had ontleend aan de *Megillat Esther* is evident. De *Megillat Esther* verhaalt over de wonderbaarlijke redding van het Joodse volk tijdens de regering van de Perzische koning Achasjwerosj, en wordt tot op de dag van vandaag tijdens het poerimfeest voorgelezen om alle Joden, verspreid over de gehele wereld, aan de overwinning op de antisemiet Haman te herinneren, welke figuur in de loop der geschiedenis vereenzelvigd zou worden met iedere andere vijand van het volk Israëls, van de bijbelse Amalek tot Hitler toe.[2]
Het thema van de onderdrukking en uiteindelijke verlossing van het Joodse volk ligt ook ten grondslag aan de gouaches die Lissitzky hetzelfde jaar nog had gemaakt bij *Chad Gadja*, een oud Aramees lied dat traditiegetrouw in Joodse gezinnen wordt gezongen aan het eind van seideravond, de eerste avond van Pesach, het feest waarop de Uittocht uit Egypte wordt herdacht. In het lied wordt een bokje, symbool voor het in stukken gescheurde Israël, verslonden door vijanden na vijanden die elkaar vernietigen totdat God er een einde aan maakt.[3]
Chad Gadja, dat door vele kunstenaars is geïllustreerd [4], maakt sinds de zeventiende eeuw deel uit van de zogenaamde *Haggadah shel Pesach*, het boek waaruit op seideravond wordt voorgelezen en gezongen, en dat naast zegenspreuken, vertellingen en Talmoedische uiteenzettingen ook rituele voorschriften bevat. (*seider* = orde) Het tienregelige vers, dat ondermeer tot doel had de kinderen op deze gedenkwaardige avond wakker te houden, heeft een cumulatief verloop, waarbij aan iedere volgende regel een nieuw element is toegevoegd. Na iedere versregel wordt het refrein gezongen dat de onderwerpen in alle vorige versregels, van de laatste tot de eerste, nog eens in terugkerende volgorde herhaalt. De basistekst van het zogenaamde kettinglied luidt als volgt: *Eén bokje, alleen één bokje dat vader had gekocht voor twee zuzim. En toen kwam de kat en at het bokje op. En toen kwam de hond en beet de kat. En toen kwam de stok en sloeg de hond. En toen kwam het vuur en verbrandde de stok. En toen kwam het water en bluste het vuur. En toen kwam de os en dronk het water op. En toen kwam de slachter en slachtte de os. En toen kwam de Engel des Doods en slachtte de slachter. En toen kwam God, gezegend is Hij, en slachtte de Engel des Doods. (die de slachter had geslacht die de os had geslacht die het water had opgedronken dat het vuur had geblust dat de stok had verbrand die de hond had geslagen die de kat had gebeten die het bokje had opgegeten dat vader had gekocht voor twee zuzim, één bokje, alleen één bokje.* [vert. uit de *Haggadah shel Pesach*, FV, JS]) Volgens de allegorische interpretaties van Joodse commentatoren symboliseert het bokje het onderdrukte Joodse volk, dat voor twee zuzim (Mozes en Aäron) door de vader (God) wordt gekocht, en vertegenwoordigen de opeenvolgende figuren de landen die het Joodse volk gedurende eeuwen hebben vervolgd. De kat staat voor Assyrië, de hond voor Babylonië, de stok voor Perzië, het vuur voor Macedonië, het water voor de Romeinen, de os voor de Saracenen, de slachter voor de kruisvaarders en de Engel des Doods voor de Turken.
Het einde van het lied drukt de hoop op Messiaanse verlossing uit. God vernietigt de vreemde heersers van het Heilige Land en roept Israël uit tot 'het enige bokje'.
Twee jaar later zou Lissitzky een boek uitbrengen met een aantal litho's waarin zijn eerdere illustraties bij *Chad Gadja*

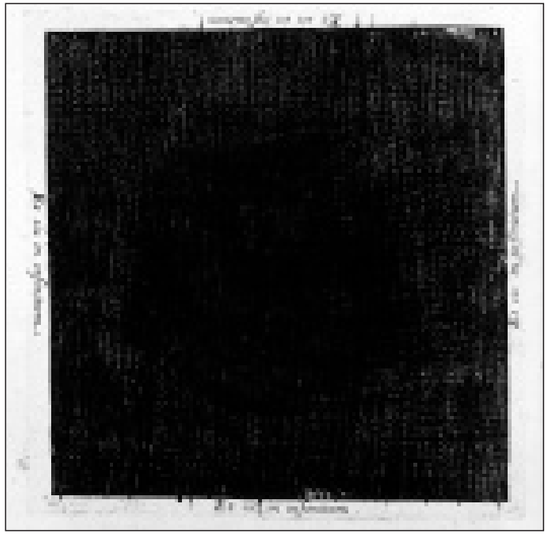
El Lissitzky, Chad Gadja, blad: 'En toen kwam God...', Kiev 1919. Kleurenlitho op papier, 28 x 26 cm.

in een naar het kubisme neigende stijl zijn vertaald. In deze serie openbaart zich al enigszins de omslag naar de abstract-geometrische vormentaal waarvan hij zich later na zijn ontmoeting met Kasimir Malevitsj zou gaan bedienen.
Met deze initiator van het suprematisme zou Lissitzky in contact komen nadat hij in 1919 op verzoek van Marc Chagall (1887-1985), die een jaar eerder tot commissaris voor kunstzaken in Vitebsk was benoemd, als docent en hoofd van de afdelingen Architectuur en Grafiek werd aangesteld aan de nieuw opgerichte kunstacademie aldaar. Niet veel later zou Malevitsj op initiatief van Lissitzky een docentschap krijgen aan hetzelfde instituut, en er al spoedig een stempel gaan drukken op het leerprogramma.
In zijn suprematistische schilderkunst, waaraan hij zich vanaf 1913 zou gaan wijden, streefde Malevitsj een ruimteconceptie na die voorbij de realistische weergave van de alledaagse (driedimensionale) wereld de gewaarwording van een vierde dimensie zou moeten oproepen. Het spirituele concept van de vierde dimensie, dat rond de eeuwwisseling zeer in trek was onder intellectuelen en kunstenaars, kan worden teruggevoerd op de opvattingen van de Engelsman Charles Howard Hinton die in zijn boeken *A New Era of Thought* (1888) en *The Fourth Dimension* (1904) een ruimte transcenderend systeem ontvouwt volgens welk een hoger bewustzijn kan worden bereikt. Om een staat van bewustzijn op te roepen waarin de ruimtelijk ervaarbare grenzen van de drie dimensies zijn overschreden, introduceerde Hinton ondermeer beelden van helder gekleurde kubussen.
Het mystieke en filosofische bereik van deze evocatieve, niet meer op de zwaartekracht georiënteerde, richtingloze ruimte zou aan het begin van de twintigste eeuw verder worden ontwikkeld door de Russische theosofische filosoof P.D. Ouspensky, wiens geschriften een belangrijke invloed hebben gehad op de ontwikkeling van de Russische kunst voor de revolutie van 1917. Zijn omvangrijke werk *Tertium Organum: Kliuch k zagadkam mira* (Tertium Organum: De sleutel tot de raadselen van de wereld), gepubliceerd in 1911 te St. Petersburg, bevat een mystieke filosofische leer gericht op een geleidelijke bewustzijnsontwikkeling die leidt tot de ervaring van een hoger gedimensioneerde ruimte en uiteindelijk tot de gewaarwording van het 'oneindige', door Ouspensky beschreven als "een constante en voortdurende deling en ontbinding van alles". De kunstenaar, behept met het vermogen de ultieme harmonie tot uitdrukking te brengen, zou volgens deze abstracte bewustzijnsleer een weg kunnen openen naar deze mystieke ervaring.
In zijn volstrekt 'voorwerploze' schilderijen trachtte Malevitsj, geïnspireerd door de geschriften van Hinton en Ouspensky, een suggestie van oneindigheid te bewerkstelligen door tegen een monochrome, witte achtergrond tweedimensionale geometrische grondvormen te plaatsen. Dat deze seculiere poging tot het verbeelden van de Goddelijke Oneindigheid in de geloofstraditie van de Russisch-Orthodoxe Kerk is gefundeerd moge blijken uit het christologische symbool van het kruis dat regelmatig in zijn suprematistische schilderijen terugkeert.

In 1913 had Malevitsj zijn eerste suprematistische werk geschilderd, het inmiddels beroemd geworden *Zwart Vierkant*, dat in 1915 tezamen met 38 andere werken in de tentoonstelling *o.10 De laatste Futuristische tentoonstelling* te Petrograd (St. Petersburg) werd getoond. [3] *Zwart Vierkant* was in een bovenhoek van de tentoonstellingsruimte opgehangen, de plaats waar zich in de huiskamers van Russisch-Orthodoxe gelovigen volgens de traditie het religieuze icoon bevond.[5]



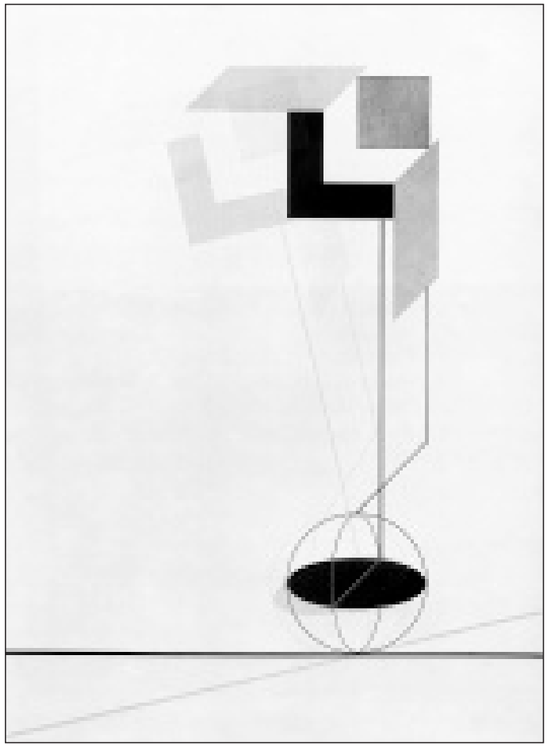
Schilderijen van Malevitsj op de 'o.10 De laatste futuristische tentoonstelling ', St. Petersburg, 1915.



Robert Fludd, Et sic infinitum, Utriusque...historia, 1617. Deel 1: De macrocosmi historia, Oppenheim, Johann de Bry.

In de jaren twintig van de vorige eeuw, toen de theoretici en vertegenwoordigers van de verschillende kunststromingen

naarstig zochten naar systematisch onderbouwde credo's voor hun nieuwe, waarheidszoekende stijlopvattingen, werd Lissitzky wel eens verweten zijn veelvormige verkenningen op het gebied van de schilderkunst, typografie, architectuur en tentoonstellingsinrichting niet van een hecht theoretisch fundament te hebben voorzien. Dat hij geen samenhangende kunsttheorie had ontwikkeld, en zich in formeel-esthetische zin niet bediende van een systematische stijlformule, werd door sommige kunstenaars/theoretici niet als



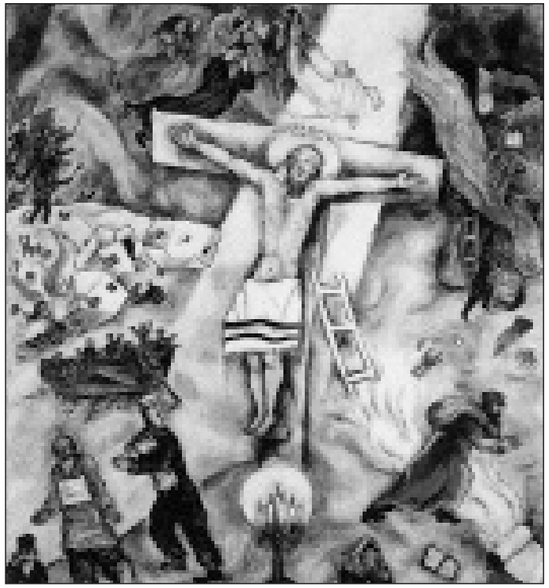
El Lissitzky, Proun, 1[e] Kestnermappe, blad 4, 1923, kleurenlitho op papier, 60,1 x 43,8 cm.

uiting van authenticiteit en onbevangenheid beschouwd, maar als ontkenning van die éne alleenzaligmakende stijltheorie die de grondslag zou moeten vormen voor de nieuwe kunst. Lissitzky's warsheid van stijldogma's ontlokte bij sommigen de beeldvorming van een virtuoze eclecticus die de stilistische verworvenheden van het suprematisme en het Russisch constructivisme vrijelijk in zijn veelvormige werk had geïntegreerd. Dat zou ondermeer gelden voor zijn zogenaamde *Prouns* die hij voor het eerst tussen 1919 en 1921 concipieerde, en waarin hij de tweedimensionale suprematistische composities van Malevitsj aan een architectonische visie had onderworpen.
Proun is een neologisch acroniem dat Lissitzky in 1920 had bedacht om een groep schilderijen, tekeningen en prenten aan te duiden, waarin de uiterste verschijningsvormen van de suprematistische vormentaal met ruimtelijke elementen zijn uitgebreid. Waar Malevitsj in 1919 was uitgekomen op bijna monochrome, witte schilderijen, introduceerde Lissitzky constellaties van geometrische vlakken en volumes, die als quasi-architectonische complexen in de denkbeeldige ruimte van het beeldvlak zweven. Over de herkomst van het neologisme waarvoor Lissitzky zelf geen aanwijzing heeft gegeven, bestaan verschillende interpretaties. Volgens de meest gangbare uitleg zou het tweelettergrepige woord zijn afgeleid van het Russische 'proekt unovisa', hetgeen 'architectonisch ontwerp van Unovis betekent. 'Unovis' (afkorting van de Russische woorden voor 'voorvechters van de nieuwe kunst') was de naam die Malevitsj had gegeven aan de groep leerlingen die hij tijdens zijn docentschap aan de kunstacademie van Vitebsk rond zich had verzameld.
In zijn artikel 'Proun' in *De Stijl. Maandblad voor nieuwe kunst, wetenschap en kultuur* (5e jaargang, no.6, juni 1922, pp. 82-85) schrijft Lissitzky: "Proun nannten wir die Haltestelle auf dem Aufbauwege der neue Gestaltung, welche auf der von den Leichen der Gemälde und ihren Künstlern gedüngten Erde entsteht", waarmee hij in poëtische bewoordingen afrekent met de nabootsende

Peh Nun op grafsteen in Seiniawa, Polen.

schilderijen en hun makers die slechts ten dienste staan van de (christelijke) kerk, koning en het conservatief burgerdom, met wie zij samen zijn ingestort.
De metafoor die Lissitzky hier schetst geeft aanleiding om het acroniem volgens de letters en klanken van de Hebreeuwse taal te verklaren. Het Hebreeuwse woord *Proun (Peh, Resh, Ayin, Vav, Nun)* betekent zowel 'betaaldag' als de 'Dag des Heren', welk laatste begrip in de Tenach is verbonden met het herstel en de toekomstige verlossing van Israël. Het necrologische karakter van Lissitzky's dichterlijke definitie brengt ons voorts naar het beeld van een Joodse begraafplaats waar op de grafstenen, zoals te doen gebruikelijk, de Hebreeuwse letters *Peh* en *Nun* zijn geïnscribeerd, welke letters staan voor de woorden *Poh Nikbar* (Hier ligt begraven) of *Poh Nitman* (Hier ligt verborgen). De klanken

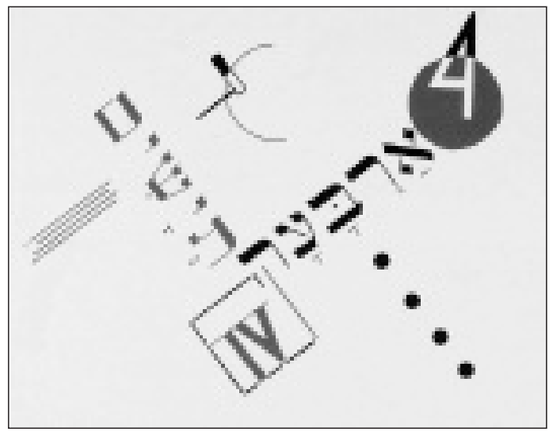
van deze letters vormen het begin (geboorte) en het einde (dood) van het woord *Proun*, terwijl de klanken van de ingesloten lettercombinatie *'rou' (Resh, Ayin, Vav)* in het Hebreeuws de betekenis 'zijn vriend' ontvouwen, hetgeen erop zou kunnen wijzen dat Lissitzky met zijn schepping van het woord *Proun* een symbolische grafteksT heeft geschreven voor de (christelijke) traditionele kunstenaars en hun geestloze zienswijzen.[6] Deze speculatieve verklaring voor het neologisch acroniem wordt ondersteund door het feit dat Lissitzky de specifieke betekenis van de letters *Peh* en *Nun* al eerder had gebruikt in de laatste illustraties van zijn *Chad Gadja*-reeksen en later opnieuw zou gebruiken in de illustratie bij Ilya Ehrenburgers verhaal *Shifs Carta* die verderop in dit artikel wordt beschreven.
Hangen de tweedimensionale geometrische vlakken in de schilderijen van Malevitsj als het ware in een onbegrensde, abstracte ruimte, in de *Prouns* zweven geometrische vlakken en volumen in een concrete ruimte met een onder en een boven. Lissitzky beschreef *Proun* als een "overstapstation van de schilderkunst naar de architectuur", en het is deze transmuterende rol die vaak wordt aangegrepen om de *Prouns* als utopistische allegorieën voor de constructie van het communistische Rusland te beschouwen.
Hoe aannemelijk deze interpretatie ook is - per slot van rekening heeft Lissitzky zich als kunstenaar met overtuiging ingezet voor de opbouw van een nieuwe, betere samenleving - het getuigt van eenzijdigheid om in de ruimtelijke configuraties van de *Prouns* alleen een maatschappijkritische visie te onderkennen, zonder daarbij de (Joods) mystieke dimensionering van het utopische te verkennen.[7]
Lissitzky heeft zich altijd fel verweerd tegen de vermeende, esthetische autonomie van het kunstwerk. Men doet zijn werk daarom geen recht het louter aan een formalistische stijlanalyse te onderwerpen, en daarbij het suprematistische model van Malevitsj als enige kunsthistorische parameter te hanteren. Meer betekenisvol is het te zoeken naar de sporen in zijn artistieke denken en handelen die leiden naar een diepere identiteit met de geschiedenis. Een persoonlijke geschiedenis die zich aan de oppervlakte in termen van een politiek-revolutionaire bevrijding laat lezen, maar die in de duistere annalen van de West-Europese beschaving een verborgen tekst over de onderdrukking van een eeuwenlang vervolgd volk herbergt.[8]
De vraag naar de Joodse wortels van Lissitzky's authentieke kritiek op het suprematisme is, voorzover wij hebben kunnen lezen en zien, niet vaak gesteld. Veelal wordt de opvatting gehuldigd dat Lissitzky na zijn 'bekering' tot het christelijk gefundeerde suprematisme voorgoed afscheid had genomen van de inspirerende bronnen van zijn Joodse cultuur.[9] Dit in tegenstelling tot zijn geestverwant tijdens de 'Joodse Renaissance', Marc Chagall, van wie wordt aangenomen dat hij de Joodse kunst altijd trouw is gebleven. Het was Marc Chagall die in 1933, het geboortejaar van het Derde Rijk, zijn artistieke credo als volgt omschreef: "Als een schilder Jood is en het leven uittekent, hoe zou hij dan Joodse elementen uit zijn werk kunnen weren? Maar als hij een goed schilder is, zal het beeld veel meer bevatten. Er is weliswaar het Joodse element, maar zijn kunst zal een universele betekenis hebben". De voorloper van het mystieke expressionisme in de klassiek-moderne schilderkunst nam zich na deze uitspraak voor de daad bij het woord te voegen, en schilderde in 1938, het jaar van de 'Kristallnacht', zijn *Witte kruisiging* waarin hij de gekruisigde Jezus, wiens lendendoek hij had 'vervangen' door het talliet, omringd door taferelen van de Jodenvervolgingen op dat moment, als de lijdende Jood ten tonele voert.[10] Een schilderkunstige daad die over



Marc Chagall, Witte kruisiging, 1938. Olie op doek, 155 x 139,5 cm.

het algemeen wordt begrepen als een moedige poging de grenzen tussen het Jodendom en het Christendom te slechten, maar die - de eeuwenlange geschiedenis van christelijke Jodenvervolging en de gruwelijke omstandigheden van de Joden in nazi-Duitsland indachtig - evenzeer kan worden uitgelegd als een krachteloze, van weinig realiteitszin getuigende oproep tot verzoening.
Lissitzky heeft nooit het christelijk lijdenssymbool als 'suprematistische' representatie van de non-objectiviteit opgevoerd, en de schaarse momenten dat we in zijn oeuvre een kruisvorm ontdekken, lijkt de kruising van horizontale en verticale balken te zijn gebruikt om in het snijdingsvlak de onuitsprekelijke leegte van het perfecte vierkant zichtbaar te maken.
Het vierkant dat Malevitsj in 1913, voordat de kruisvormen veelvuldig uit het schimmige wit van zijn doeken zouden opdoemen, in de speculatieve duisternis van het monochrome zwart had gehuld, en dat in niets verwijst naar de beladenheid van het christelijke verlossingsteken, en in alles naar de onuitdrukbare leegte van het Heilige der

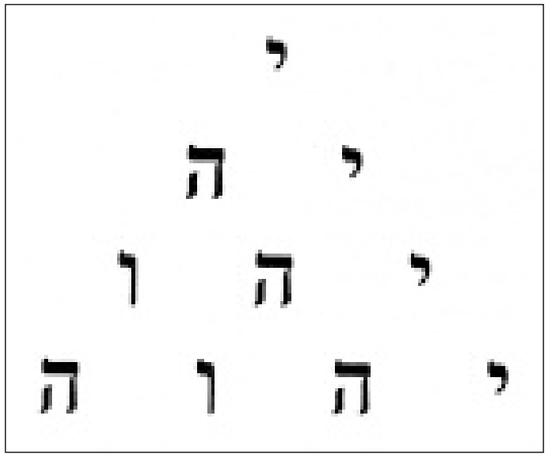
Heiligen (*Kodesh Hakodashim*) in de Tempel van Koning Salomo te Jeruzalem.
Hoewel hij zich na de revolutie had vereenzelvigd met het ideologisch programma van het nieuwe Rusland, is Lissitzky zich altijd sterk bewust gebleven van zijn fundamentele verbondenheid met die 'andere' identiteit die hij tot aan de val van de tsaristische dictatuur had moeten onderdrukken en waaraan hij in de jaren daarna slechts in verhulde termen uitdrukking kon geven. Tegen de achtergrond van die voor de Joden zo bedreigend explosieve tijd tussen de twee wereldoorlogen in mag worden verondersteld dat hij zijn identificatie met het eeuwenlang vervolgde volk actief heeft gedeeld met andere lotgenoten. De vraag dringt zich op of Lissitzky's inbedding in de Joodse cultuur niet van blijvende invloed is geweest op zijn leven en werk. De meeste kunsthistorici die zich over zijn oeuvre hebben gebogen, laten deze notie niet in hun vakmatige analyse toe, en blijven zich hardnekkig stukbijten op de stijltechnische en politiek-revolutionaire implicaties van Lissitzky's verruiming van het suprematistisch programma.
Dat het besef van de Joodse identiteit ook na zijn 'bekering' tot het suprematisme van invloed zou blijven op de onderscheiden terreinen van zijn kunstenaarschap kan ondermeer worden opgemaakt uit zijn affiniteit tot de wereld van de typografie en het boek. De relatie tussen Lissitzky's eerste (Joodse) boekillustraties en boekomslagen en zijn latere typografische ontwerpen kan in dit verband worden teruggevoerd op de genese van het schrift die in de Joodse traditie en in het bijzonder in de Joodse mystieke literatuur een fundamentele rol speelt.
De invloed van de verschijningsvormen van Joodse tekstuele bronnen op Lissitzky's werk is ondermeer afleesbaar aan de geometrische en asymmetrische opbouw van tekstkolommen die hij in typografische ontwerpen heeft toegepast. Een compositorische ordening die rechtstreeks lijkt te verwijzen naar de asymmetrische structuur van de Talmoedische typografie. Sommige ontwerpen voor boekomslagen en (titel)pagina's tonen in dit opzicht een opvallende overeenkomst met de bladzijden van de *Talmud Bavly*.[11] (zie bijvoorbeeld de uit 1924 daterende omslagen van het door Lissitzky en Kurt Schwitters geredigeerde tijdschrift *Merz*)
Naast de dynamische opmaak van de tekstpagina's is het vooral de iconische, betekenisdragende functie van de letter in het typografische oeuvre van Lissitzky die op de Joodse traditie kan worden teruggevoerd. Judith Glatzer Wechsler wees in haar artikel 'El Lissitzky's "Interchange Stations": The Letter and the Spirit' reeds op het verband tussen concepten van de Joodse (taal)mystiek en het lettergebruik in Lissitzky's vroege boekillustraties en zijn latere typografische ontwerpen.[12]
Al in de rabbijnse literatuur kunnen we hermeneutische verhandelingen aantreffen over de namen en vormen van de Hebreeuwse letters. Becommentariërende interpretaties waarin de 22 letters van het Hebreeuwse alfabet een scheppende kracht wordt toegedicht, en die zijn gebaseerd op de idee dat taal naast haar communicatieve waarde ook een numineus aspect bevat. Via de uitgesproken klanken genereert de Hebreeuwse taal mededelingen uit een verborgen, geheime dimensie. Aan dit concept ligt de rabbijnse opvatting ten grondslag over de heiligheid van de Hebreeuwse taal. De godheid zou met het uitspreken van de 'Heilige Taal' (*Leshon ha-Kodesh*) de wereld hebben geschapen (*Bereshit* [Genesis], 1,3: "En God zeide; Er zij Licht; en er was licht"), en alles wat ons in de wereld omgeeft zou het resultaat zijn van een in een specifieke volgorde door Hem uitgesproken combinatie van letters. Volgens dit in de Joodse traditie gewortelde denkbeeld vormen de letters van het Hebreeuwse alfabet de bouwstenen van de schepping, en kunnen deze in een eindeloos proces van combineren innerlijke, creatieve krachten vrijmaken.
Analoog aan de Joods-mystieke speculaties over de scheppende potentie van de 'Heilige Taal' onderkent Glatzer Wechsler in het typografische werk van Lissitzky de elementaire functie van letters, en voert ter onderbouwing ondermeer het combinatorische lettersysteem op van de Spaans-Joodse mysticus Abraham Abulafia (1240-ca.1291). Deze belangrijkste exponent van de zogenaamde 'extatische Kabbalah' (*Kabbalah* = ontvangst, traditie) had teneinde een gewaarwording van een direct contact met de godheid te bereiken een meditatief systeem (*Chochmat ha-Tseruf* = de kennis van de combinatie) ontwikkeld volgens welke de letters van het Hebreeuwse alfabet eindeloos met elkaar kunnen worden gecombineerd. Glatzer Wechsler sluit niet uit dat Lissitzky zich in zijn typografische werk heeft laten inspireren door een in 1922 in Rusland uitgegeven herdruk van Abulafia's *Sefer ha-Ot* (Het Boek van de Letter; Ot betekent tevens teken, wonder, proef).



El Lissitzky, omslag van 4 Tyashim (auteur Ben-Zion Raskin), Warschau 1922. Boekdruk, 20,5 x 25,5 cm.

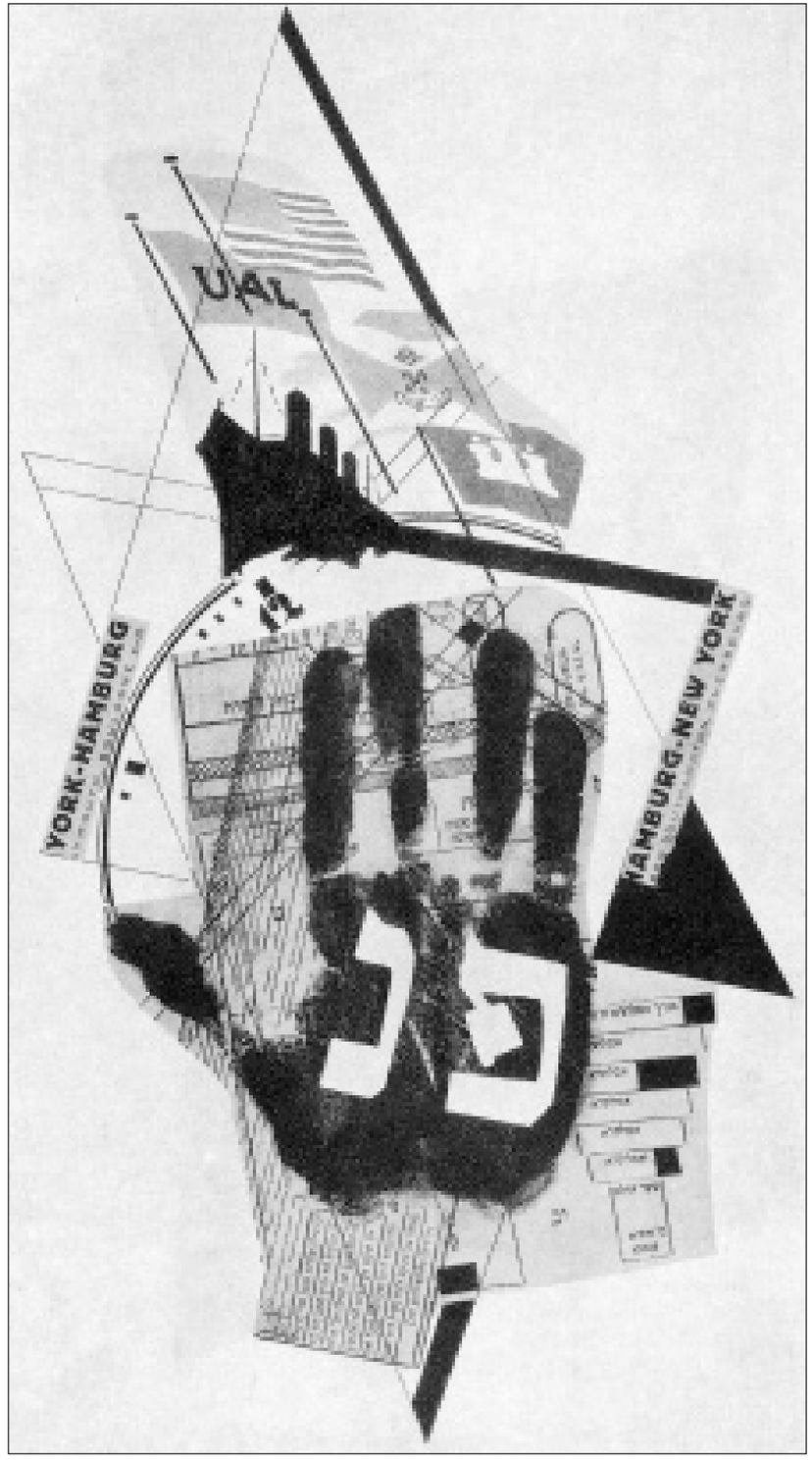
De iconische aandacht voor de Hebreeuwse letters toonde Lissitzky eigenlijk al in de *Chad Gadja*-gouaches, waar de versregels rond de boogvormige (de omtreksvorm van de

twee stenen Verbondstafelen) illustraties zijn geschreven, maar nog specifieker in het omslagontwerp voor het kinderboek *4 Tyashim* (4 Bokken) van Ben-Zion Raskin dat in 1922 in Warschau werd uitgegeven. Was de typografie in de *Chad Gadja*-series nog afgestemd op het folkloristisch karakter van de illustraties, op de omslag van Raskins boek zijn de Hebreeuwse letters onderdeel van een woord- en 'cijferspelig' avantgarde-ontwerp waarin het getal 4 letterlijk en figuurlijk een centrale plaats inneemt. In de diagonale compositie is midden op het blad de mannelijke vorm van het Hebreeuwse woord voor vier, Arbaah, *(Aleph, Resj, Bet, Ayin, He)* in de vorm van de vierde letter van het Hebreeuwse alfabet (Dalet) getypografeerd, en zijn de Arabische en Romeinse cijfers 4, tezamen met vier punten en vier lijnen daar omheen geplaatst. (*Arba* is de vrouwelijke vorm van het woord 'vier', *Arbaon* = tetraëder). Onwillekeurig brengt dit combinatorische spel van letters en cijfer in Lissitzky's ontwerp het tetragrammaton in herinnering, de vier lettertekens waarmee de naam van God in het Hebreeuws wordt aangeduid (JHVH = Jehovah, *Yod, He, Vav, He*), en openbaart het op verholen wijze een fundering in de Joodse mystieke leer.
Drie jaar voor de publicatie van *4 Tyashim* kreeg deze seculiere interpretatie van het Joods mystieke taalconcept



Tetragrammaton.

gestalte in een tiental vignetten die Lissitzky had vervaardigd bij het verhaal *Shlomo ha-Melech* (Koning Salomo) van de Russisch-Joodse dichter Chaim Nachman Bialik (1873-1934) die in Israël als de vader van de moderne Hebreeuwse poëzie wordt beschouwd. In deze zwart-wit illustraties bij de legende van Koning Salomo, die in 1917 in een Hebreeuwse jongerenkrant werden gepubliceerd, is de scheppende kracht van de Hebreeuwse letters op een associatieve wijze in verband gebracht met het verhaal van de bouw van de Eerste Tempel te Jeruzalem.[13]
De metaforische verbintenis tussen de Salomonische architectuur en de letters van het Hebreeuwse alfabet zou later terugkeren in een van de illustraties voor het verhaal *Shifs Carta* (scheepsticket) in de bundel *Shest' Povestey o lyegkich kontsakh* (Zes vertellingen met een gemakkelijke afloop) van de Russisch-Joodse schrijver en journalist Ilya Ehrenburger (1891-1967) met wie Lissitzky vaker zou samenwerken.[14] Ehrenburgers vertelling handelt over een Joodse horlogemaker die tijdens de burgeroorlog tussen de Wit-Russen en de bolsjewieken in het 'Ansiedlungsrayon' getuige is van de vernietiging van zijn Joodse gemeenschap, en probeert erachter te komen of de belofte door een 'scheepsticket' te worden gered ook kan worden bewaarheid. Via de Joodse leer tracht de horlogemaker inzicht te krijgen in de radicale gebeurtenissen om hem heen, maar uiteindelijk wordt ook hij niet gered. Als Joodse intellectueel, sterk betrokken met de staatkundige en maatschappelijke omwenteling in Rusland, heeft Ehrenburger in dit ironiserend verhaal getracht de Joodse levenstraditie te verbinden met de idealen van de Russische Revolutie.[15]
Hand met Hebreeuwse letters, zoals de met waterverf en potlood bewerkte collage is genoemd, lijkt op het eerste gezicht een speelse compositie van geometrische en figuratieve elementen, maar blijkt bij nadere beschouwing, naast haar illustratieve functie, een autobiografische getuigenis te bevatten van Lissitzky's identificatie met de geschiedenis van het Jodendom.
Voor een goed begrip van de betekenissen die uit de getrapte beeldopbouw van deze illustratie kunnen worden afgeleid, dient deze eerst zorgvuldig te worden beschreven. Op het beeldvlak vormen twee in elkaar grijpende driehoeken, waarvan de bases evenwijdig aan elkaar lopen, het compositorische kader waarbinnen figuratieve en abstracte beeldelementen over en naast elkaar zijn geordend. Van de zijden van de twee driehoeken zijn delen geaccentueerd door zwart ingeschilderde stroken en door twee opgeplakte papieren strips waarop, naast de klein gezette namen van Franse en Engelse havensteden (Boulogne, Cherbourg, Southampton), in twee tegengestelde richtingen de plaatsnamen [New] York-Hamburg en Hamburg-New York zijn te lezen. Op de basis van de onderste driehoek, die met de punt omlaag is gericht, stevent het sterk perspectivisch verlopend silhouet van een naar het westen gericht, stoomschip met drie pijpen op ons af, terwijl in de top van de bovenste driehoek vier wapperende vlaggen, waaronder de Amerikaanse, zijn afgebeeld. In het gebied waar de twee driehoeken elkaar overlappen is een cirkelsegment getrokken dat door de boogvormige markering van kleine zwarte vlakjes en het getal 12 een wijzerplaat in herinnering brengt, en dat tevens de globe zichtbaar maakt waarop het schip zijn reis naar het westen voortzet. Het meest in het oog springend deel van de compositie wordt gevormd door een uitgeknipt stuk papier dat op het beeldvlak is geplakt,



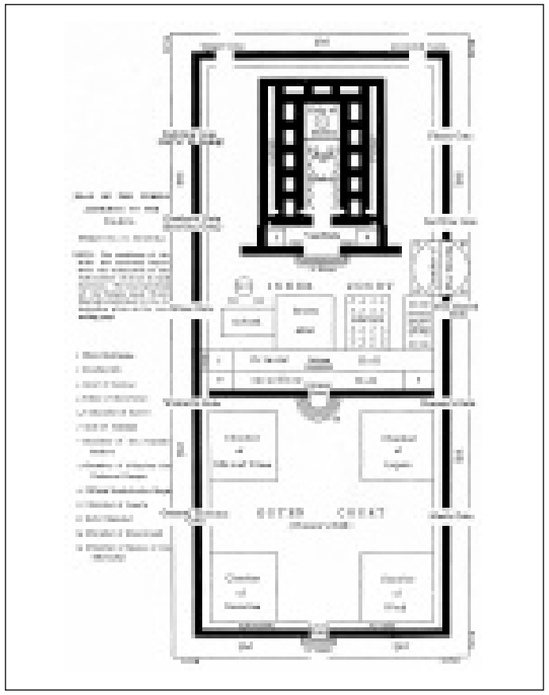
Afbeelding pagina 23: EL Lissitzky, Hand met Hebreeuwse letters, 1923.
Illustratie voor 'Zes vertellingen met een gemakkelijke afloop'
(Auteur Iilya Ehrenburg).

en waarop een zwarte afdruk van een rechterhand is te zien. Uit de afdruk van de handpalm zijn twee Hebreeuwse letters uitgespaard: van rechts naar links gelezen de letters *Peh* en *Nun*. Op het papier zijn plattegrondachtige schema's te zien waarin Hebreeuwse woorden zijn te lezen. Onder de duim- en vingerafdrukken zijn tenslotte twee elkaar loodrecht kruisende, open balken getekend waarvan het vierkante vlak van snijding met zwarte waterverf is ingevuld.
Een analyse van deze in 1923 vervaardigde illustratie laat zien dat de verbondenheid met zijn Joodse oorsprong ook in Lissitzky's 'suprematistische' periode nog steeds een inspirerende bron vormde. Een afbeelding van een uit 1913 daterende advertentie van de Hamburgse scheepvaart-maatschappij H.A.P.A.G. (Hamburg Amerikanische Paketfahrt Aktien Gesellschaft) waarop een tekening van de 'Imperator' is te zien, destijds het grootste passagiersschip ter wereld, helpt ons op weg de diepere betekenis van de tekening/collage van Lissitzky te doorgronden. Het geschilderde silhouet van een oceaanstomer komt overeen met de afbeelding van de 'Imperator', en een van de vlaggen in Lissitzky's illustratie vertoont een gelijkenis met de vlag van de scheepvaartmaatschappij die in de omlijsting van de

Advertentie van de HAPAG betreffendde passages met de 'Imperator', 's werelds grootste passagiersschip, uit Ost und West, 1913.

advertentie is gebruikt. In de advertentie die betrekking had op de lijndienst Hamburg-New York zijn tevens de namen vermeld van de Franse en Engelse havensteden die op de papieren stroken in de collage zijn te lezen.
De Hamburgse scheepvaartmaatschappij H.A.P.A.G. onderhield vanaf het eind van de negentiende eeuw passagierslijndiensten tussen Europa en Amerika. Tot eind jaren dertig van de twintigste eeuw verzorgde de scheepvaartmaatschappij de overtochten van talloze Joodse vluchtelingen die een veilig heenkomen zochten in de Verenigde Staten.[16]
Het is meer dan waarschijnlijk dat de vader van Lissitzky in 1891 op een van de zeeschepen van de H.A.P.A.G. de oceaan is overgestoken. De tocht van de Russisch-Joodse emigranten die naar Amerika wilden uitwijken, voerde altijd naar Hamburg waar zij werden ingescheept. Met het noemen van dit autobiografische gegeven krijgt de ogenschijnlijk decoratieve illustratie onmiddellijk een persoonlijke betekenis. Was Lissitzky niet zoals zijn vader naar het westen vertrokken om de antisemitische druk in Oost-Europa te ontvluchten? Veelbetekenend in dit opzicht is een uit 1932 daterende notitie van Lissitzky uit een bewaard typoscript, waarin hij onder het kopje 'Voorvaders' schrijft: "Uit noodzaak werden onze voorvaders enkele eeuwen geleden gedwongen nieuwe gebieden op de aardbol als kolonie te ontdekken. Als reactie op het tsaristische regime, trok mijn vader, een beambte bij het overheidsbestuur van Smolensk, naar Amerika en keerde van daar weer terug naar het toegewezen vestigingsgebied".[17]
De hoop op een tegen onderdrukking en vervolging gevrijwaarde toekomst, gesymboliseerd in de trans-Atlantische overtocht naar de Nieuwe Wereld, heeft Lissitzky met de lotsverbondenheid van het Joodse volk in verband gebracht, door specifieke symbolen uit de Joodse traditie op een scherpzinnige wijze in de illustratie te verwerken.
Zo heeft hij naast de Amerikaanse vlag en die van scheepvaartmaatschappijen H.A.P.A.G. en U.A.L. (United American Lines) een vlag afgebeeld met een drietandig scheepsembleem dat evenals de drie pijpen van het scheepssilhouet een vormgelijkenis toont met de eenentwintigste letter *Shin* van het Hebreeuwse alfabet, die in de religieuze en de esoterische traditie van de Joodse leer een fundamentele plaats inneemt.[18] Uit de gelaagde compositie maken zich nu ook de abstracte driehoeken (het tetragrammaton en zijn spiegelbeeld) die in hun overlapping de Davidster (*Magen David*) vormen, sinds de negentiende eeuw het algemeen geaccepteerde symbool van de collectieve identiteit van het volk Israël. Het getal 12 op de gespannen tijdsboog, metafoor voor de (Joodse) geschiedenis, laat zich lezen als het begin van een nieuwe cyclus, en is tevens een verwijzing naar de twaalf stammen Israëls die ons terugvoeren naar de tijd voor de verwoesting van de Tempel van Koning Salomo te Jeruzalem.
Wanneer we onze blik laten verglijden naar het uitgeknipte stuk papier waarop Lissitzky met het afdrukken van zijn hand het meest persoonlijke middel ter identificatie heeft laten samenvallen met het collectieve identiteitsbewijs van

het Joodse volk, dan kunnen we dwars door de symbolische bestempeling van dit verbond heen de Hebreeuwse woorden ontwaren die de architectuur van de Tempel van Koning Salomo te Jeruzalem beschrijven.
Op het opgeplakte deel van de illustratie zijn fragmenten te zien van een gereconstrueerde dwarsdoorsnede van dit heiligdom.[19] Rechtsonder is het frontaanzicht van de vijftien



Plattegrond van de Tweede Tempel in Jeruzalem ten tijde van Herodes volgens beschrijvingen in de Talmoed.

meter hoge poort naar de voorhal (*Ulam*) van de tempel afgebeeld. Boven de poort zouden vijf op elkaar gestapelde stenen 'friezen' (*Amaltraot*) zijn aangebracht waarvan de lengtes naar boven toe trapsgewijs zijn vergroot, en die door respectievelijk vijf eikenhouten balken van elkaar zijn gescheiden. Links van dit bouwschema zijn de Hebreeuwse letters *Yod* en *Bet* te lezen, verwijzend naar de zuilen *Jachin* en *Boaz* die de toegang tot het *Ulam* flankeren. (*I Melachim* [I Koningen], 7, 21: "Daarna stelde hij de zuilen op bij de voorhal der hoofdzaal; toen hij de rechterzuil opstelde noemde hij haar Jachin; toen hij de linkerzuil opstelde noemde hij haar Boaz.") Aan de bovenzijde van het papier zijn twee open balken te zien die elkaar kruisen. Op het snijdingsvlak, net boven de afdruk van de ringvinger, is het 'gemeenschappelijke' vierkant met zwarte verf gemarkeerd. Getekend op de gereconstrueerde dwarsdoorsnede van de Tempel van Koning Salomo te Jeruzalem verwijst het zwarte kwadraat naar het woord *Mizbeach* (altaar) en naar het schaakbordpatroon op de vloeren van de twee voorhoven van de tempel: het *Ha-Ezrah*, en het *Ezrat Nashim* (de afdeling van de vrouwen; *Ezrat* betekent tevens 'hulp'), welke laatste ruimtemarkering door de plaatsing van vier compartimenten in de hoeken een kruisvorm heeft. De door Lissitzky toegevoegde markering bevindt zich precies op de plaats vóór de halve cirkelvormige trappen die naar de 'Poort van Nikanor', tussen het *Ezrat Nashim* en het *Ha-Ezrah*, leiden.
Als we onze ogen weer richten op de handmatig gestempelde signatuur van de kunstenaar, dan lichten in de zwarte afdruk van de handpalm de Hebreeuwse lettertekens *Peh* en *Nun* op, waarachter de woorden *Poh Nikbar* (Hier ligt begraven) en *Poh Nitman* (Hier ligt verborgen) schuilgaan.[20] Twee in de palm van de hand gekerfde lettertekens, die een stille afscheidsgroet symboliseren naar het duistere verleden, maar die tien jaar nadat Lissitzky zijn *Hand met Hebreeuwse letters* vervaardigde het tragische lot zouden bestempelen van zes miljoen Joden.
Het feit dat Lissitzky zich niet heeft toegelegd op een narratieve maar op een metaforische interpretatie van Ehrenburger's vertelling, geeft aan dat hij de hoop op de beloofde staat van verlossing in een universeel, collectief kader heeft willen plaatsen, en dat hij na zijn 'bekering' tot het suprematisme, sterk bewust van zijn Joodse identiteit, zich nog steeds het lot aantrok van alle Europese Joden, die het tot aan de revolutie van 1917 onmogelijk werd gemaakt een rechtmatig bestaan te leiden.
Ook al heeft Lissitzky de 'breuk' met zijn judaïserende periode bij herhaling bekrachtigd, het is moeilijk voor te stellen dat zijn identificatie met de Joodse traditie niet meer van invloed zou zijn geweest op de conceptie van zijn 'suprematistische' werken. Als het de concrete ervaringen met het antisemitisme zijn geweest die zijn vereenzelviging met het Jodendom hebben geïntensiveerd, dan zou dit versterkte bewustzijn in het perspectief van de veranderende politieke omstandigheden, niet zomaar in het niets kunnen zijn opgelost, hoezeer Lissitzky zich ook verbonden wist met de communistische utopieën van het bolsjewisme.
In zijn artikel 'El Lissitzky and the Jewish tradition' bekrachtigt Alan C. Birnholz deze aanname door te stellen dat de band met de Joodse traditie sterker aanwezig is in de *Prouns* dan in Lissitzky's vroege illustraties en typografische boekontwerpen.[21] Lissitzky zou 'afscheid' hebben genomen van de traditionele Joodse kunst, om, conform zijn geloof in het nieuwe communistische Rusland, een moderne beeldtaal te construeren, waarin de fundamentele waarden van de Joodse traditie bewuster dan voorheen zijn gedefinieerd. Birnholz zet deze mening kracht bij door in de non-objectiviteit van *Proun* een letterlijke opvolging te zien van het Tweede Gebod: "Gij zult u geen gesneden beeld maken noch enige gestalte van wat boven in den hemel, noch van wat beneden op de aarde, noch van wat in de wateren onder de aarde is." (*Sjemot* [Exodus], 20,4)
Een argument dat geen hout snijdt, als men bedenkt dat in

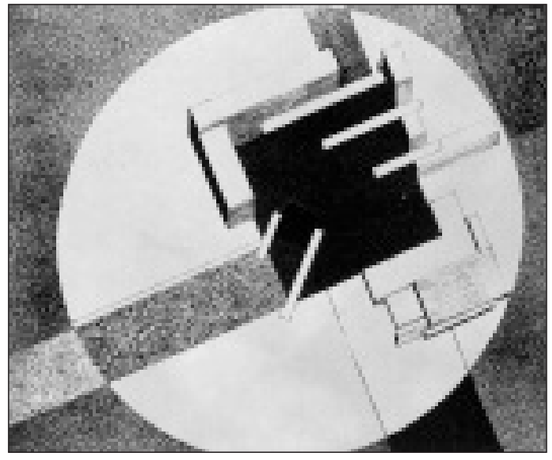
Lissitzky's fotografische werken die gelijktijdig met de *Prouns* het licht zagen, het Tweede Gebod wel heel rigoureus is overtreden. Ter verdere onderbouwing van zijn these beroept Birnholz zich op het Joods mystieke gedachtegoed en vermengt hij op weinig zorgvuldige wijze de essentie van de Luriaanse Kabbalah met de dialectische leer van Hegel, en onderkent in dit filosofisch-mystieke amalgaam een verklaringsmodel voor de specifieke vorm- en ruimte-conceptie van de *Prouns*.[22] De *Prouns* zouden kunnen worden gezien als fases van een wordings- of veranderings-proces gericht op de synthese van oppositionele krachten.
En hier bemerkt Birnholz een parallellie tussen de strevingen van de Joodse mystiek en de redelijke dialectiek van Hegel, die zouden zijn gericht op de opheffing van innerlijke en historische antagonismen. Het is jammer dat Birnholz zijn kabbalistische interpretatie van *Proun* spiegelt aan de essentie van een christelijk gefundeerde filosofische leer, anders dan deze te onderbouwen met bronnen uit de geestelijke erfenis van het rabbijnse Jodendom. Ook is het merkwaardig dat Birnholz zich beroept op de populaire, eclectische verhandeling over de 'christelijke Kabbalah' van de godsdienstfenomenoloog Charles Ponce (*Kabbalah, An Introduction and Illumination for the World Today*, San Francisco 1973), terwijl het resultaat van het baanbrekende onderzoek naar de ontstaansgeschiedenis en betekenis van de Joodse mystiek van de Duits-Joodse wetenschapper Gershom Scholem (1897-1982) toen al in verschillende deelpublicaties kon worden geraadpleegd.
Het verdient zeker aandacht om het veelvormige oeuvre van Lissitzky op Joods mystieke aspecten te ondervragen. Maar dat vereist op z'n minst inzicht in de verschillende stromingen van de klassieke Joodse Kabbalah en de worteling ervan in de eeuwenoude traditie van de rabbijnse literatuur, die op haar beurt onlosmakelijk is verweven met de gehele geschiedenis en denkcultuur van het Jodendom, en niet in de laatste plaats met de letters en klanken van de Hebreeuwse taal.[23]
Tegen de achtergrond van het warrige tijdsgewricht waarin het bereiken van de emancipatie voor de Russische Joden werd overschaduwd door het tumult van een nationale revolutie, en waarin het dreigend gevaar van een nieuwe antisemitische golf alweer op de loer lag, is het betekenisvol in het werk van Lissitzky de mystieke sporen van de Joodse verlossingsgedachte, die onlosmakelijk is verbonden met de Messiaanse toekomstverwachting, te traceren.
Al sinds de vroegste manifestaties ervan in de geschiedenis van het Jodendom neemt in de Joodse mystiek het Messiaanse verlangen naar de volledige verlossing van het gehele Joodse volk en van alle andere volkeren een belangrijke plaats in. De geschiedenis van de diverse stromingen van de Joodse mystiek laat zien dat deze het stempel dragen van de tijd waarin deze zijn ontstaan.
Zo is het Messianistische karakter van de Luriaanse Kabbalah onlosmakelijk verbonden met de uitdrijving van de Joden uit Spanje in 1492, het jaar waarin Columbus het werelddeel ontdekte dat later door de Joden zou worden vereenzelvigd met een tegen onderdrukking en vervolging gevrijwaarde toekomst.
De afwijzing van de Joodse mystiek door de negentiende-eeuwse *Wissenschaft des Judentums* die haar in navolging van de Joodse Verlichting (*Haskalah*, afgeleid van *Sechel* = 'intelligentie' of 'rede') als niet-rationalistische manifestatie van het Jodendom beschouwde, kon niet verhinderen dat in voor hen catastrofale tijden er onder de Joden een sterke opleving van het Messiaanse verlangen ontstond, en daarmee een hernieuwde aandacht voor de Joodse mystiek.[24]
Inherent aan dit Joodse Messianisme was het openlijke en hartstochtelijke streven naar maatschappelijke hervorming, waarvoor de grondslag al was gevormd door de eeuwen-lange studie van de rabbijnse literatuur en door de lezing van de bijbelse profetische visioenen waarin na een periode van rampspoed, de redding en uiteindelijk het nationale en politieke herstel van het volk Israëls wordt aangekondigd.[25]
In de rabbijnse commentaren op de Hebreeuwse bijbel-teksten speelt de wederkerige relatie tussen het aardse, onverloste bestaan en de 'hemelse' staat van verlossing een nadrukkelijke rol. In deze commentaren uit de inter-testamentaire tijd is deze onverbrekelijke relatie vaak uitgedrukt in de metaforische wederkerigheid tussen de aardse architectuur en de 'hemelse' architectuur, waarmee een toespeling wordt gemaakt op het 'Jeruzalem van beneden' en het 'Jeruzalem van omhoog' / 'het sublieme Jeruzalem', welk beeld onlosmakelijk is verbonden met dat van de aardse, door de mensen gebouwde tempel en haar 'hemelse' evocatie als allerhoogste toetssteen voor het menselijk handelen.[26]
In de *Nevi'im* (Profeten) en de *Chetuvim* (Geschriften) bevat de *Tenach* verschillende toespelingen op het dubbelzinnige beeld van Tempel en Heilige Tempelstad, zoals in *Jechezkel* (Ezechiel) 40, 1-49, waar het visioen van de nieuwe tempel is beschreven en in Tehillim (Psalmen) 122, 3, waar het 'Jeruzalem van omhoog' is beschreven als "stad waar alles zich aaneenvoegt". Ook in de apocriefe boeken (*Sefarim Chitsonim*) komt deze zinnebeeldige constructie voor. In het *Vierde Boek van Ezra* (10, 27), dat teruggaat op een Joodse Apocalyps uit de tweede eeuw voor de gewone jaartelling, is sprake van de herbouw van "een gebouwde stad, een plaats met grote fundamenten", als visioen van het "Jeruzalem van omhoog", waarmee het nationaal-eschatologische karakter van deze tekst is benadrukt.[27]
Net zo goed als de verschillende stromingen van de Joodse mystiek in hun tijd dienen te worden gesitueerd, weer-spiegelen de teksten van de profeten hun contemporaine politieke en sociale omstandigheden. De toekomst-verwachting die uit hun visionaire beschrijvingen spreekt, is altijd gerelateerd geweest aan werkelijke catastrofale ervaringen van het volk Israëls, en richt zich in restauratieve zin op de terugkeer naar zijn verloren harmonieuze staat en in utopische zin op de ideale toekomst waarin niet alleen aan het uitverkoren volk maar aan alle volkeren op aarde de verlossing ten deel zal vallen.

Terugkerend naar Lissitzky lijkt het inmiddels gerecht-vaardigd om de utopistische visie die aan *Proun* ten grondslag ligt niet louter te koppelen aan het communistische ideaalbeeld van de samenleving, maar haar diepere grond te situeren in de historische ontwikkeling van het Joodse Messianisme dat zowel een mystieke als een sociaal-politieke dimensionering kent. Daarbij moet niet worden vergeten dat het uitzicht op een 'rechtvaardiger' bestaan na de Russische Revolutie voor de Joodse leden van de Russische bevolking in dubbel opzicht gold. Alhoewel dit perspectief niet al te rooskleurig moet worden voorgesteld omdat de bolsjewistische overheid ter versterking van het nieuwe nationale bewustzijn de Joden aanmoedigde om hun eigen identiteit af te leggen, en zelfs beperkingen afkondigde op de uitoefening van het Jodendom, zoals het verbod Hebreeuws te studeren en te spreken.
Dat Lissitzky zich na 1923 in woord en daad inzette voor de verwezenlijking van de communistische utopie zonder daarbij aan zijn Joodse afkomst te refereren, kan daarom

Slachtoffers van een pogrom in de Oekraïne, het Russische Rijk, 1905.
Let op: sommige doden zijn gewikkeld in een talliet.

evenzeer zijn ingegeven door angst en vrees voor hetgeen misschien weer zou kunnen gebeuren, als door het vaste geloof in de totstandkoming van de communistische wereld-revolutie.[28] Dat die angst niet ongegrond is geweest, heeft de geschiedenis inmiddels ondubbelzinnig bewezen.
Het is nauwelijks voorstelbaar dat de sporen van een Joodse opvoeding in een vijandige, antisemitische wereld van de ene op de andere dag door de resolute bewegingen van een nationaal politieke omwenteling zouden zijn uitgewist, hoe fundamenteel die radicale verandering Lissitzky's verdere levensloop ook heeft beïnvloed. Het is meer aannemelijk dat Lissitzky, geslingerd tussen hoop en vrees, zijn seculiere omgang met de Joodse, Messiaanse modellen in verhulde termen heeft getransponeerd in de verlossingsidealen van de Russische Revolutie.

Als Lissitzky in 1919 aan Malevitsj schrijft: "Onze levens worden nu gebouwd op een communistisch fundament, solide als gewapend beton, en dit heeft betrekking op alle naties op aarde. Op zo'n fundament - dank zij de *Prouns* - zullen monolitische communistische steden worden gebouwd, waarin de bewoners van de gehele wereld zullen leven", dan zijn door de robuuste formulering heen bijna letterlijk de woorden van het *Vierde Boek van Ezra* te horen dat in het visioen van het bovenaardse Jeruzalem immers spreekt van "een gebouwde stad, een plaats met grote fundamenten". En doemt hier niet het beeld op van een van de *Prouns* die Lissitzky 'De Stad' (1921) als titel gaf, en waarin vanuit het Goddelijk oogpunt, langs de perfecte omlijning van het 'zwarte vierkant' de 'allerhoogste architectuur' neerdaalt?
En wie in het geschetste perspectief Lissitzky's architectonische transformaties van de suprematistische schilderkunst weer in gedachten neemt, ziet in de *Prouns* geen eclectische stijlnavolging van, maar een diepgeworteld



El Lissitzky, Proun 1 E, de stad, 1921. Litho (opl.50), 22,7 x 27,5 cm.

commentaar op de sacrale, christelijk gefundeerde schilder-kunst van Malevitsj.[29] Waar de initiator van het suprematisme in de schilderkunstige verbeelding van de leegte de volheid van het Goddelijke Niets (*Ein-Sof*)[30] dacht te hebben gerepresenteerd, stelde El Lissitzky zich nederiger op. In het besef dat de mens nooit één kan worden met God, heeft hij met de zwevende architectuur van *Proun* ons slechts een glimp van het 'Jeruzalem van omhoog' / 'het sublieme Jeruzalem' willen laten opvangen.

Joseph Semah en Felix Villanueva (1999)

Noten

1
De Joodse Bijbel wordt aangeduid met het Hebreeuwse woord Tenach dat is gevormd uit de beginletters van de drie voornaamste delen: Torah (de Vijf Boeken van Mozes: Beresjit, Sjemot, Vaykra, Bamidbar, Devarim, oftewel Genesis, Exodus, Leviticus, Numeri en Deuteronomium), Nevi'im (eerdere en latere profeten, inclusief Melachim I, 11 [Koningen I, II]) en Chetuvim (de overige geschriften:Tehillim (Psalmen), Meshlei (Spreuken), Iyov (Job), de Vijf Megillot (rollen), n.l. Shir Hashirim (Hooglied), Rutt (Ruth), Kohelet (Prediker), Eicha (Klaagliederen) en Esther, en de historische boeken Daniël, Ezra, Nechemia en Divrei Hayamim (Kronieken I en II).

2
Amalek, de zoon van Elifaz, de eerstgeboren zoon van Esau, was de eerste vijand die Israël aanviel (Sjemot [Exodus] 17, 14-18). In de rabbijnse literatuur wordt hij als prototype van de aartsvijand opgevoerd. In de Midrasj Aggada (de rabbijnse schriftverklaring van de verhalende gedeelten van de Tenach) uit de eerste eeuw van de gewone jaartelling staat Amalek, net als Edom (Esau) voor Rome.

3
Het woord Pesach (Peh, Samech, Chet) is afgeleid van het Hebreeuws werkwoord Pasach dat 'overspringen' betekent en verwijst o.a. naar het feit dat de Engel des Doods, toen hij de eerstgeborenen van de Egyptenaren doodde, de huizen van de kinderen van Israël oversloeg. (zie: Sjemot (Exodus) 12, 27: "(...) Het is een Paasoffer voor den Here die in Egypte aan de huizen der Israëlieten voorbijging, toen Hij de Egyptenaren sloeg, maar onze huizen spaarde".)

4
De Amerikaanse kunstenaar Frank Stella (1936) maakte tussen 1982 en 1984 twaalf grafiekbladen naar Lissitzky's Chad Gadja-serie. De narratieve figuratie in de gouaches van Lissitzky heeft bij Stella plaatsgemaakt voor een semi-abstracte vormentaal. De dynamische composities, opgebouwd uit fragmenten van omvallende zuilen, kegels, plattegrondachtige motieven en omtreksvormen van tekenmallen, lijken rechtstreeks te verwijzen naar de verwoesting van de Tempel van Koning Salomo te Jeruzalem. Uit veel titels die Stella aan zijn werken gaf spreekt een opvallende preoccupatie met het lot van het vervolgde Joodse volk in het Derde Rijk. De titels die Stella aan het eind van de jaren vijftig in samenspraak met Carl André en de dichter Hollis Frampton aan zijn Black Paintings gaf, verwijzen onverhuld naar de Holocaust, zoals Die Fahne hoch (eerste regel van het Horst Wessel-lied), Arbeid macht frei (de ijzeren letters boven de toegangspoort van Auschwitz) en Reichstag. Met betrekking tot deze 'zwarte' schilderijen, waarvan enkele qua vorm, formaat en motief een visuele gelijkenis vertonen met antieke exemplaren van het Joodse gebedskleed (talliet), schroomde Stella, die als een van de voorlopers wordt beschouwd van de minimale kunst, zelfs niet de term 'final solution' (Endlosung) te gebruiken om zijn toenmalige conclusie over het gebruik van kleur in de schilderkunst te duiden. (In de catalogus van de eerste grote overzichtstentoonstelling van Stella in Nederland laat men met enig gevoel voor understatement de bovengenoemde Black Paintings verwijzen naar "ongunstige politieke situaties". Zie tentoonstellingscatalogus Frank Stella, Stedelijk Museum Amsterdam, 1970, p. 26.) Tussen 1970 en 1973 produceerde Stella de Polish Village-Serie, meer dan 130 'shaped canvasses' en reliëfs, waarvan de vormgeving vaak in verband is gebracht met de schilderkunstige verworvenheden van het Russisch constructivisme, maar waarvan de titels - de namen van Poolse dorpen - direct verwijzen naar de plaatsen waar een groot aantal 17e-, 18e; en 19e-eeuwse synagogen door nazi-Duitsland is verwoest. De welgevormde minimalistische doeken van de zichzelf "protestants opgevoede, Italiaans-Amerikaanse katholiek" noemende kunstenaar (The Dutch Savannah/De Hollandse Savannah, uitgave van de Edy de Wilde Stichting, Amsterdam 1984, p. 29.), wiens inmiddels beroemd geworden uitspraak "[...] You see what you see" een veel geciteerd motto is geworden voor de naar zichzelf verwijzende minimale kunst, komen tegen deze duistere achtergrond onder een verontrustende spanning te staan.

5
Zwart Vierkant van Malevitsj kent een historische precedent in een vroeg zeventiende-eeuwse ets die de Engelse Rozenkruiser en alchemist Robert Fludd (1574-1637) in het eerste deel van zijn Historia Utriusque Cosmi (1617) had opgenomen. De ets toont een door horizontale en verticale arceringen (tekstregels [FV, JS]) gezwart vierkant waarlangs de zijden respectievelijk vier maal de Latijnse regel Et sic in infinitum (En zo oneindig verder) is afgedrukt. Toonde Robert Fludd in zijn minuscule representatie van de oneindigheid nog de ultieme verbintenis tussen Tekst en vorm (de plattegrond van het Heilige der Heiligen in de Tempel van Koning Salomo te Jeruzalem [FV, JS]), metaforisch beschouwd is in Malevitsj' verbeelding van de infiniteit de Tekst (de sporen van het handschrift op de achterzijde van het horizontaal en verticaal gelinieerde weefsel van het schilderdoek [FV, JS]) toegedekt door de picturale vorm, waarmee de autonome status van het abstracte schilderij in de westerse kunstgeschiedenis zijn intrede deed.

6
In zijn artikel 'El Lissitzky and the Jewish Tradition' in Studio International, vol. 186, no. 959 (oct.) 1973, pp. 130-136, komt Alan C. Birnholz tot een soortgelijke conclusie. Ook hij ziet in de letters Peh en Nun symbolen voor het begraven van het verleden, zonder evenwel een verwijzing te maken naar Lissitzky's 'definitie' van Proun in De Stijl. Birnholz komt tot een andere verklaring voor de klank van het acroniem waarin hij ondermeer de echo van het Hebreeuwse woord voor vuurtoren, Parahn (?), hoort, als symbolisch 'baken' voor de vooruitstrevende functie van Lissitzky's kunst.

7
Het utopistische concept in de socialistisch-communistische leer is terug te voeren op het boek Utopia ('Nergensland') van de Engelse geleerde Thomas More (1478-1535), dat op zijn beurt is gestoeld op Plato's Politeia (De Staat) en De Civitate Dei (De Stad Gods) van Augustinus. More's ontwerp van een ideale samenleving, dat als een radicaal commentaar kan worden gezien op de rampspoedig verlopen herfsttij der Middeleeuwen, verscheen in 1516, nog geen jaar voordat Martin Luther (1483-1546), geplaagd door apocalyptische angsten, zijn 95 stellingen op de deuren van de Slotkerk te Wittenberg nagelde.
De utopistische dialectiek, waarin tegenover een rampzalig heden een visionaire constructie van een toekomstige, volmaakte samenleving wordt gesteld, beheerst voor een belangrijk deel de profetische teksten in de Tenach, zoals in het Boek Yechezkel, en het Boek Daniël, welk eerste geschrift - zoals Plato in de Politeia een model van een ideale republiek heeft geconstrueerd - een ontwerp van een ideale priesterstaat bevat. In het Boek Yechezkel, waarvan de profetieën een overgang vormen naar de apocalyptiek, wordt de herbouw van de Joodse staat met de komst van de Messias in het vooruitzicht gesteld, en wordt in het visioen van de nieuwe tempel en de tempelstad ('het volmaakte vierkant', [FV, JS]) het in de verre toekomst geplaatste nationale herstel en de verlossing van Israël en alle andere volkeren aangekondigd. (Yechezkel 40-43; 48)
De apocalyptische en utopistische concepten van het christendom zijn terug te voeren op de Joods mystieke literatuur, en zijn met name in de ideologieën van de humanistische en reformatorische grondleggers van de 'christelijke Kabbalah', en daaruit voortkomende geheime broederschappen, aangewend om de messianiteit van de historische persoon van Jezus van Nazareth, te bekrachtigen. (zie noot 23)

8
In het artikel 'Lissitzky's dilemma. Naar aanleiding van het werk na 1927' in El Lissitzky. Architect, Schilder, Fotograaf, Typograaf (1890-1941), J. Debbaut (red.), Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1990, doet Jean Leering, oud-directeur van het Stedelijk Van Abbemuseum en vurig pleitbezorger van de artistieke nalatenschap van Lissitzky, een poging om door te dringen tot de wezenlijke drijfveren van de kunstenaar. Leering doet impliciet een beroep op de musea om in hun tentoonstellingspraktijk vooral de aandacht te richten op het inzichtelijk maken van de existentiële dimensies van het kunstenaarschap. In een kritische slotconclusie haalt Leering de waarschuwende woorden van Lissitzky aan in zijn essay 'Idole und Idolenverehrer' (1928) waar hij uitspreekt dat "musea met hun retrospectieve tentoonstellingen het publiek geen "idolen moeten voorzetten, maar in de getoonde werken in de catalogus e.d. de dimensies voelbaar moeten maken van sterkte en zwakte, van onverschrokken moed en angstig terugdeinzen, kortom de dimensies van slagen en falen, die in ons ieder, kunstenaar en kijker, en in elke tijd en de daarin vorm aannemende cultuur aanwezig zijn." Het is jammer dat Leering deze slotconclusie niet zelf ter harte heeft genomen. Als er in het werk van Lissitzky "dimensies van onverschrokken moed en angstig terugdeinzen" voelbaar moeten worden gemaakt, dan zouden die eerder betrekking hebben op het existentiële dilemma van het Jood-zijn in een dominante, antisemitische cultuur, dan op de wankelbare positie van een geëngageerd kunstenaar in een voortdurend druk uitoefenend (communistisch) politiek systeem, hoezeer beide posities ook met elkaar te maken kunnen hebben.
Leering citeert de Joodse 'filosoof van de dialoog', Martin Buber (1878-1965), om het existentiële spanningsveld tussen de vrijheid van het individu en de subjectontkennende houding van het collectivisme te karakteriseren. In zijn vurige pleidooi voor een voortdurende stellingname in deze, vergeet hij echter dat Bubers existentialistische filosofie van de intermenselijkheid, die beter bekend is in christelijke kringen dan in Joodse, zich alleen laat verstaan tegen de achtergrond van de eeuwenlange onderdrukking van het Jodendom door het christendom, en in het bijzonder van de afschuwwekkende moord op zes miljoen Joden door de nazi's tussen 1933 en 1945.

9
In het artikel 'El Lissitzky (1890-1941), zijn leven en zijn werk' in El Lissitzky. Architect, Schilder, Fotograaf, Typograaf (1890-1941), J. Debbaut (red.), Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1990, p. 16, stelt de auteur Jan Puts dat in het conflict dat op de kunstacademie in Vitebsk tussen Chagall en Malevitsj was ontstaan, Lissitzky partij koos voor de krachtige persoonlijkheid van Malevitsj, en daarmee "de Joodse kunst verliet en een discipel werd van het Suprematisme".

10
Het talliet is het Joodse gebedskleed dat door iedere religieuze Jood elke morgen wordt omgeslagen. Gewoonlijk is het een wollen omslagdoek, wit met zwarte strepen. Soms van witte zijde met blauwe of anders gekleurde strepen. Het talliet, dat groot genoeg moet zijn om hoofd en schouders te bedekken, is in feite slechts de drager van de zogenaamde tzitzit, de draden die volgens een getalsmatig systeem van windingen en knopen als kwastjes aan de vier hoekpunten van het gebedskleed zijn bevestigd en die als dragers van de Tekst de 613 Joodse geboden symboliseren. (Devarim [Deuteronomium], 22, 12: "Gij zult u gedraaide snoeren maken aan de vier hoeken van het kleed, waarmee gij u bedekt"; Bamidbar [Numeri], 15, 37-41: "De Here nu zeide tot Mozes: Spreek tot de Israîlieten en zeg tot hen, dat zij zich gedenkkwasten aan de hoeken van hun klederen maken, van geslacht tot geslacht, en dat zij in de gedenkkwasten aan de hoeken een blauw purperen draad verwerken. Dat zal u dan tot een gedenkkwast zijn; als gij daarnaar ziet, dan zult gij al de geboden des Heren gedenken.")
Metaforische bespiegelingen over het talliet en het

naoorlogse modernisme in de schilderkunst zijn te vinden in Driedimensionale Typografie. Een project van Joseph Semah, (Patty Krone, red.) Amsterdam 1994 en in ~~The Wandering Jew~~ / The Wondering Christian, (Felix Villanueva, Joseph Semah, red.), Universiteit Leiden 1998. In beide publicaties wordt ingegaan op de visuele en ideografische analogie tussen het talliet en de schilderkunst van de Amerikaans-Joodse kunstenaar Barnett Newman (1905-1970).

11
De Talmud Bavly (Babylonische Talmoed) bestaat uit een zeer omvangrijke verzameling Joodse teksten die aan het eind van de vijfde eeuw van de gewone jaartelling definitief werd opgetekend. Naast de schriftelijke Joodse Wet (de Torah: de vijf boeken van Mozes) had zich in de loop der eeuwen via overlevering ook een mondelinge Wet gevormd. Deze orale traditie werd omstreeks 217 onder Rabbi Yehuda Hanasi geredigeerd en op schrift gesteld. Deze verzameling van overgeleverde wetten en gebruiken wordt Misjnah genoemd. In de vierde en vijfde eeuw ontstonden er zowel in Jeruzalem als in Babylonie verschillende academies waar de studie van de Torah en de Misjnah, in het perspectief van de veranderende levensomstandigheden, werd voortgezet.
Uit deze interpretatietraditie zijn twee verzamelingen van teksten voortgekomen die beide Talmoed worden genoemd: de Talmud Yerushalmi (ca. 400) en de Talmoed Bavly (ca. 500). De Talmud Bavly wordt als het meest gezag-hebbend beschouwd. In de Middeleeuwen is men de Talmoed (belering), uit angst voor de censuur van het Christendom, Gemarah (wat geleerd wordt) gaan noemen.

12
Glatzer Wechsler, Judith, 'El Lissitzky's "Interchange Stations": The Letter and the Spirit', in The Jew in the Text Modernity and the Construction of Identify, (Linda Nochlin, Tamar Garb, red.), London 1995, pp. 187-200.

13
Voor een beschrijving van deze illustraties zie Glatzer Wechsler, pp. 191-193.

14
De Russisch-Joodse schrijver en journalist Ilya Ehrenburger was lid van de Scylheri, een groep Russische intellectuelen die het belang van de revolutie onderkenden, maar zich niet konden verenigen met de bolsjewistische ideologie. Tijdens de Eerste Wereldoorlog was hij oorlogscorrespondent aan het front. Van 1921 tot 1924 woonde hij in Berlijn. Tussen de twee wereldoorlogen in verbleef hij in Parijs. Tijdens de Tweede Wereldoorlog was hij de belangrijkste woordvoerder van het Joodse Antifascistische Comité, bestaande uit schrijvers, kunstenaars, militairen en andere vooraanstaande Joden.
Na zijn terugkeer in de Sovjetunie bleef hij zijn felle anti-nazi gezindheid openlijk verkondigen. Met Lissitzky richtte hij in 1922, tijdens zijn verblijf in Berlijn, het tijdschrift Veshch op. Via dit door Lissitzky vormgegeven tijdschrift, dat maar twee edities heeft gekend, werd aan de West-Europese wereld informatie gegeven over Russische kunst en literatuur, en werd Rusland geïnformeerd over de culturele ontwikkelingen in West-Europa. In 1942 werd zijn boek 'De val van Parijs', waarvoor Lissitzky, een jaar voor zijn dood, nog illustraties had vervaardigd, met de Stalin-prijs bekroond.

15
In haar artikel 'Lissitzky's Had Gadia' in Journal of Jewish Art (Vol. 12-13, Jerusalem,1986-87, pp. 292-303.) interpreteert Haia Friedberg Lissitzky's Chad Gadja-series als een identificatie van de 'bevrijding' van het Joodse volk met de bolsjewistische overwinning. Deze opvatting van Chad Gadja als Joodse parafrase van de Russische Revolutie werd al eerder ter sprake gebracht in Birnholz, p.131.

16
De firma H.A.P.A.G. werd vanaf 1899 geleid door de Duits-Joodse scheepsbouwmagnaat Albert Ballin. Ballin, praktiserend Jood, behoorde evenals de Hamburgse bankier Max Warburg en de grondlegger van de AEG (Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft), Emil Rathenau, tot de Joodse industriëlen die als belangrijke adviseurs fungeerden aan het hof van Keizer Wilhelm II. Als Hoofd werd Ballin ondermeer belast met politieke missies. Vlak voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog werd hij voor diplomatieke besprekingen naar Engeland gestuurd. Toen Ballin, die een belangrijke rol heeft gespeeld in de opbouw van de Duitse handelsvloot, de keizer openlijk had gewaarschuwd voor het ontketenen van een onderzeeërsoorlog viel hij in ongenade. Na de vlucht van de keizer naar het Nederlandse Doorn pleegde hij op 10 november 1918 zelfmoord.

17
Sophie Lissitzky-Kiippers, El Lissitzky. Life-Letters-Texts, London 1980, p. 330.

18
In het Joods mystieke traktaat Sefer Yetsirah (het Boek van de Schepping), een compacte kosmologische en kosmogenische verhandeling waarin wordt gezinspeeld op geheime kennis van de schepping van hemel en aarde, behoort deze letter, naast de letters Aleph en Mem tot de zogenaamde Moederletters van het Hebreeuwse alfabet. Volgens dit traktaat, dat waarschijnlijk tussen de derde en zesde eeuw van de gewone jaartelling als tekst is verschenen, vormen de 22 letters en klanken van het Hebreeuwse alfabet de Goddelijke scheppingsformule waarin alle dingen in zijn geheel zijn gefundeerd.
De drie Moederletters (Aleph, Mem, Shin) zijn verbonden met de drie oerelementen lucht, water en vuur (Avir, Maim, Esh), die de grondslag vormen van de gehele schepping. Daarnaast staan de Moederletters ook voor de jaargetijden en de drie-deling van het menselijk lichaam. (Aleph - herfst, lente/borst; Mem - winter/buik; Shin - zomer/hoofd). Zie Sefer Yetsirah, Hfdst. III, 10: "Hij maakte de letter Shin tot Koning van het vuur; en Hij bond er een kroon op; en Hij combineerde de een met de ander; en Hij vormde daarmee de hemel in het Universum, de hitte in het Jaar, en het hoofd in de Ziel, mannelijk (Shin, Aleph, Mem) en vrouwelijk (Shin, Mem, Aleph)". (Nederlandse vertaling uit het Hebreeuws [FV, JS]).
De vorm van de letter Shin komt tevens voor in de dwarsdoorsnede van de Totafot, het zwartgelakte, kubus-vormige gebedsblokje van de Tefillin (de Joodse gebeds-riemen), dat iedere religieuze Jood bij het ochtendgebed hoog op het voorhoofd bindt, en dat vier compartimentjes herbergt waarin vier opgerolde strookjes perkament zijn opgeborgen, waarop vier korte passages uit de Torah zijn geschreven (Devarim 6, 4-9; 11,13-20; Sjemot 13, 1-10; 13, 11-16), inclusief het voorschrift tot het dragen ervan: "Gij zult het ook tot een teken op uw hand binden en het zal u een voorhoofdband tussen uw ogen zijn". (Devarim 6, 8)
De Hebreeuwse woorden voor de plaatsbepaling 'tussen uw ogen' wijzen de plek aan hoog op het voorhoofd recht boven de neus, daar waar het woord van de Almachtige en het centrum van het intellect symbolisch worden verenigd.
De letter Shin is ook gewerkt in het perkament (de koeien-huid die ca. 9 maanden met de urine van honden is bewerkt) waaruit de perfect kubische Totafot is gemaakt, welke letter-inscriptie tezamen met de vorm van de knoop (de letter Dalet) van de gebedsriem op de rug, daar waar de hersenen in het ruggenmerg overgaan, en de letter Yod, die is aangebracht aan de knoop waarmee het andere gebeds-blokje van de Tefillin op de linkerbovenarm wordt aan-getrokken, het Hebreeuwse woord Sjaddaj (Almachtige, Shin, Dalet, Yod : Shomer Daltot Jisrael = de Bewaker van de poorten van Israël) vormt. De Totafot, de 'kleinste draagbare bibliotheek ter wereld', kan als prototype worden beschouwd van de Tempel van Koning Salomo te Jeruzalem. Gebonden op de plek waar het voorhoofd overgaat in de schedel richt zij zich op de 'Tempel van omhoog', het 'hemelse model' van het aardse heiligdom.

19
Het bouwtekeningfragment dat Lissitzky heeft gebruikt is afkomstig uit de reconstructieve beschrijving van de Eerste Tempel die de uit Cordoba afkomstige Joodse geleerde Mozes Maimonides (Rambam = Rabbi Mozes ben Maimon, 1135-1204) had opgenomen in zijn commentaar op de Misjnah (Tractaat Middot) en zijn zeer omvangrijke codificatie van de bijbelse en rabbijnse wetgeving, de Misjneh Torah (Hilchot Bet Habechirah).

20
Een handpalm met de letters Peh en Nun komt ook voor in de laatste illustratie van Lissitzkys Chad Gadja-serie uit 1919, waar de twee lettertekens 'in' de hand van de Engel des Doods zijn geschreven. In de illustratie van deze scène uit 1917 komen de letters voor op de twee grafstenen die de ter dood gebrachte Engel des Doods flankeren.

21
Birnholz, p. 132

22
Birnholz ziet in een Proun-compositie de vertaling van een "voortdurend kosmisch proces dat als gebeurtenis in verband staat met het Joodse concept van het Goddelijke", en introduceert in deze context het begrip Tsimtsum als "Kabbalistisch concept van de Schepping". Het Tsimtsum is een van de drie belangrijkste elementen van de kabbalistische leer van de Joodse mysticus Isaac Luria (1534-1572), meer bekend onder de naam ha-Ari (de Leeuw), een Hebreeuws acroniem van Ha-Elohi-Rabbi Ytschak, 'de door God geïnspireerde rabbi Isaac'. Sterk vereenvoudigd luidt de Luriaanse leer als volgt: Door het 'zich terugtrekken van de Alomvattende Godheid' (Tsimtsum) kwam er binnen zijn eigen ruimte van oneindigheid een oerruimte vrij waarin de wereld tot ontstaan kwam. De schepping van de wereld begon met het doordringen van het goddelijk licht in de 'oer-sfeer', waardoor het proces van emanatie in gang werd gezet. De tien emanaties (Sefirot = de tien oergetallen die de fundamenten van het bestaan in zich bevatten) die hieruit ontstaan namen de vorm aan van een enorme kosmische menselijke gestalte, de Adam Kadmon, waarvan de ogen, neus, mond en oren door het goddelijke licht werden door-schenen. (In de lexicon van de kabbalistische literatuur treft men de naam Adam Kadmon voor het eerst aan in het boek Tikkunei Zohar (Correctie op het Boek Zohar). De Sefirot kunnen derhalve worden voorgesteld als met licht gevulde vaten waarvan de mantels onlosmakelijk zijn verbonden met hun kern. Echter door een kosmische catastrofe 'braken de vaten' (Shevirat Ha-Kelim) die het goddelijke licht moesten vasthouden, waardoor het goddelijke scheppingsplan werd verstoord. Een deel van de scherven waarvan sommige goddelijke vonken bevatten, viel in het onderste deel van de oerruimte. De geschiedenis kan worden gezien als een voort-durende poging om de goddelijke vonken te bevrijden van hun schillen (Kelipot), en deze tot hun goddelijke oorsprong terug te brengen. De Joden, in de visie van ha-Ari, zouden door God zijn uitverkoren om deze rectificatie (Tikkun) van de schepping te volbrengen. Iedere religieuze handeling of zuivere gedachte vormt voor de Jood een bijdrage tot deze rectificatie. Het negeren van de geboden zou catastrofale gevolgen hebben voor het Joodse volk. In de Luriaanse visie wordt de ballingschap, de aardse afspiegeling van Gods eigen ballingschap (Tsimtsum) als catastrofaal onderdeel van het onverloste leven beschouwd.
Birnholz haalt in zijn artikel het Tsimtsum uit de Luriaanse context, en voert het als algemeen kabbalistisch beginsel op, terwijl er een significant onderscheid bestaat tussen de strevingen van de klassieke Kabbalah en de Luriaanse Kabbalah. De eerste heeft een restauratief karakter, gericht op de oorspronkelijke volmaaktheid in het verleden, terwijl de tweede zich door een actieve deelname aan het verlossingsproces richt op het utopisch beeld van een Komende Wereld.

Onzorgvuldig is Birnholz te werk gegaan in zijn beschrijving van Lissitzky's illustratie bij Ilya Ehrenburger's verhaal 'Shifs Carta', waar hij in de collage een kabbalistische tekst meent te ontwaren, terwijl het hier tekstregels betreft uit Rambam's reconstructieve beschrijving van de Tempel van Koning Salomo te Jeruzalem (Bet Hamikdash).

23
Een goed inzicht in de geschiedenis van de Joodse mystiek en haar verwevenheid met de Joodse religie en cultuur is nog steeds gegeven in Gershom Scholems boek Major Trends in Jewish Mysticism (New York 1941), dat kan worden beschouwd als de eerste wetenschappelijk onderbouwde publicatie over dit onderwerp. Een belangrijk kritisch vervolg op Scholems onderzoek vormen de in de jaren tachtig verschenen publicaties van Joseph Dan en Moshe Idel van wie de laatste zich vooral heeft toegelegd op de studie van de extatische Kabbalah van Abraham Abulafia. Dat aspecten van de Joodse mystiek in ontzielde vorm geïntegreerd zijn geraakt in de christelijke traditie en geamputeerd van hun Hebreeuwse bron een eigen leven zijn gaan leiden, is terug te voeren op de vijftiende-eeuwse belangstelling van christelijke geleerden voor de Joodse Kabbalah. Het waren deze geleerden die in de Joods mystieke stromingen geheime inzichten en instrumenten vermoedden waarmee uit de woorden en klanken van de door het Christendom tot 'Het Oude Testament' benoemde Tenach de verborgen openbaring van God kon worden ontdekt, waarin de komst, het verlosserschap en de goddelijke dimensie van de historische persoon van Jezus van Nazareth zouden zijn aangekondigd.
De christelijk-kabbalistische leer was in feite gericht op het zoeken naar bewijzen voor de universaliteit en superioriteit van het christelijke geloof. De belangrijkste protagonisten van de 'christelijke Kabbalah' waren de Florentijnse geleerde Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), de Duitse humanist Johann Reuchlin (1455-1522) en zijn landgenoot Agrippa von Nettesheim (1487-1535). De werken 'De Arte Cabalistica' (1517) en 'De Occulta Philosophia' (1531), respectievelijk van de twee laatstgenoemden, geven een volstrekt vertekend beeld van de oorspronkelijke Joodse Kabbalah, als zijnde een met magie en occulte praktijken verbonden mystieke leer. Het is deze christelijke vervorming van de Joodse Kabbalah die tot op de dag van vandaag voortwoekert in populaire, obscure geschriften waarin de Joodse mystieke symbolen worden misbruikt ter 'fundering' van de meest fantastische spirituele systemen die werkelijk niets met de Joodse mystiek of Kabbalah te maken hebben.

24
De Wissenschatt des Judentums is een belangrijke beweging binnen het Jodendom die in de negentiende eeuw in Duitsland opkwam, en die zich tot doel had gesteld de Joodse traditie en de Joodse geschiedenis volgens de moderne, rationalistische onderzoeksmethoden systematisch te bestuderen. Een eerste aanzet tot deze eigen wetenschappelijke geschiedschrijving werd in de achttiende eeuw gegeven door de Duits-Joodse verlichtingsfilosoof Moshe Mendelssohn (1729-1786) die in zijn boek 'Jerusalem. Oder Über religiese Macht und Judenthum' (1783) getracht heeft het filosofisch rationalisme van Spinoza met de Joodse traditie te verzoenen, en die tevens religieuze vrijheid en burgerrechten voor Joden bepleit. Tot de negentiende eeuw was het wetenschappelijk onderzoek van de Joodse geschiedenis uitsluitend voorbehouden geweest aan christenen.

25
Het beginsel van de maatschappelijke hervorming is nauw verbonden met de zionistische gedachte die voor het eerst werd geformuleerd door de Duits-Joodse denker Mozes Hess (1812-1875) in zijn boek 'Rom und Jerusalem' (1862).
Volgens Hess verkondigt het Jodendom een maatschappijleer waarin wordt gestreefd naar een volmaakte samenleving voor alle volken. Echter, zolang zij niet meester zijn over hun eigen lot kan deze leer niet door de Joden in praktijk worden gebracht. Daartoe dienen zij eerst over een onafhankelijke Joodse staat te beschikken, te stichten in het oude vaderland van het Joodse volk, Israël. Dit denkbeeld zou ruim dertig jaar later radicaler worden gepolitiseerd in de in Wenen uitgegeven brochure 'Der Judenstaat' (1896) van de Hongaars-Joodse journalist Theodor (Benjamin Zev) Herzl (1860-1904) die aan de wieg stond van de Zionistische Wereldorganisatie.

26
Het afbeeldingkarakter van deze wederkerigheid ligt ook ten grondslag aan de Joodse interpretatie van Shir Hashirim (Hooglied). Dit 'Lied der Liederen' dat wordt toegeschreven aan Koning Salomo, werd door het toedoen van rabbi Akiva (55-135), vijfentwintig jaar nadat de latere Romeinse keizer Titus de Tweede Tempel in Jeruzalem in het jaar 70 van de gewone jaartelling had verwoest, opgenomen in de Joodse Bijbel. Van rabbi Akiva waren de woorden: "Niets ter wereld weegt op tegen de dag dat het 'Lied der Liederen' aan Israël is gegeven. Want alle boeken uit onze traditie zijn heilig, maar het 'Lied der Liederen' is het heiligste van alle boeken".
In Shir Hashirim, dat als een poëtische parafrase van de Joodse geschiedenis kan worden gelezen, wordt de hartstochtelijke liefde tussen de jongen en het meisje geïnterpreteerd als afbeelding van de liefde tussen God en Israël, waarbij God wordt voorgesteld als de bruidegom en Israël als de bruid. In de lofzang op haar bruidegom maakt de bruid een toespeling op de 'Tempel van omhoog': " (...) Zijn benen, zuilen van marmer, rustend op sokkels van goud. Zijn gestalte, de Libanon, bijzonder als een ceder" (Shir Hashirim [Hooglied], V,15).

27
Dit is ook de verklaring voor de wens die tijdens de viering van Pesach, bij de afsluiting van de seidermaaltijd, wordt uitgesproken: Leshana Habaah Bi-Yerusjalaim. (Tot volgend jaar in Jeruzalem). De seider vangt aan met het uitspreken van de hoop en terugkeer naar Israël en Jeruzalem als concrete

symbolen voor de bevrijding van het Joodse volk en uiteindelijk, volgens het profetische visioen, de bevrijding van de gehele mensheid.

28
Het lot van de Russische Joden in de vroege jaren van het nieuwe regime moet niet al te rooskleurig worden voorgesteld. In Belorussia en de Oekraïne vonden toen de meest verschrikkelijke Joodse bloedbaden plaats. In 1917 werd de onafhankelijke Oekraïense Republiek uitgeroepen die al spoedig zou bezwijken onder de beroering van de burgeroorlog en de contrarevolutie. De Oekraïners die in het verleden altijd al een vijandige houding tegen de Joden hadden aangenomen, identificeerden hen nu met het bolsjewisme en beschouwden hen als zondebokken die hun nationalistische idealen frustreerden. In de Oekraïne werden alleen in 1919 al meer dan 1000 aanslagen op Joden gepleegd, en stierven ten minste 60.000 van hen een gewelddadige dood. De aanvallen kwamen niet alleen uit de Oekraïens-nationalistische, maar ook uit de bolsjewistische en contrarevolutionaire hoek.

29
In zijn in 1922 door Unovis te Vitebsk uitgegeven essay 'God is niet onttroond' concludeert Malevitsj dat 'Niet-zijn God was ... God bestaat als 'Niet-zijn', als non-objectiviteit'.
Volgens Malevitsj leiden drie wegen naar het 'Beloofde Land': 'de religie, de wetenschap of de fabriek, en de kunst.'
De essentie van zijn christelijk-mystieke reis naar de goddelijke non-objectiviteit brengt hij tot uitdrukking in de uitspraak: 'Ik zal het Koninkrijk der Hemelen niet in de hemel maar op aarde bouwen - want ik ben God.' In de visie van Malevitsj 'streeft alles naar God' en is de 'eenwording met Hem' (Unio Mystica) het uiteindelijke doel van de mens.
Op het ultieme moment van eenwording wordt de 'geschapen mens zelfschepper' (kunstenaar), die in de woorden van de creator van het suprematisme verkondigt: "Ik ben het begin van alles, want in mijn bewustzijn worden werelden geschapen", waarmee Malevitsj een regelrechte verwijzing maakt naar de door Jezus veelvuldig gebruikte zelfkwalificatie: "Ik ben de Mensenzoon". (Zie bijvoorbeeld Marcus 14, 62: "En Jezus zeide: Ik ben het, en gij zult den Zoon des mensen zien, gezeten aan de rechterhand der Macht en komende met de wolken des hemels".) Het beginsel van de Unio Mystica, de spirituele gewaarwording van de eenwording met God, is de essentie van de christelijke mystiek. In de Joodse mystiek is nooit sprake van een eenwording met JHVH. In beschrijvingen van Joods mystieke ervaringen is altijd sprake van een afstand tussen JHVH en zijn schepsel wiens mystieke reis slechts bestaat uit een actieve of passieve nadering tot zijn Schepper.

30
Het kabbalistische principe van het Ein Sof (Geen Einde) dat afkomstig is uit de school van Rabbi Ytzac Sagi-Nahor (ca. 1165-1325), bezit geen eigenschappen, kan door niemand worden beschreven, en bevat ook geen enkele van de heilige namen die in de Tenach voorkomen. De negatieve benoeming van dit beginsel bevestigt de volstrekte verborgenheid en afwezigheid ervan op aarde. Sommige kabbalistische stromingen hebben het principe van het Ein Sof gebruikt om God te beschrijven als 'bron van alle bronnen', 'oorzaak van alle oorzaken' en 'idee van alle ideeën'.

Read Full Text

Joseph Semah

Read Full Text

‘In januari [de 29e] 1948 schilderde hij [Barnett Newman] een klein doek helemaal Indisch Rood, plakte er vervolgens in het midden van boven naar beneden een stuk tape op (hij had al vaker tape gebruikt om het doek af te plakken; om een schone strook met de kleur van het doek over te houden door eroverheen te schilderen en het daarna te verwijderen; of om een scherp begrensde strook van de aangebrachte kleur over te houden door tussen twee stukken tape schilderen en die vervolgens weg te halen). Dit keer penseelde hij een dikke laag oranje over de tape heen, bekeek het resultaat, bekeek het opnieuw, wat zorgvuldiger, en besteedde vervolgens ongeveer acht maanden aan het bestuderen van het schilderijtje. “Plotseling besefte ik dat ik al die tijd ruimte had geledigd in plaats van gevuld en dat het mijn rechte lijn was die het geheel nu pas tot leven wekte.” Het was een openbaring. Het oranje element sneed het roodbruin in twee gelijke stukken die los van elkaar kwamen maar toch ieder apart deel uitmaakten van het geheel. Het oranje zélf was geen vorm of een scheidslijn maar een in twee richtingen werkende tekening die het roodbruin aan beide kanten bij en uit elkaar hield. Hierdoor viel de achtergrond weg. Hij noemde het schilderij Onement; en omdat dit zijn favoriete titel werd, heet het nu Onement I.’
(Thomas B. Hess, Barnett Newman, 1969, p. 31)

‘Ik kan mij nog mijn eerste schilderij herinneren - daar bedoel ik mee, waar ik voelde dat ik in een gebied voor mezelf terecht was gekomen dat helemaal mij was - ik maakte het op mijn verjaardag [de 29e] in 1948. Het is een klein rood doek, en in het midden maakte ik mijn zogenaamde zip met een stuk tape. Het is eigenlijk geen streep. (...) Volgens mij zag ik er [de strepen] lichtflitsen in. (...) Toen ik mijn schilderij maakte, wat ik Onement noem, mijn eerste Onement zogezegd, bleef ik zo’n acht à negen maanden bij dat doek, me afvragend wat ik had gedaan. Wat was het?’
(Barnett Newman in een interview met Emile de Antonio, twee maanden voor zijn overlijden; New York, Abbeville Press 1984)

Nu is het beslist niet zo dat we deze bovenstaande citaten belangrijker willen maken dan zij zijn, maar toch is het een unieke verklaring en misschien wel de meest veelzeggende getuigenis ooit van Barnett Newman met betrekking tot de ideeën achter zijn creatieve drift. Want aan deze opmerkelijke verklaring ligt een visie ten grondslag van een Joodse denker, een kind van de GaLLUT. [1] Binnen deze context moeten we vaststellen dat ondanks alle aandacht voor Onement I de kunstgeschiedenis de problematische relatie van Barnett Newman met het jaar 1948 niet heeft ingezien. Zo ook de experts. En meer nog de elite, die zijn werk nog steeds behandelt alsof er geen relatie is met de 4 ChOR(IM) (gaten) van het TaLLIT, de drager van TzITzIT.[2]

Barnett Newman, Onement I, 1948. Olieverf en tape op doek, 69,2 x 41,2 cm.

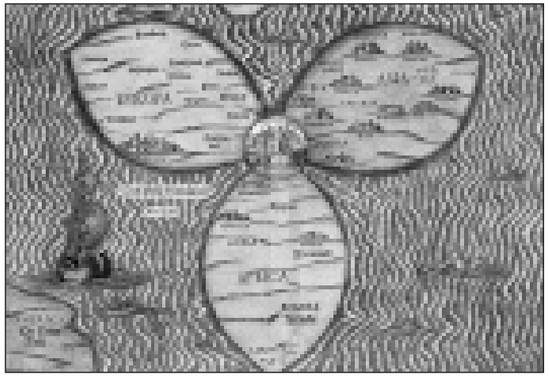
Bij het controleren van de TzITzIT alvorens het TaLLIT om te doen spreekt men de woorden:
‘Gezegend zij de YHWH (Heer) Oh mijn ziel! Oh YHWH (Heer), mijn God, U bent de grootste; U heeft Uzelf bekleed met majesteit en glorie. U spreidt het licht uit als een gewaad, trekt de hemelen uiteen als een draperie.’
Het TaLLIT wordt hier vergeleken met een gewaad gemaakt van licht, en de TzITzIT met de hemelen die zich neerwaarts hangend uitstrekken.

29 november 1947 was de dag waarop de Verenigde Naties besloten tot de vestiging van een Joodse staat. Op 14 mei 1948 sprak David Ben Gurion de plechtige Verklaring uit van de vestiging van de staat Israël.

‘Abraham (de vader van Barnett Newman) was een vrijdenker, maar ook een vurig zionist. Zoals velen van zijn generatie was hij ervan overtuigd dat de vestiging van een Joodse staat de enig mogelijke oplossing was voor de

menselijke ellende overal in Oost-Europa. Derhalve maakte het Hebreeuws deel uit van een moderne opvoeding ter voorbereiding op een mogelijke toekomstige politieke realiteit - niet een mystieke of nostalgische aanhankelijkheid aan een of ander ver verleden.'
(Thomas B. Hess, Barnett Newman, The Museum of Modern Art, New York 1971, p. 19)

Voor Newman en zijn generatie van kunstenaars betekende de Tweede Wereldoorlog en zijn nasleep een waterscheiding. 'Toen Hitler Europa aan het verwoesten was, konden wij ons toen uiten door een mooi naakt meisje op een divan af te beelden?' vroeg Barnett Newman zich af. 'In die jaren was de kwestie volgens mij: wat kan een schilder doen?'
(Tate Modern, Barnett Newman, persbericht uit 2003)



H. Bünting, De hele wereld in een klaverblad, Itinerarrium et chronicon ecclesiasticum totuis sacrea scriptorae, Helmstadt 1585, 30 x 38 cm.
Let op: Jeruzalem is het centrum van de wereld.

We moeten inzien dat Barnett Newman's ongrijpbaarheid een non-plaats is. Het is een spel van rouw en wanhoop, vervuld van angstdromen. Er is een bepaald soort spanning tussen de GaLLUT en TzION (Zion: Jeruzalem, het land van Israël, het Joodse volk). Wat op het spel staat is de vertegenwoordiging van traditie, is het besef van de afstand tussen de GaLLUT en de stad Jeruzalem. Allereerst in de zin van in de GaLLUT te zijn, een toestand die niet afhankelijk is van metingen en kan worden gerepresenteerd. In de tweede plaats als het TzION in omgekeerde zin, een non-plaats; dan kan de GaLLUT niet worden gerepresenteerd. Dit was de reden voor Barnett Newman om de wolken te kussen, de beelden van de parallelle lijnen van zijn vader, om de droom in duizend kolommen op te blazen, gelijk het eerste ochtendlicht, als een bestaan zowel nabij de GaLLUT als er ver vandaan.

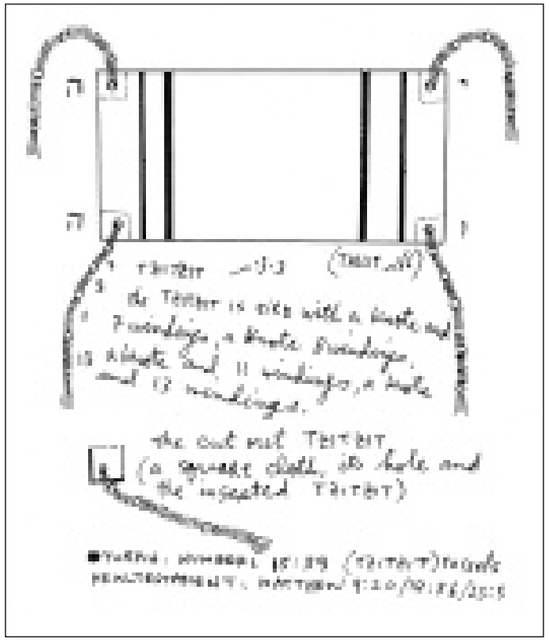
En de toeschouwer? Die kijkt toe. Want het is zijn taak telkens weer de bloedvlek te onderzoeken. Op iedere verscheurd TaLLIT. Daarom is het zeer belangrijk om nabij het TaLLIT te komen. Dat wil zeggen, om de in het TaLLIT verwerkte tekst thuis te brengen door eenvoudigweg naar de TzITzIT te kijken en in de nabijheid van BRIT MiLaH te geraken. [3] Dit is namelijk de tekst die Barnett Newman voortdurend steunde in zijn drang om het oppervlak van zijn ruwe doeken met verf te bedekken.

'Eerst moeten we ons in herinnering brengen dat vier van de bekendste personen onder de eerste generatie van abstract-expressionisten Joden waren: Barnett Newman, Mark Rothko, Lee Krasner en Adolph Gottlieb - evenals verschillende van de voornaamste linkse critici die de abstract-expressionisten verdedigden, namelijk: Meyer Shapiro, Harold Rosenberg, Elain de Kooning, Dore Ashton en Thomas B. Hess.
Dit was in een tijd dat sommige sectoren van de Amerikaanse overheid openlijk racistisch waren. De regering Truman rekruteerde voor het Amerikaanse ruimtevaartprogramma namelijk meer dan honderd wetenschappers die eerder voor de Nazi's in Duitsland hadden gewerkt.'
(David Craven, Abstract Expressionism as cultural critique dissent during the McCarthy-period 1999; the FBI files on the New York school, p. 83)

We dienen ons af te vragen wat Barnett Newman gevoeld heeft bij de wedergeboorte van de staat Israël. Waarom besloot hij om het ontwerp van het TaLLIT, verhuld aanwezig in zijn werk, voor het grote publiek verborgen te houden? Hoe kunnen we de eigenaardigheid van het TaLLIT en de geschiedenis van de abstracte schilderkunst bij elkaar brengen? Hoe kunnen we ontdekken waarom hij besloot om zijn volmaakte cirkel voelbaar te maken door het beschouwen van de 4 gaten van het TaLLIT?

Judaïsme en de dood KeRIAH
De Joodse wetten eisen het afscheuren van het bovenste deel van het bovenkleed van de rouwende als de overledene een ouder, kind, echtgenoot of echtgenote, broer of zus is, dit teken van rouw wordt KeRIAH genoemd: het openrijten, verscheuren, het los en uit elkaar trekken van kleding als rouwbetoon. Men wordt tegelijkertijd geacht te rouwen en KaDISh te zeggen, het Joodse rouwgebed, iedere dag gedurende 11 maanden na de dood van een ouder. Later werd KeRIAH tot een symbolisch vastmaken van een zwart of een ander donkergekleurd lint aan de kleding van een rouwende. Men moet bedenken dat de begrafenis zélf zo snel mogelijk plaatsvindt. Het lijk wordt omwikkeld in een TaChRiCh, een wit laken, of in het persoonlijke TaLLIT van de overledene. Als de begrafenis in een TaLLIT plaatsvindt, moet tenminste één van de TzITzIYoT geschonden worden, verwijderd worden als het ware, door deze af te snijden. De gesneden TzITzIT (een vierkant stukje stof, het gat erin en de daarin ingestopte TzITzIT) wordt aan de familie van de overledene meegegeven.

En we zouden bij Barnett Newman moeten denken aan de onvolledigheid van het TaLLIT van zijn overleden vader. Zoals ook met betrekking tot de traditie van de GaLLUT, het uitgesneden vierkant, het gat en de eenduidigheid van TzITzIT, moeten we onder ogen zien dat Barnett Newman's benadering van het TaLLIT verborgen ligt in de woorden die



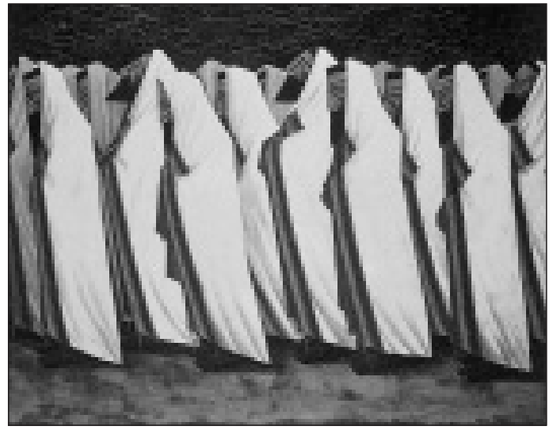
Joseph Semah, tekening van een talliet met tzittzit en een uitgesneden deel, 2006.

hij wijdde aan de opvallende afwezigheid van Architectuur, de verwoeste Tweede Tempel in Jeruzalem. En aan het subversieve potentieel dat door hem werd aangewend om zich te bevrijden van de autoriteit van de Europese abstracte schilderkunst, om zijn Joodse status als het ware terug te winnen door de Christelijke doctrine van Atonement ('Verzoening') op te heffen in het domein van KaPoReT. [4]

In de Christelijke theologie is het begrip Atonement onmiddellijk verbonden met Jezus Christus: '(...) en niet alleenlijk dit, maar wij roemen ook in God, door onze Heer Jezus Christus, door Welke wij nu Atonement gekregen hebben.' (King James, Nieuwe Testament, Romeinen, 5:11.) Besef dat de Christelijke doctrine van Atonement, die slechts één maal voorkomt in het King James Nieuwe Testament en meer dan tachtig maal in het King James Oude Testament, een onjuiste vertaling is van het (werk)woord K.P.R. in de context van de Tora (de 5 boeken van Mozes, in de Christelijke theologie bekend onder de naam het Oude Testament).

Het is van belang om op te merken dat de GaLLUT een grenslijn is gaan vormen tussen cultuur en politiek, tussen ideologie en formatie, en tussen nationale politiek en de wedergeboorte van de staat Israël. Het is aannemelijk dat de laatstgenoemde begrepen moet worden als de crisis in de GaLLUT die het ontwerp van het TaLLIT zowel omvat als bevat. De crisis zélf is een voortdurend aaneenrijgen van momenten van translatie, de translatie van de TzITzIT tot een schilderij.
Beschouw het oppervlak waarop Barnett Newman het gevoel van YOM-KiPURIM schilderde als een manier om de druk van Atonement op zijn rechterhand te verlichten.[5]
Dit is zo mogelijk nog ingewikkelder, want de GaLLUT blijft een toestand van vrees, onderdrukking en een voordurende verplaatsing.
Houd voor ogen dat de GaLLUT niet alleen maar een verbanning is, een tekst, of een visueel teken, maar ook de afwezigheid van TzION. Dit kan worden gerelateerd aan Barnett Newman's belangstelling voor volmaakte vierkanten als een herinnering aan één verborgen symmetrie.
Die betreft het rijk van de Geometrie, haar plaats van geboorte, die zijn grenzeloze genegenheid voor het uitgesneden TaLLIT van zijn vader vormde en omvatte.
In welke taal dan ook, het ontwerp van het TaLLIT is niet alleen een bouwplan voor een schuilplaats, een huis, maar ook de veelbelovende opzet van de zelfstandigheid van de Jood. Te allen tijde bestaat de belofte van de tweevoudigheid van BET-Ha MiKDASH (de Tweede Tempel in Jeruzalem) in de bouwtekening van de Tempel en de tekst die verstopt zit in de 4 gaten van het TaLLIT. [6] Beide worden door lezen gerepresenteerd; beide zijn een onthulling van waarheid: de waarheid van de GaLLUT.

'Het eerste punt is dat Mondriaan om zijn systematische beeld te construeren een schilderij opbouwt door verwante vlakken op het oppervlak te gebruiken als een serie delen in een meetkundige verhouding tot elkaar. Ik [daarentegen]



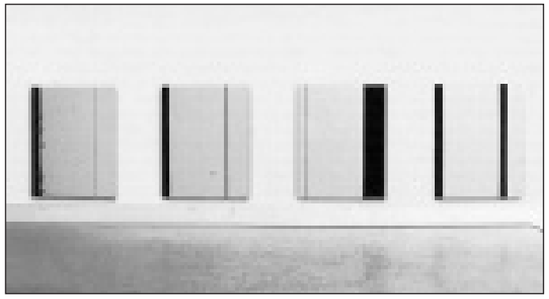
Jacob Kramer, The Day of Atonement, 1919. Olieverf op doek, 90,7 x 122,2 cm.

ben in mijn kunst betrokken op de heelheid van het vlak. Ik ben niet afhankelijk van een geometrie van verwante delen. Mijn schilderijen maken vanaf het begin een tastbare aanspraak op het vlak als een geheel. Ze vormen geen constructie. Bij Mondriaan is het geheel de som van de delen. Bij mij heeft de heelheid geen delen. Dit brengt me bij het tweede punt, dat mijn werk zich beweegt van het "makende" naar het "zeggende" en dat voor mij het belangrijkste het "zeggende" is, wat gevoelsmatigheid uitdrukt in plaats van, zoals bij Mondriaan, vorm (...). Mijn werk is iets wat mij net zo goed is overkomen als het oppervlak van het doek.'
(Barnett Newman in The Listener, David Sylvester, 10 Augustus 1972)

Men kan zich indenken hoe Barnett Newman, op zo'n moment van ontwaken, de theorie van de abstracte (Europese) kunst in twijfel begon te trekken en begon te bekritiseren. Het is onmiskenbaar een zekere lots-bestemming verbonden met het ontwerp van het TaLLIT als iets leesbaars en tegelijkertijd aan taal voorbijgaand. Te allen tijde een tekst en een non-tekst. Dit is waarom Barnett Newman zich enerzijds als schrijver, anderzijds als schilder voordeed, waarbij hij het gevoel van Mozes na het in stukken slaan van de tafelen opnieuw tot leven wekte. Het is niet verwonderlijk dat zijn zwijgen, zijn verlegenheid of vrees om het TaLLIT als zijn model te benoemen met de GaLLUT moet worden verbonden. Anders gezegd, met een bewustwording van het geweld gericht tegen de Jood. Dit vormt eveneens de kern van het misverstand tussen de kunstgeschiedenis en de geschiedenis van GaLLUT over de oorsprong van de abstracte schilderkunst. Dat alles gaat schuil achter Barnett Newman's zwijgen, het zwijgen dat de achtergrond is gaan vormen, de signatuur van de kunstenaar die ChURBaN BeT Ha-MiKDaSH (de vernietiging van de Tweede Tempel in Jeruzalem) verbond met de betekenis van het lezen in de GaLLUT over de ChURBaN (vernietiging). De overgang als het ware van dat wat verborgen is naar het verlies van MaKKOM (plaats), wat verder reikt dan onder woorden wordt gebracht in de schilderkunst.[7] Stel vast dat de uitroep van Barnett Newman het stemgeluid is van een Joodse denker, iemand die probeert om weer aanspraak te maken op zijn eigen stem en onderwijl toekijkt bij de beweging van kruizen binnen het gebied van Atonement. In zekere zin is 'het stapje terug doen' van Barnett Newman van een Jood naar een schilder een subversieve daad. Het onfortuinlijke van GaLLUT wordt zo schilderachtig herhaald. Hij verstopt het tussen olieverf en het ruwe doek. We zullen nog zien hoe hij het probleem van de Jood en de schilder - het misverstand tussen zijn eigen verborgen metingen en de universeel opgelegde (Westerse) waarheid - omkeerde. Het gaat daarbij om Barnett Newman's plaats van oorsprong, zijn afwezige middelpunt, de non-tegenwoordigheid van de Architectuur, dat wil zeggen, ChURBaN BeT Ha-MiKDaSH (de vernietiging van de Tweede Tempel in Jeruzalem).

ShaAl ZaL, detail van een schildering door de Poolse schilder Elezier Sussman voor een houten synagoge, 18e eeuw.

ShaAL-ZaL is eigenlijk een acroniem samengesteld uit de eerste letters van 5 woorden; Zwart Op Wit-'Dit is de Vernietiging' of 'Dit is de Herinnering' (indachtig de vernietigde Tweede Tempel). Dit teken is gemaakt door middel van zwarte letters op een witte ondergrond en kan worden gevonden op de muren van synagogen, voornamelijk in Midden-Europa.



Barnett Newman, The stations of the Cross: Lema Sabachthani, 1958-1966. Presentatie in de High Gallery van het Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Zichtbaar zijn de kruiswegstaties 5 t/m 8 (deze vier schilderijen zijn uitgevoerd in olieverf op doek en meten elk ca. 198 x 152 cm).

'Ik probeerde van de titel [The Stations of the Cross, Lema Sabachthani] een metafoor te maken die mijn gevoelens beschrijft toen ik de schilderijen maakte. Het is niet letterlijk bedoeld, maar als een aanwijzing. In mijn werk was iedere statie een betekenisvol stadium in mijn eigen artiesten-leven. Het is een uitdrukking van hoe ik leefde. Ik was als een pelgrim toen ik schilderde.'
(Barnett Newman in Newsweek, 9 mei 1966, p. 100)

Er zijn 14 stappen of rituelen die moeten worden gevolgd op PeSaCh, de PeSaCh seider. De HaGaDaH voert de lezer mee langs alle 14 stappen: van KaDeSH tot en met NiRTzah.

'En omstreeks het negende uur riep Jezus met een grote stem, zeggende: ELI, ELI, LEMA SABACHTHANI! dat is: Mijn God, Mijn God! Waarom hebt Gij mij verlaten!'
(Mattheus 27:46)

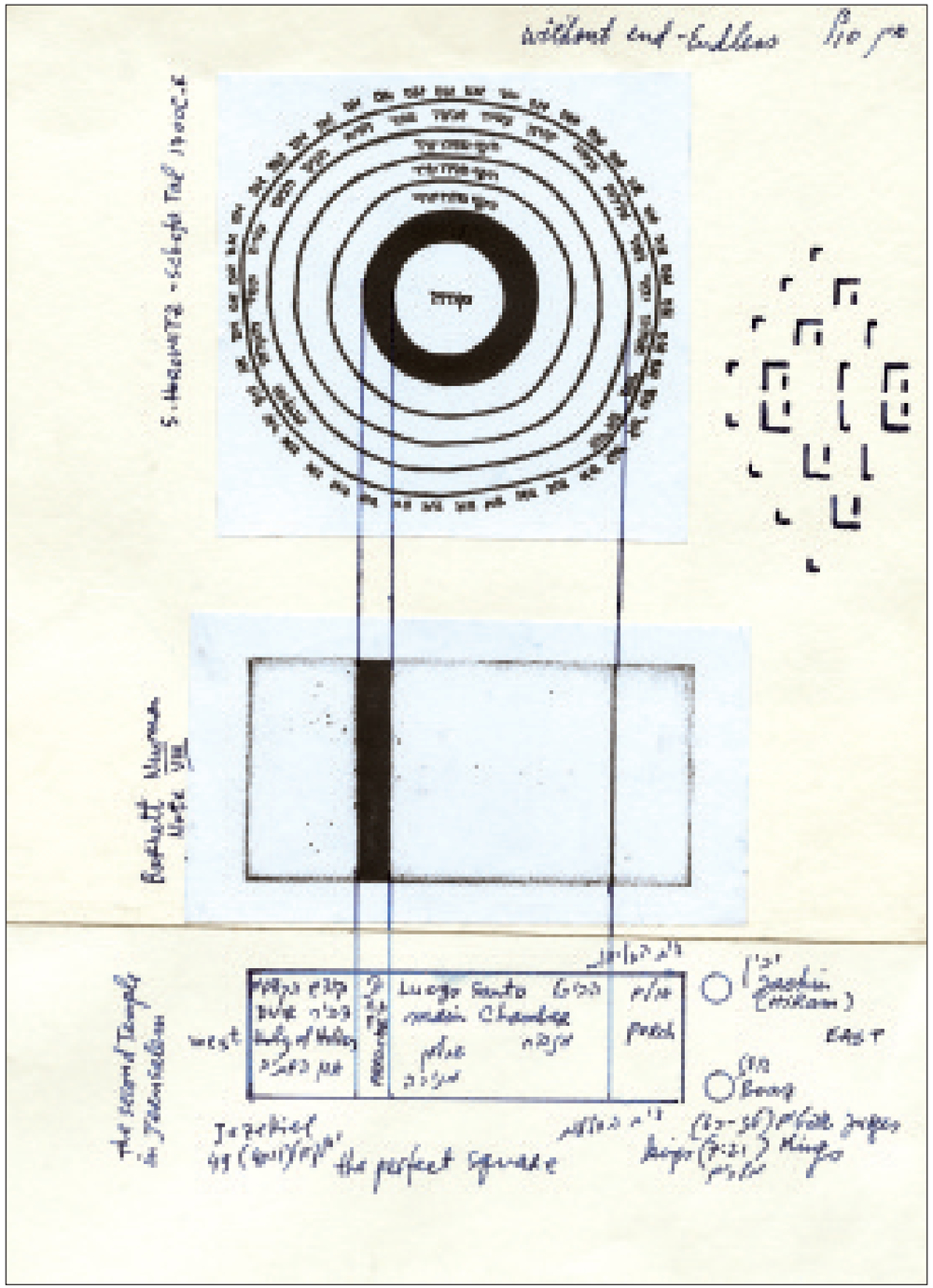
Joseph Semah, The fragmented Tallit, 1999. KaDeSh (draag de KiDUSh voor), UreChATz (was de handen), KaRPaS (eet wat groente), YaChaTz (breek de MaTzaH middendoor en berg een helft ervan op voor de AFIKOMaN), MaGiD (vertel het PeSaCh verhaal opnieuw), RaChaTz (was de handen voor de maaltijd), MoTzI-MaTzaH (aparte zegening voor de MaTzaH), MaROR (eet het bittere kruid), KoReCh (eet het bittere kruid samen met de MaTzaH), ShuLChaN OReCh (dien het feestmaal op), TzaFuN (eet AFIKOMaN), BaReCH (zeg dank na de maaltijd), HaLeL (drag de Halel voor), NiRTzaH (besluit de seider). Olieverf en garen op papier, veertien delen van 53 x 68 cm.

'Eli, Eli (Mijn God, Mijn God), waarom hebt Gij mij verlaten? Verre zijnde van mijn verlossing, van de woorden van mijn brullen?' (Psalmen 22:1-2)
'Want honden hebben mij omsingeld; een vergadering van boosdoeners heeft mij omgeven; ze hebben mijn handen en mijn voeten doorgraven [Ka-Ari als een leeuw]. Al mijn beenderen zou ik kunnen tellen; zij schouwen het aan; zij zien op mij. Zij delen mijn kleren onder zich, en werpen het lot over mijn gewaad.' (Psalmen 22:17-19)

Barnett Newman's uitroep 'Eli, Eli, Lema Sabachthani' werd voor het eerst gebezigd door Koning David als boetedoening voor zijn eigen zonden (Psalmen, 22:1-2). Besef dat de Jood altijd dezelfde woorden gebruikt als deel van de worsteling om de GaLLUT te overwinnen. Deze raadselachtige toestand kan de negen maanden lange blik van Barnett Newman, zijn ontmoeting met ChaShMaL, de erkenning van de volmaakte cirkel in zijn eigen lichaam, verklaren.[8] Uitsluitend en alleen door te kijken kon hij iedere mogelijke hindernis uit de weg ruimen. Het is in dit geval voldoende om erop te wijzen dat de idee van 'Next Year in Jeruzalem' (volgend jaar in Jeruzalem) een manier is om in de GaLLUT te overleven. Het is de innerlijke betekenis van 'Jeruzalem van boven' (het sublieme Jeruzalem) die de ware afmeting bepaalt van 'Jeruzalem van beneden'. Er kan dan ook geen bouwen in Jeruzalem zijn zonder lezen in de GaLLUT. Anders gezegd: uitstel om af te zien van uitstel.

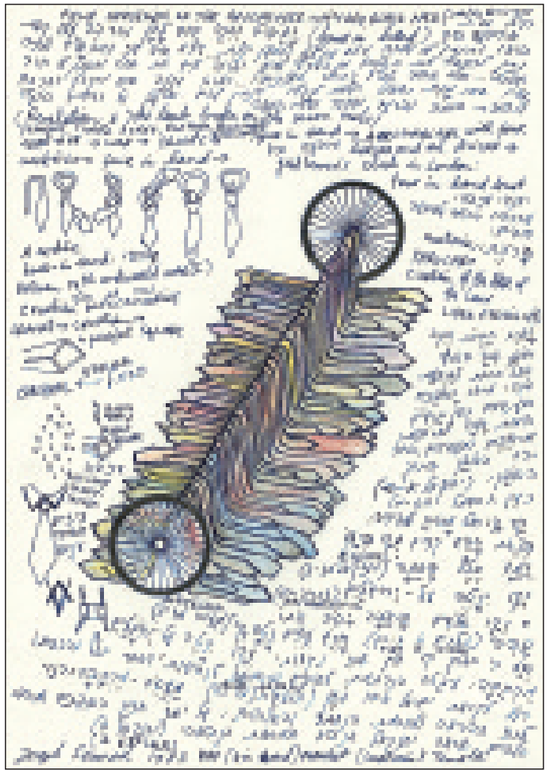
'Als nu die man naar het oosten uitging, zo was er een meetsnoer [KaV] in zijn hand; en hij mat duizend ellen, en deed mij door de wateren doorgaan, en de wateren raakten tot aan de enkelen.' (Ezechiël, 47:3)
'Daarom zegt de Heer alzo: Ik ben tot Jeruzalem weer-gekeerd met ontferming; Mijn huis zal daarin gebouwd worden, spreekt de Heer der heerscharen, en het richtsnoer [KaV] zal over Jeruzalem uitgestrekt worden.'
(Zacharia, 1:16)
'Zo zal hun het woord des Heren zijn gebod op gebod, gebod op gebod [TzaV La-TzaV, TzaV La-TzaV], regel op regel [KaV La-KaV, KaV La-KaV], regel op regel, hier een weinig, daar een weinig.' (Jesaja, 28:13)
'Hun richtlijnen [KaVaM] gaan uit over de ganse aarde, en hunne redenen aan het einde der wereld.'
(Psalm, 19:5)

Al met al mag worden gezegd dat Barnett Newman's lange blik op het object dat hij aan zijn muur had gehangen, een blik op twee muren tegelijk was: de muur in zijn eigen ruimte en de KoTeL in Jeruzalem.[9] Er mag worden aangenomen dat deze twee muren zijn gesitueerd tussen GaLLUT en TaLLIT. Denk ter vergelijking aan het openen en sluiten van de ogen. Het is niet alleen een actie of beweging, maar ook een lezing over het gebed van NeILaH, het 'Sluiten van de Poorten'.[10] Het symbool dat zich in de GaLLUT tekst ontwikkelde tot een literaire metafoor voor de KaV.[11] De KaV die uiteindelijk de parallelle velden van de GaLLUT



Jospeh Semah, Without end-Endless, 1986. Inkt en fotokopieën op papier, 30 x 21 cm.

samenstelde. De KaV is de bres, de geometrie die ontstaat tussen de Poorten tijdens het sluiten ervan. Die KaV werd de signatuur van de kunstenaar van beneden. Wat hier dan ook aan de orde is, is de vertegenwoordiging van de KaV, de reconstructie namelijk van BRIT MiLaH als iets wat voorafgaat aan vertegenwoordiging en een uniek symbool vormt voor een non-plaats. De sacrale geometrie van de meting definieerde en controleerde de activiteiten van Barnett Newman. Maar er is meer. Want hoewel BRIT MiLaH



Jospeh Semah, KaV (Four in Hand), 1983. Inkt en kleurpotlood op papier, 30 x 21 cm.

begrepen kan worden als afscheid van een natuurlijke vorming - besef dat het een verwijdering van ORLaH (de voorhuid) is - blijft het een natuurlijke leesdaad. Het is een lezen in de Hebreeuwse taal. BRIT MiLaH is dus een concrete tekst, praktisch gedefinieerd door een wisseling tussen de innerlijke schending en het uiterlijke geweld in het gebied van de TzION. In verband hiermee kunnen we ook spreken van de politieke KaV. Want zoals de GaLLUT niet simpelweg voortkomt uit vervreemding, komt de KaV niet simpelweg voort uit het verlies, vandaar de meting. Hoewel het mogelijk blijft om een verschil te maken tussen een muur en KoTeL, zouden we ze beide moeten benaderen als een tijdelijke plek, als niet erkend. En, in deze context, als oorzaak van Barnett Newman's behoefte om zijn ware aard te verbergen; om zijn ware woorden en gedachten te maskeren; om BRIT MiLaH te moderniseren door het ontwerp van TaLLIT onder het oppervlak van zijn schilderijen te plaatsen. Dit is een uniek geval van creatieve ideologie, de geestkracht om een schilderij te benutten als schuilplaats, als metafoor van BRIT MiLaH. Anderzijds is BRIT MiLaH niet alleen de onthulde KaV, maar ook de gecreëerde ruimte tussen het 'Sluiten van de Poorten', de tussenruimte waardoorheen men het sublieme Jeruzalem kan zien.
Zo kunnen we de 4 gaten aan de 4 hoeken van het TaLLIT begrijpen als een trechter, als de volmaakte cirkel van BRIT MiLaH, met behulp waarvan Barnett Newman de verhouding tussen ChURBaN BeT Ha-MiKDaSH (de vernietiging van de Tweede Tempel in Jeruzalem), de afwezigheid van Architectuur én de betekenis van abstracte schilderkunst onderkende en bestudeerde. Namelijk, de verhouding tussen de koeienhuid en haar perkament, tussen kijken en schrijven, tussen sluiten en openen. Barnett Newman's activiteiten, zijn schrijven en (manieren van) lezen, zijn immers moderne overwegingen van de kunstenaar, eigentijdse meting van zijn vermogen om het protest dat nodig is voor het ontdekken van de volmaakte geometrie, te identificeren en te isoleren. Vandaar dat hij koos voor een stijl, waarbij hij zijn verborgen cirkel , BRIT MiLaH, als een volmaakt vierkant representeerde. En juist op dat moment moet er worden geademd in de GaLLUT, want het is de taak, ja de plicht om de toestand van de MaKKOM te behouden. Om het verlies te identificeren als een dagelijkse verplichting, een dagelijkse daad van onaantastbare geometrie, een dagelijkse meting van de afstand tussen de GaLLUT en de stad Jeruzalem.
Het is onmiskenbaar de energie van KaV - de ruimte, de bres, de stem - die de oprit naar de verheven Poorten bepaalt en uitmaakt. Het is de KaV die de volmaakte cirkel controleert, die opstijgt maar ook weer neerdaalt, het volmaakte vierkant waarin de GaLLUT niet bestaat, tenzij de KaV wordt benoemd.

Tegen deze achtergrond en terugkerend naar het oorspronkelijke tafereel wordt de uitzonderlijke betekenis van 29 januari 1948 voor Barnett Newman's creatieve proces duidelijk. Om te beginnen was deze specifieke dag Barnett Newman's eigen verjaardag. Verder was het een dag van treurnis over het verlies van iets wat hij nog niet kon aanvaarden. Hoewel dit niet voorzien was, viel deze dag precies zes maanden na het overlijden van zijn vader (Abraham Newman [van geboorte Naiman] stierf op 30 juni 1947).
En hij viel ongeveer zes maanden voor de wedergeboorte van de moderne staat Israël.
Barnett Newman vertelt ons van een klein ruw doek, gespannen en vastgespijkerd op een houten raamwerk. Bedenk dat de kunstenaar het ruwe doek had bedekt met roodbruine olieverf en dat hij het geschilderde doek had opgedeeld in twee gelijke delen door, precies in het midden van het schilderij, tape te plakken. Dit was het voorwerp dat hij aan zijn twee muren had bevestigd. De kunstenaar vertelt

nu dat hij, als signatuur, een dikke laag oranje olieverf aanbracht over de volle lengte van de tape, het scheidslint, waardoor de reeds verhulde KaV aan beide kanten kon gaan opdoemen.
Op dat moment kwam Barnett Newman's wereld tot stilstand. Zijn doel werd een herkenbare naam. En de kijker, de kijker heeft enkel aandacht voor de betekenis van KaPoReT, de te verdragen werkelijkheid van de GaLLUT.

Welnu, indachtig wat is gezegd over KeRIAH, over het Judaïsme en de dood, kunnen we op zoek gaan naar de tweede muur, naar het oppervlak waarop de kunstenaar begon te zoeken naar zijn oude/nieuwe naam. Het kader waarbinnen Barnett Newman de natuurlijke snede in zijn eigen lichaam onthulde en verhulde die zoals gezegd afkomstig is van de versneden TzITzIT van zijn vader's TaLLIT. Het TaLLIT was het enige model dat hij gebruikte. Het vormde de enige concrete overgang van dat wat verborgen was, en vermoedelijk zonder tekst, naar dat wat spreekt uit de natuur van BRIT MiLaH. We begrijpen nu ook de aandacht die taal nodig heeft uit de verhouding van afhankelijkheid van Barnett Newman met de GaLLUT. Het moet worden benadrukt dat er niets op zijn beslissing aan te merken is om zijn model te verbergen en te bedekken. Zelfs vandaag de dag nog kan de schaduw van Christelijke Atonement op de muren worden bespeurd, de schaduw die dwingt om de betekenis van de rouw bij de GaLLUT zorgvuldig te beschouwen. In de context van Barnett Newman is rouwen in de GaLLUT méér dan louter een blank doek, méér dan 4 gaten. Want de rouw is de geopenbaarde GaLLUT, de ervaring van een non-plaats.
De bevrijding van het verlies dat geen uitdrukking kan vinden, tenzij we het gebied van de actie, de expressie betreden, en de invloed van ChURBaN BeT Ha-MiKDaSH (de vernietiging van de Tweede Tempel in de stad Jeruzalem) op de leden van de GaLLUT. Dit is zonder meer een eindeloze KeRiAH, een voortdurend vastmaken en lostrekken.

We weten dat de GaLLUT een voortdurende rouw is om de vernietiging van de Tweede Tempel. En zelfs dan is de hoop van GaLLUT niet om eenvoudig een tempel toe te voegen aan de grond van TzION, maar de behoefte om terug naar huis te gaan, om weer verbonden te raken met het land van TzION.
Merk op dat het vandaag de dag ook een conflict is tussen de religieuze Jood en de wereldlijke. Wat wil zeggen dat een terugkeer naar huis niet beperkt kan worden tot alleen maar bouwen, maar een lezing is over de toestand waarin alle leden van de GaLLUT verkeren: verenigd in BRIT MiLaH, in het ontwerp van het TaLLIT. Dit betekent op zijn minst dat zowel de religieuze als de seculiere Joden praten over iets werkelijks dat voorafging aan de GaLLUT. Dit alles is uiterst complex. Want het omvat niet alleen de paradox van de GaLLUT (een voortdurende betrokkenheid en het verbreken van verbindingen met de stad Jeruzalem), maar ook het misverstand tussen de GaLLUT en de Kathedraal van Atonement waar het de status van de Jood betreft.
Het betreft het eindeloze conflict tussen bevestiging en ontkenning. Barnett Newman was er zich ongetwijfeld van bewust dat er op hem werd gelet; dat hij nauwlettend gevolgd werd door de ogen van de Atonement. Dit is niet iets wat ontkend kan worden, want de kwestie van religie versus secularisatie blijft bestaan. En dat is precies de reden waarom Barnett Newman beide, BRIT MiLaH en TaLLIT, representeerde als een KaV, als een scheiding, als een gemeten afstand tussen hem en het publiek. Later werd zijn schilderen een voortdurend gewijd moment, ons huidige vlak waarop we kunnen communiceren met het sacrale, met de tijd dus voordat de handelingen van de kunstenaar tot verbeelding kwamen.

Nog steeds trachten we, op meerder niveaus, te begrijpen hoe het jaar 1948 Barnett Newman kon veranderen van een toeschouwer in een unieke getuige. Daarbij mengde hij de geur van olieverf met de ervaring van de SoFeR SeTa'M (Joodse schriftgeleerde).[12] Eigenlijk blijft hij ons eraan herinneren dat, zelfs tot op de dag van vandaag, in de GaLLUT te zijn een voortdurende reorganisatie is van gebeurtenissen uit het verleden tot een (spiegel)beeld van een enkele (vreedzame) stem. Bedenk daarbij dat de KaV die hij gebruikte altijd identiek blijft aan de KaV van NeILaH.

De Joodse kalender:
PuRIM: het verijdelen van de samenzwering om de Joden in Perzië te vermoorden-februari, maart.
PeSaCh: de uittocht uit Egypte, de SeiDeR-dienst verhaalt over het vertrek-maart, april.
ShaVUOT: het Feest der Eerstelingen: dit feest markeert het geven van de Wet (Tora) op de berg Sinaï-mei, juni.
ROSh Ha-ShaNaH, het Joods Nieuwjaar: (hoewel het niet de eerste maand van de kalender is) het begin van de Tien Dagen van Boetedoening-september, oktober.
YOM KiPURIM: een dag gewijd aan vasten, bidden en boetedoening; de dag wordt besloten met het gebed van NeILaH-september, oktober,
SuKOT: het Loofhuttenfeest, waarbij het verblijf van de Joden in SuKOT, hutjes in de woestijn wordt herdacht-september, oktober.
CHaNuKa: herdenking van de overwinning van de Makkabeeërs en de inwijding van de Tempel in Jeruzalem-november, december.

We kunnen er niet om heen dat in de negen maanden durende blik van Barnett Newman ook de geboden van de Joodse kalender besloten liggen. Zijn langdurige blik was een intelligente beschouwing over de Joodse jaarkalender in het rijk van Atonement.
We weten dat Barnett Newman's lange blik begon bij het feest van PuRIM en acht á negen maanden later werd voltooid met de laatste luchtstoot van NeILaH, het moment waarop de signatuur van de kunstenaar één werd met de sublieme signatuur. Men kan voelen hoe Barnett Newman zich verzette tegen de idee van Atonement door KaPOReT te herwinnen als Onement I.

GeMaR ChaTIMaH TOVaH
Dit wil zeggen: 'Moge de laatste signatuur goed zijn,' of 'Moge uw leven verzegeld zijn in geluk.'
Het is een traditionele groet die het einde van ROSh Ha-ShaNaH markeert en eindigt met het gebed van NeILAH. Dit gebed wordt uitgesproken bij de zonsondergang ten besluite van YOM KiPURIM. Bedenk hierbij dat ARON Ha-KODeSh, de Ark des Verbonds die de Torarollen van de congregatie bevat in de synagoge gedurende de gehele dienst open blijft. Het TaLLIT wordt gedragen bij alle vijf Diensten.
Tenslotte wordt de ShOFaR, de ramshoorn, nog een keer langdurig geblazen en de dienst wordt besloten met de al raadselachtige oproep:
SheMA (Luister) Israel
...tot volgend jaar in Jeruzalem.

Hieruit volgt de beproeving van GaLLUT, een beproeving met een duidelijke eis. Want de signatuur van de kunstenaar hervatte stukje bij beetje een expliciete verklaring, op een schaal die tot dan toe onbekend was gebleven aan de muren van het museum. In verband hiermee kunnen we begrijpen dat de hardnekkige, starende blik van Barnett Newman op geen enkel moment de typische grens van BRIT MiLaH overschreed, want het bleef een individuele culturele verklaring, een zekerheid van iemand die alle Joodse festivals doorliep. Dit was zeker ook een intellectuele behoefte om zaken met elkaar in verband te brengen, om de afstand te overbruggen tussen hem en de stad Jeruzalem. Dit is de kracht van NeILaH, de manier waarop de traditie van uitstel zich heeft georganiseerd.
Met Barnett Newman kan de afstand tussen maker en regel worden herkend. De afstand tussen het schildergebod en het gebedsgebod, tussen GaLLUT en de stad Jeruzalem. Met andere woorden, tussen BRIT MiLaH en de 4 gaten in het lichaam van TaLLIT.

Rabbi Jochanan zei:
'De Sublieme gezegend zij Hij zei: Ik zal niet het Jeruzalem van boven betreden voordat ik het Jeruzalem van beneden binnen ben gegaan.' (TaLMuD, Ta-ANIT)

Na de woorden van Rabbi Jochanan zou men niet meer Barnett Newman's besluit willen onderschrijven om te zwijgen over zijn model. Integendeel, men zou de betekenis achter de 4 sneden in het TaLLIT willen benadrukken en verklaren. Sterker nog, men zou willen laten zien dat de 4 gaten nog geen afscheid betekenen van de wet van de TzITzIT. De 4 gaten zijn immers feitelijk de 4 letters die de naam van JeHoVaH uitmaken: Yod, Heh, Vav, Heh, het tetragrammaton. Kort gezegd, het vermogen van de leden van de GaLLUT om het onderscheid tussen binnen en buiten, lezen en bouwen, geloof en genezing, te definiëren als een uitstelstrategie. Hierbij kan worden opgemerkt dat er geen concretere en sprekendere manier te bedenken is om de godsdienstigheid van GaLLUT te verklaren, dan het verlangen om in een seculiere wereld te leven.
Dit is dus de subversieve gedragslijn van Barnett Newman, zijn verlangen om in twee capaciteiten op te treden, als SOFeR SeTa'M (Joodse schriftgeleerde) en als een schilder. Vandaar de wens om de Kunstwereld op de hoogte te brengen van de SOFeR SeTa'M. Bedenk dat het niet zijn taak was om eenvoudigweg een bestaande tekst te kopiëren, maar dat het zijn taak was om benedicties en gebeden samen te stellen. Dus inclusief de bekende 18 revisies op de Tora-tekst: de zeventien verbeterde verwijzingen naar God, en één gewijzigde verwijzing naar Mozes. Later raakten deze achttien revisies, aanbevolen door de schriftgeleerden zélf, bekend onder de naam TIKuN-SOFRIM (correcties van de Schriftgeleerden). Het is tevens de bijnaam van het volmaakte Model, de (moeder)tekst die tot op de dag van vandaag door schriftgeleerden wordt herhaald.

'Ten tijde van mijn eerste eenmanstentoonstelling in 1950 stelde ik mijzelf de vraag: Wat is mijn eigen Esthetiek? Wat kan ik aanbieden als richtlijnen voor mijn werk? Ik zei dat mijn gehele esthetiek gevonden kan worden in PeSaCh.
Op seideravond, dat ook het laatste avondmaal was van Jezus, is de zegen gebaseerd op het onderscheid tussen het profane en het sacrale: "Gezegend zijt Gij, O Heer, die het heilige van het niet-heilige scheidt." En wanneer PeSaCh op de Sabbat valt (YaKNeHa'Z), bevindt de Jood zich in een dilemma tussen de heiligheid van de feestdag en de heiligheid van Sabbat, die heiliger is dan iedere andere feestdag, met uitzondering van de Day of Atonement (YOM KiPURIM), en zijn zegen wordt dan: "Gezegend zijt Gij, O Heer, die dat wat heilig is scheidt van dat wat heilig is."
Dat is het probleem, het artistieke probleem, en volgens mij de ware spirituele dimensie.'
(Barnett Newman in: Revolution, Place and Symbol, Verslag van The First Congress on Religion, Architecture and the Visual Arts in New York en Montreal, 1967).

Aangezien de PeSaCh-avond van 1948 viel op ShaBaT/Zaterdag 25 april dient de aandacht ook te worden gevestigd op de klank van YaKNeHa'Z.[13]

De zegening van het HaVDaLaH-gebed, dat is, de benedictie over wijn die de ShaBaT/Zaterdag afsluit is de verwijzing naar de scheiding tussen het sacrale en het wereldlijke, de scheiding namelijk tussen de ShaBaT/Zaterdag en de gewone werkdagen.
'Gezegend zijt Gij, O Heer onze God, Koning van het uitspansel, die een onderscheid maakt tussen sacraal en wereldlijk, tussen licht en duisternis, tussen Israël en andere naties, tussen de zevende dag en de zes werkdagen, Gezegend zijt Gij, O Heer, die een onderscheid maakt tussen

sacraal en wereldlijk.' (Een Joods gebedsboek voor iedere dag). Maar wanneer de PeSaCh-avond valt op Zaterdag, wordt het HaVDaLaH-gebed (in zijn nieuwe vorm, verg. YaKNeHa'Z) een verwijzing naar de scheiding tussen sacraal en sacraal, in plaats van tussen sacraal en wereldlijk. En toch blijft de tekst hetzelfde.
Het woord HaVDaLaH betekent in het Hebreeuws: onderscheiding, verschil, afzondering, verdeling.

Bedenk dat het de Ander is, de Jood, die het dichtst bij het wezen van de GaLLUT komt, bij die plek waarvan niet meer eenvoudig afscheid kan worden genomen. Het was immers geen toeval dat Barnett Newman zich begon te verzoenen met de idee van YaKNeHa'Z; dat de tekst onder de klank begon te herkennen, die betekenis van ChaShMaL begon te vatten. Toen hij eenmaal het onwerkelijke in zijn ruimte had toegelaten, werd het mogelijk de cirkel van BRIT MiLaH te volgen, niet louter als een snede, maar als een verborgen KaV. En het volmaakte vierkant, dat hij uiteindelijk onbedekt liet en tentoonstelde als schilderij.

BRIT MiLaH is een concrete toegangsweg naar wat sacraal is en wat niet sacraal is. Dat wil zeggen, naar de vraag of een bepaald heilig voorwerp een onheilig voorwerp kan worden, en, omgekeerd, of het onheilige voorwerp zijn verloren status van heilig voorwerp weer zou kunnen herwinnen.

Om de betekenis van de cirkel van BRIT MiLaH in Barnett Newman's werk te begrijpen moeten we opnieuw terugkeren naar zijn lange blik, naar zijn lezing van YaKNeHa'Z als een passie en door de muur zélf gaan. Zijn behoefte om het reële met het imaginaire te verbinden, en een voortdurende scheuring te creëren, een voortdurende stoornis tussen herinneren en navertellen.
Om de enorme uitwerking van 1948 op zowel de godsdienstige als de seculiere Joden te verklaren, is het nodig om duidelijk te maken, dat de Joodse identiteit verbonden is met een bepaald soort van (na)vertellen van verplaatsing en onteigening. Het is een som van gelijklopende gebeurtenissen, waarbij de Jood telkens wordt gedwongen om aan beide deel te hebben. Dit bood geen ruimte voor de geleidelijke opbouw of ontsnapping. Integendeel, de Joodse identiteit in de GaLLUT is vanaf het begin een verzameling van eenmalige gebeurtenissen geweest die door hun samenstelling onmiddellijk in het niets verdwenen.
Let wel dat dit de toestand is, de wanorde die de subversieve activiteit van Barnett Newman steunde en bevorderde, het geheim zogezegd achter het gebruik van tape, de linten in zijn werk. Deze 'linten' waren immers voor de kunstenaar niet louter een technisch hulpmiddel, maar in de eerste plaats een voortdurende verwijzing, een herinnering aan de aanwezigheid van BRIT MiLaH in al zijn schilderijen. In dit verband moeten we bedenken dat alle door hem gebruikte 'linten' verwijderd en vernietigd werden, behoudens het lint dat hij liet zitten in Onement I en twee andere in Concord.
Ondanks alle misverstanden tussen de Kunstgeschiedenis en de geschiedenis van de GaLLUT, moet de gemeenschap de cirkel van BRIT MiLaH beschouwen en als het ware het exacte middelpunt opmeten van de cirkel waarop de KaV berust.
Let wel, de KaV is de enige overgebleven sleutel waarmee het geheim van de Poorten van NeILAH kan worden geopenbaard. Bedenk dat het hier gaat om het helingsproces, om het proces dat de toekomst bepaalt, de toestand van de wond in de seculiere wereld, de aanvaarding van de betekenis van KeRIAH.
Ter verdediging van Barnett Newman moet worden uitgelegd waarom zijn zwijgen over zijn Model geen willekeurig houding was. Integendeel, het houdt verband met tape, de linten die hij gebruikte. Het was een serieuze inspanning om het publiek te vertellen over lijden en het effect van een voortdurende onteigening en verplaatsing. Het gebruik van linten was evenzeer een respons op de incompetentie van de Kunstwereld om de volmaakte cirkel van BRIT MiLaH en het volmaakte vierkant van TaLLIT te begrijpen. Oftewel de geometrie die de behoefte van Barnett Newman veroorzaakte en beheerste om te schilderen in het rijk van KeRIAH. Er is namelijk een verschil tussen herinneren en navertellen. Anders dan herinneren, is navertellen een totale en alomvattende ervaring. Navertellen is een volmaakte prestatie door de manier waarop een of ander historische gebeurtenis in het heden wordt bevestigd, door de manier waarop de handeling van het verleden naar de tegenwoordige tijd wordt verplaatst en in deze tijd wordt uitgevoerd; alsof de gebeurtenis zélf hier en nu plaatsvindt. Hier betreft het navertellen de geografische verspreiding van de GaLLUT, de achtergrond van de 4 gaten, de structuur die bestaat ver voorbij de idee van verwijdering. Wat wordt naverteld is de vertegenwoordiging van BRIT MiLaH, het teken van vertraging, het onophoudelijk terugvorderen van het tijdperk voordat de GaLLUT een probleem van lezen werd.
In de GaLLUT verkeren betekent dan buiten het land van TzION verblijven. En ook aan een bepaald geweld onderworpen zijn, een geweld dat zowel georganiseerd door als besloten ligt in het verlies zélf. En toch lijkt het erop dat TzION, het ontwerp van het TaLLIT, altijd berust in de GaLLUT. Niet zozeer omdat het verband houdt met ChURBaN BeT Ha-MiKDaSh (de vernietiging van de Tweede Temepl van Jeruzalem), maar omdat het wordt uitgevoerd én geveinsd door het afmeten zélf. Dit is eigenlijk de toestand van BRIT MiLaH, het ontwerp van het TaLLIT: het oorspronkelijke besef van de afstand tussen de eigen MaKKOM en de stad Jeruzalem. Zowel BRIT MiLaH als het TaLLIT zijn zo vertrouwd dat ze niet eens representatief worden gevonden, maar betekenisvol als een cirkel met twee middelpunten.
Het bepalen van de middelpunten houdt in nauwkeuriger te kijken naar de tekst die er door is ontstaan, die als het ware is ingebouwd. De twee middelpunten bepalen dus niets anders dan de meting van de afstand tussen GaLLUT en het ontwerp van het TaLLIT; ze zijn de voorwaarde die het de strategie van Atonement mogelijk maakt de Jood te volgen en te controleren. In deze context kan de idee van BRIT MiLaH ook worden begrepen als we begrijpen dat de gaten van iedere gedroogde koeienhuid eigenlijk een concrete tekst vormen. BRIT MiLaH en de huid zijn niet alleen een voorbeeld van de handeling van drogen en uitrekken, maar vormen ook de inhoud van hun natuurlijke vorm. Derhalve, de non-plaats als een leesbare tekst, de energie, de KaV waar Barnett Newman naar terugkeerde en bleef.

BRIT MiLaH is eveneens een zuiver proces, een volmaakte cirkel die het vertrek helpt te vereffenen van het veld van godsdienst naar de tuin van de leegte, naar de wereld voorbij godsdienst.

We komen steeds dichter bij de reden voor het gebruik van 'linten' door de kunstenaar. Het lijdt geen twijfel dat het bewuste vastplakken en lostrekken van tape uitdrukkelijk was bedoeld om de blik om te keren. Besef dat hij de cirkel van BRIT MiLaH herleidde tot een symbolische KaV. Bedenk verder dat wanneer de ORLaH (de voorhuid) wordt verwijderd, de volmaakte cirkel opnieuw ontworpen wordt, waarbij het verborgen, volmaakte vierkant als het ware tevoorschijn komt. Dit is een bijzondere mentale kennisgeving, het vermogen om de gaten in een koeienhuid te gebruiken als representatie van dat wat voorbij godsdienst is. Het is een perfect ontwerp van onze uiteindelijk reis in de leegte, onze toegang tot de seculiere wereld.
Het is een redelijke aanname, in het bijzonder op het vlak van representatie. Want de inherente traditie van hoe de Jood zou moeten kijken, voelen, handelen, of, in deze context, schilderen, is altijd onderhevig geweest aan irrationele ordening.
Evenals het westerse esthetische oog, is het oog van de GaLLUT niet gewoon gericht op het geschilderde oppervlak, maar wordt het omkaderd door de signatuur van de kunstenaar. Dit betekent dat de subversieve handeling van Barnett Newman een poging is en blijft om de fundamentele lezing van de westerse esthetische smaak opnieuw te definiëren door het Joodse oog en het oog van Atonement te combineren op het oppervlak van een doek. Dit is een combinatie van de GaLLUT's rationele kennis van lezen als een vervanging voor een non-plaats en de westerse filosofische koers die GaLLUT uit het zicht voert.
Aannemelijk is dat de voormelde informatie Barnett Newman's reden is om zijn model te verbergen, dat hij het TaLLIT aan het zicht onttrok en bedekte met olieverf. En het is dit dubbele lezen wat zijn schilderijen tot leven wekt.
Het is immers de taak van de Jood om de beelden van de seculiere wereld te definiëren, ze te onderzoeken in een breuk door dagelijks het verhaal na te vertellen van het Splijten van de Sea of Reeds, de Rietzee (N.B. in de King James Bible wordt Sea of Read onjuist vertaald in Rode Zee). Zo opgevat is de strategische betekenis van het droge gebied in het midden van de Sea of Reeds in alle tijden identiek aan de betekenis van de KaV die de Joodse identiteit in de GaLLUT definieert.

ShIRaT Ha-YaM, Het Lied van de Zee.

ShIRaT Ha-YaM, Het Lied van de Zee, is niet louter een viering van het splijten van YaM SUF, de Sea of Reeds, maar een viering van de KaV, de Typografie van de toekomstige BET Ha-MiKDaSh.[14]

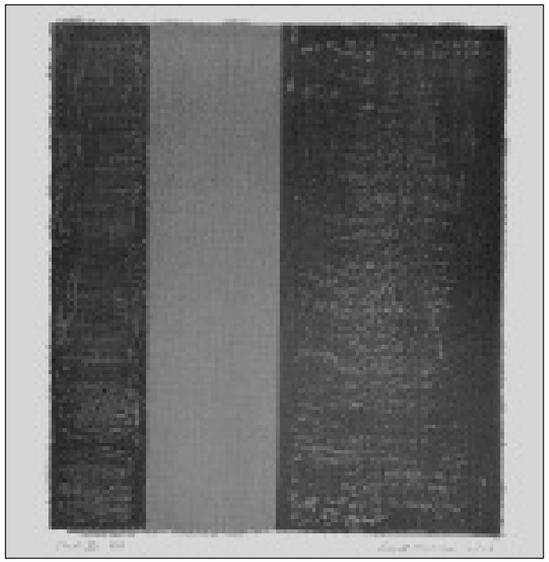
In dit geval werd de reeds heimelijke verhouding tussen Barnett Newman en zijn model, het TaLLIT, verder gecompliceerd door zijn confrontatie met de wedergeboorte van de staat Israël. Daarmee kan immers de strategie van uitstel van de GaLLUT ter discussie worden gesteld. Deze nieuwe realiteit moest dan ook onmiddellijk worden geïntegreerd in de productie van de kunstenaar. Door de tekst van ShIRaT Ha-YaM aan te roepen, het Lied van de Zee, valt uit te leggen hoe hij het moment van doorkruisen van de Sea of Reeds begon te legitimeren als de praktische kant van de GaLLUT-discussies. Hij liet de signatuur van Mozes als het ware verdwijnen door haar aan onze ogen te onttrekken. In dit

Joseph Semah, ShIRaT Ha-YaM (The Song of the Sea), 2003.
Koper en blokfluiten, 40 x 320 x 320 cm. Papier met garen,
11 delen van 83 x 63 cm.

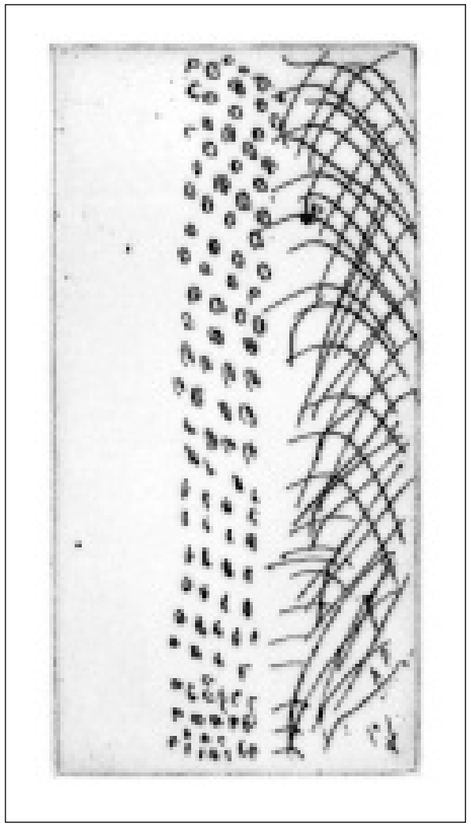
verband is de KaV die Barnett Newman gebruikte direct gekoppeld aan het droge gebied, de 'KaV', in het midden van de Sea of Reeds. Ofwel aan de verloren kleur van TeCheLeT.[15] Om dit te begrijpen moet aandacht worden geschonken aan de relatie tussen de wet van TzITzIT en het TaLLIT (als een moderne drager van de TzITzIT).
Na de verovering van het land Israël door de Romeinen in 63 v. Chr. werd het de Joden verboden om de TeCheLeT (de gekleurde draad) te gebruiken in de TzITzIT. Later werd het hen ook verboden om in de stad Jeruzalem de TzITzIT te dragen. Op deze manier werden ze gedwongen om de wet van TzITzIT als het ware te onttrekken aan de spiedende blikken van de Romeinen en de TeCheLeT heimelijk te gebruiken. Terzijde moet worden opgemerkt dat tegen de tijd van de Arabische verovering in 639, de kennis van de productie van de TeCheLeT helemaal verloren was gegaan. Dit is niet slechts kennis van de geschiedenis, maar veeleer een besef dat de verwijdering van de TeCheLeT uit de TzITzIT de toestand van de GaLLUT veroorzaakte. Zoals daarom de TzITzIT zichzelf verborg door de tekst te verbergen, verborg het TaLLIT zichzelf door de wet zélf te verbergen. Zo kon de wet van de TzITzIT worden getransformeerd van een extern en zichtbaar aanhangsel, naar een onzichtbaar kleed dat de huid van de gelovige bedekte, waar het, in plaats van het voor zijn ogen te zweven, op een eigenaardige manier het lichaam van de gelovige raakte. Het laatste heet in modern Hebreeuws TaLLIT KaTaN (klein talliet).
Vanaf dat moment begon de verdwijning van de TeCheLeT uit de TzITzIT een modern design op te leveren, een representatie die het verlies van de TeCheLeT weer ongedaan maakt door de parallelle banden geweven in de nieuwe drager van TzITzIT: het TaLLIT. In die zin zijn de aan het TaLLIT toegevoegde KaVIM - het meervoud van KaV - een subversieve manier geworden om het doorkruisen van de Sea of Reeds te symboliseren. Een geheugensteun zogezegd voor het verlies van TeCheLeT, begrepen als een voortdurend navertellen van de ChURBaN BeT Ha-MiKDaSH (de vernietiging van de Tweede Tempel in de stad Jeruzalem). Met andere woorden, het uit het TaLLIT halen van de TeCheLeT heeft de wet van de TzITzIT getransformeerd van een kwestie van aanschouwing tot een gemeenschappelijk verlangen modern te worden, een onderwerp voor het idee van 'Tot volgend jaar in Jeruzalem'. We kunnen dus vaststellen dat het lezen in de GaLLUT niet anders is dan een systeem van oponthoud. Een oponthoud dat resulteert in de idee volgend jaar in Jeruzalem te bouwen.

Het punt is, dat de behoefte in GaLLUT om naar huis terug te keren niet verschilt van de idee die zichzelf vormt door de hoop te verhullen in een voorwerp. De GaLLUT is niet simpel een ontwikkeling van lezen naar terugkeren naar TzION, maar veeleer het verlangen dat het lezen structuur verschaft. De GaLLUT is een paradox. Maar lezen zélf is een paradox. Zo werd het lezen in de GaLLUT een intelligente manier om zich te verzoenen met ChURBaN BeT Ha-MiKDaSh. Door het verlies zélf te representeren als een raadselachtige kracht werd de GaLLUT een politieke kritiek. Op de manier werd ook de Moderniteit opgenomen in de YaM SUF, de Sea of Reeds, en daarmee in het ontwerp van ShIRaT Ha-YaM (het lied van de zee). Het blijft een strategie die de herinneringen uitwist door ons vermogen te vertragen om te beschouwen, om te verbeelden, en om na te gaan hoe secularisatie de leden van de GaLLUT kon vrijwaren om enkel een teken aan de wand te worden.

'Hij [Barnett Newman] ging gewoonlijk twee keer per jaar naar de buurtsynagoge op de sterfdagen van zijn ouders: hij sprak dan de KaDISh uit [het Joodse rouwgebed] en betaalde de symbolische 18 $.'
(Thomas B. Hess, Barnett Newman, The Museum of Modern Art, New York 1971, p. 61)



Barnett Newman, Canto VII, 1963. Kleurenlitho, 45,4 x 40,6 cm.



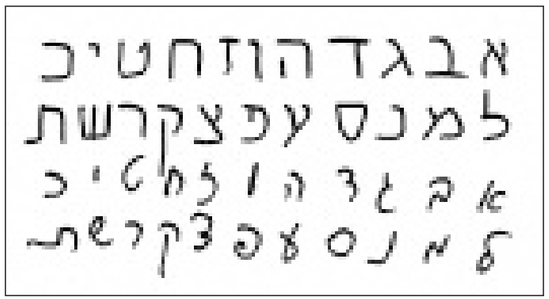
Barnett Newman, Note III (van 18), 1968. Ets, 50,5 x 35,5 cm.

We dienen hierbij niet alleen de kunstenaar te beschouwen of het publiek dat kijkt naar de 18 Cantos, maar we dienen in het bijzonder de techniek te onderzoeken. Wat dan is de boodschap van lithografie? Het is een vlakdruk op papier door middel van een steen. De op papier gedrukte afbeelding is een resultaat van een (spiegel)beeld van wat op steen is geschreven en is terug te voeren op de wederzijdse afstoting van olie en water. Het is dus mogelijk om te beargumenteren dat de 18 Cantos samengesteld door Barnett Newman als een toegevoegde waarneming moet worden beschouwd, als een volmaakte translatie van zijn ervaring van het gebed van AmIDaH.

Toegevoegd kan worden dat de GaLLUT niets anders is dan een strategie van de Joodse hoop op een droge KaV, de innerlijke tegenspraak tussen zich verbinden met of zich losmaken van de stad Jeruzalem. Men dient hierbij wel te beseffen dat de traditie van de GaLLUT, om zichzelf in stand te willen houden, afhankelijk is van die tegenspraak.
Die traditie wil het oponthoud in stand te houden als een methode voor 'het bouwen in de toekomst'. Bedenk dat dit de toestand is waarin Barnett Newman zich promootte als schilder. Het is immers niet zo dat hij eenvoudigweg in de GaLLUT aan het lezen was. Dat lezen zélf werd zijn schildermethode, afgetekend en verzegeld op het oppervlak van ieder ruw doek dat hij met verf bedekte. Naar de mate waarin een dergelijk aspect opnieuw wordt getekend, blijft de GaLLUT onvermijdelijk behouden in de traditie van de non-plaats. In die zin zijn de 18 Notes de laatste poging van Barnett Newman om zich te verzoenen met zijn verlegenheid of vrees om te spreken over de ideeën die in zijn parallelle KaVIM worden uitgedrukt.
Door te kijken naar de handeling van de kunstenaar kunnen we de behoefte van Barnett Newman begrijpen om de rol van schilder op te geven ten gunste van die van SOFeR SeTa'M (Joodse schriftgeleerde). Dit is te beschouwen als een serieuze poging om de autoriteiten van de Kunstwereld iets uit te leggen over zijn Joodse identiteit. Over zijn besef van het vermogen van de GaLLUT om de moderne en de vroegste tijden te verbinden. Hij deed dit door de toestand van BRIT MiLaH en het verlies van het TaLLIT te verbinden met het gebied van de schilderkunst. Hoe dieper vervolgens Barnett Newman zich onderdompelde in de geschiedenis van BRIT MiLaH, des te relevanter werden de 18 Notes. Die vormden immers zijn moderne lezing over de open snede in het lichaam van Jeruzalem.
De 18 Notes werden gemaakt in een uitgesproken architecturale taal, in een volledige onderwerping aan het grondplan

De 18 etsen werden voor het eerst gedrukt, getekend en Notes genoemd in 1968.
Let op: de 'krabbels' in het beeld zijn onbetwistbaar (soms gespiegelde) teksten in Hebreeuws.
(Na de dood van Barnett Newman werden de 18 Notes opnieuw gedrukt, hoewel aan de nieuwe edities de signatuur van Barnett Newman ontbreekt.)

van BET Ha-MIKDaSh (de Tempel in Jeruzalem). Het was het meest geschikt om het systeem van uitstel van de GaLLUT te schragen. In feite is het, zij het spiegelbeeldig, ChaShMaL, de stille bliksem die Barnett Newman's vrees of verlegenheid controleerde om te schrijven over TaLLIT, het verlies van ORLaH (de voorhuid) en de snede in zijn eigen lichaam.
We dienen te begrijpen dat de lange blik van Barnett Newman op zijn twee muren niet de plaats innam van wat hij eigenlijk niet kon schrijven - maar de plaats innam van wat hij niet kon zien. Dit is de reikwijdte van zijn uitgesproken verdriet. Want hij begreep heel goed dat in de GaLLUT BET Ha-MiKDaSh niets anders is dan een KaV, waarvan altijd enkel de naam bekend zal zijn. De naam die het verlies van de subtiele lezing bevat, waarmee de schilder de architectonale droom van de schrijver verborg. Tenminste, wanneer lezen wordt opgevat als een manier van bouwen, het



Alfabet van 22 Hebreeuwse letters (hoofd- en kleine letters).

dagelijks bouwen van MaKKOM. Daarom kan zijn schilderen worden begrepen als een daad van uitstel, het navertellen van de hoop van zijn vader om 'volgend jaar in Jeruzalem' te zijn. Dit is de reden waarom de 18 Notes niet volledig kunnen worden gelezen, tenzij we de krassen tussen de regels in de Hebreeuwse taal lezen. Het is duidelijk dat de 18 Notes een translatie zijn van Barnett Newman's Onement I, een doelbewuste onthulling van zijn olieachtige signatuur op zijn verjaardag, naar het rijk van de KaPOReT, de K.P.R.
En toch is het niet alleen maar een kwestie van het bewerkstelligen van de unificatie van schilder met schrijver. Het is ook een systeem om ons te helpen het traditionele gebed van AMIDaH te begrijpen.[16]

Wat in de 18 koperen platen werd geschreven, was een poging om de verborgen lagen in de schilder Barnett Newman te openbaren. Binnen de non-aanwezigheid van Architectuur onderscheidde hij de tekst en de meting. Daarom moeten de gedrukte stippen en lijnen van de 18 Notes niet worden verward met het rijk voorbij taal; integendeel, de 18 Notes vormen een uitdrukkelijke Typografie met verwijzing naar en verbonden met de Architecturale tekening van BET Ha-MiKDaSh. De 18 Notes zijn zelfs het oppervlak waarop de SOFeR SeTa'M zich verbond met de schilder, klaar om uit te stijgen boven de gedrukte bladzijde om de eenheid van Barnett Newman met de Hebreeuwse taal mogelijk te maken, dat wil zeggen, met het ontwerp van het TaLLIT. Hierdoor verkreeg hij ook zijn status. Bedenk dat zijn zwijgzaamheid in de GaLLUT niet alleen maar teken van vrees of verlegenheid was, maar ook een manier om de plaats van oorsprong van het abstracte schilderen te verklaren. Denk daarbij aan het verschil tussen KaPoReT en de reden voor de vertaling als Atonement in het Oude Testament in de King James Bible. Beweerd kan worden dat Barnett Newman probeerde de voorwaarde van de mogelijkheid van de traditionele spreuk 'Tot volgend jaar in Jeruzalem' vast te stellen als een lezing, zij het in omgekeerde zin. Als een bepaalde gelijkenis namelijk tussen het ontwerp van het TaLLIT en de aard van een koeienhuid. Beide zijn immers verbonden met de non-aanwezigheid van Architectuur in de GaLLUT, met die non-plaats waarover wordt gesproken en die altijd en onmiddellijk in tekst wordt omgezet. Dan valt te begrijpen dat er zonder dagelijks lezen geen zin voor Moderniteit zou zijn, omdat het de uitstelstrategie van de GaLLUT is. Anders gezegd, de 18 Notes van Barnett Newman vormen een kleine SiDUR.[17] Ze vormen zijn geordende gebedsboekje, zijn noten inzake MeLeCheT MaChaSheVeT.[18] Ze zijn de ervaring van de afwezigheid van een middelpunt in zijn volmaakte geometrie.

'...en in kunstige gesneden steen om te zetten, en in kunstige houtsnijwerk; om te werken in alle [MeLeCheT MaChaSheVeT] vernuftig handwerk (...) Hij heeft hen vervuld met wijsheid des harten, om te maken alle werk eens werkmeesters, en de allervernuftigste handwerkers, en zij die borduren in [TeCheLeT] hemelsblauw, en in purper, in scharlaken en in fijn linnen, en de wevers, makende alle werk, en bedenkende vernuftige arbeid.'
(Exodus 35:33-35)

Wanneer een dergelijke krachtige aanspraak wordt gemaakt, moet de notie van SOFeR SeTa'M beschouwd worden als een zaak van MeLeCheT MaChaSheVeT. Kort gezegd, MeLeCheT MaChaSheVeT is een verwijzing naar het voortbrengsel van menselijke arbeid en uitgevoerd al dan niet bewust indachtig MaChShaVaH. Het is een bepaalde manipulatie van iets in de materiële wereld met de bedoeling of de gedachte om een nieuw vermogen, een andere stijl van lezen voort te brengen waar een voordeel mee te behalen is.

Het is tegen deze achtergrond dat het eindeloze passeren van JaChIN en BOAZ, het verdiept zijn in dat wat de GaLLUT vormde, de non-plaats van Architectuur geworden is.
Het is de eindeloze KaV, het verlies van TeCheLeT, de droge grond waarop de kruisende paden worden getekend als een middel tegen blindheid. Dit leidt tot een acceptatie van de behoefte van de kunstenaar om de tekst weg te laten en de drang van de schrijver om zonder de aanwezigheid van het schilderij te werken. Toch is bekend dat het witte licht in zijn zwarte leegte niet meer valt weg te denken, en dat het verbonden blijft met de omtrek van het artefact van de huid.

Barnett Newman, Who's afraid of Red, Yellow and Blue III, 1966-1967. Olie op doek, 243,8 x 543,6 cm.

Dit is de toestand van de non-plaats, het gebied achter het open graf, de directheid van BRIT MiLaH, en het eindeloze navertellen van het doorkruisen van de Sea of Reeds. Het is, met andere woorden, een voortdurende ontmoeting met ChaShMaL.

'Waarom toegeven aan die puristen en formalisten die het rood, geel en blauw verhypothekeerd hebben, deze kleuren hebben omgezet in een idee dat hen als kleuren vernietigd? Ik had daarom een dubbele aansporing om deze kleuren te gebruiken om uit te drukken wat ik wilde doen: deze kleuren expressief te maken in plaats van didactisch en hen van de hypotheek te bevrijden. Waarom zou iemand bang zijn voor rood, geel en blauw?'(Barnett Newman in Art Now, New York, Vol. 1, No. 3, maart 1969)

Door aandacht te vragen voor ChaShMaL vragen we ook aandacht voor die schitterende witheid met vuurkleuren in het spectrum van rood, geel en blauw. Dit is de hindernis, de idee van uitstel die zich bevindt tussen licht en duisternis, tussen zien en blindheid. Maar uiteindelijk is het een modern Krachtenveld, het openen van ChaShMaL voor zijn eigen kritiek.
Daarom: Who's afraid of red, yellow and blue? (Wie is er bang voor rood, geel en blauw?) Of misschien zouden we moeten zeggen: wie is er bang voor ChaShMaL? Of: wie is er bang voor BRIT MiLaH?

De verborgen betekenis van ChaShMaL is niets anders dan een geheimzinnige arbeid die nooit gescheiden kan raken van het lezen in de GaLLUT.
Dus, wie is er bang voor de behoefte van Barnett Newman om de laatste kamer binnen te treden en in het open graf te gaan liggen? Alleen door ons bezig te houden met de mechanismen van ChaShMaL kunnen we Barnett Newman confronteren met de betekenis van NeILaH. Het blijft de kracht van de traditie die het effect van het modernisme op ons weet op te sporen. Het bracht ons tenminste nader tot elkaar, dichter bij de tweede muur, en dichter bij het feit dat BRIT MiLaH, behalve als tekst voor de schilder, functioneert als het symbool voor de schrijver. Hoe door en door subversief de rol van Barnett Newman ook mag zijn, wij, het publiek, zijn hem dank verschuldigd voor het kunnen kijken naar zijn handelingen, woord voor woord, teken bij teken, lint na lint, KaV na KaV, als een voortdurend lezen in NeILaH (Het Sluiten van de Poorten).
Wanneer we opnieuw onze gedachten over NeILaH laten gaan, zien we de schrijver en de schilder te voorschijn komen als één KaV, nog voordat het publiek Onement I kon lezen.
Dit is de kritische verhandeling over de GaLLUT, de geometrie die de afstand bepaalt tussen Hoor en Hier, tussen zijn en niet zijn, zien en niet zien, lezen en bouwen. Een noodzaak om achter ons te kijken zonder een spiegel, wat wil zeggen dat de zichtbare zin van TaLLIT, en daarmee ook onze Ma-AseH ChOSheV, de enige manier is voor een verzoening met BRIT MiLaH als het onderwerp voor ons bouwproces.[19]
Het is immers alleen tussen het hout en de kleding dat we pas echt de gaten, de nagels, de angst en de wond kunnen isoleren van de schrijver in ons.

Joseph Semah, 1979-2006

Noten

1
GaLLUT: ballingschap, gevangenschap, verstrooiing, diaspora, verbanning, Romeinse overheersing, leven buiten Israël.

2
De letters CheT, VaV, Resh veroorzaken verschillende betekenissen:
ChOR: gat, opening, oog, oogholte, edele.
ChUR: fijn wit linnen of katoen, witte stof, byssus.
ChiVeR: bleek maken, verhelderen.
TaLLIT: gebedskleed, klok, drager van de TzITzIT.
Een TaLLIT is een rechthoekig kledingstuk, een gebedskleed, van linnen, wol of zijde, genoemd naar de 4 gaten die aan de hoeken worden uitgesneden. Daaraan worden op een typische manier 4 TzITzIOT geknoopt.
TzITzIT (mv. TzITzIOT): franje, kwastje, kraag, voorhaar, omzoomd kledingstuk.
De Tora (de 5 boeken van Mozes) draagt de Joden op om TzITzIT te dragen aan de 4 hoeken van hun kledingstuk: ‘Spreek tot de kinderen Israëls, en zeg tot hen: Dat zij zich TzITzIOT maken aan de hoeken van hun kleding en op de TzITzIT aan iedere hoek een TeCheLeT vastmaken. En het zal een TzITzIT zijn, opdat gij het aanziet en aan al de geboden van de Heer denkt en die doet, en gij zult naar uw hart en naar uw ogen niet sporen, die gij nu trouweloos naloopt; opdat gij gedenkt en doet al Mijn geboden en uw God heilig zijt. Ik ben YHVH, uw God, die u uit Egypte gevoerd heeft, om u tot een God te zijn. Ik ben YHVH, uw God.’ (Ba-MiDBaR, Numeri 15:38-41)
TeCheLeT: gekleurde draad. In het hedendaagse Hebreeuws betekent TeCheLeT lichtblauw, maar de oorspronkelijke kleur-aanduiding is onbekend.

3
BRIT MiLaH:
BRIT: verbond, verdrag, pact, alliantie.
MiLaH: besnijdenis, mannelijk geslachtsorgaan van de besnedene, woord, spraak.
BRIT MiLaH: besnijdenis, besnijdenisceremonie, het verbond van het woord.
Volgens de Joodse traditie werd BRIT MiLaH door God opgedragen aan Abraham meer dan 4.000 jaar geleden. Het werd uitgevoerd van generatie op generatie, zelfs in tijden van onderdrukking. De enige keer dat deze praktijk werd opgeschort was gedurende de 40 jaar van zwerven door de woestijn. Niettemin werd vlak voor het binnengaan van het beloofde land, dat is, het land van Kanaän, iedere man op bevel van Joshua besneden.
De legende verklaart dat God aan Abraham verscheen toen hij 99 jaar oud was en hem opdroeg zichzelf te besnijden, zijn zoon Ishmaël, alle mannen in zijn huishouden en al zijn slaven. Abraham deed dit op de tiende dag van de maand TiShReI (in de periode september/oktober). In het jaar daaropvolgend werd Isaak geboren. Abraham besneed hem op de achtste dag na zijn geboorte. God beloofde Abraham dat zijn nakomelingen een grote natie zouden vormen en het land van Kanaän tot in de eeuwigheid zouden erven.
Bedenk dat in het traditionele Judaïsme de besnijdenis van Isaak door Abraham gerelateerd wordt aan YOM KiPURIM.

4
KaPOReT: verzoendeksel, deksel van de Ark des Verbonds, gordijn.
‘(...) en Ik zal met u spreken van boven het verzoendeksel [KaPOReT] af.’ (Exodus 25:22)
Let op: In dit artikel zal steeds wordt uitgegaan van de King James Bible. Vandaar dat (Day of) Atonement - in het Nederlands Dag van Verzoening of Grote Verzoendag - onvertaald blijft staan en ook in de bronvermelding naar deze ook door Barnett Newman gekende bijbel wordt verwezen.

5
YOM KiPURIM: algemeen bekend als de Day of Atonement (Grote Verzoendag). Echter, wanneer we de doctrine van de Christelijke Atonement begrijpen (zie: Romeinen 5:11) kan worden betwijfeld of Day of Atonement een juiste vertaling is van YOM KiPURIM.
YOM betekent dag en KiPURIM wordt afgeleid van de stam K.P.R., dat o.a. afdekken of beschermen betekent.
In de Joodse traditie komen de tien dagen van eerbied die aanvangen met ROSh-Ha-ShaNaH, het Joodse Nieuwjaar, tot een hoogtepunt in de YOM-KiPURIM. Dit is de tiende dag van de TiShReI (de periode september/oktober).
YOM KiPURIM wordt beschouwd als de heiligste aller Joodse feestdagen. Op de YOM KiPURIM bidt men in de hoop deel te hebben aan de K.P.R. (bedekken, insmeren, teren, genade schenken, vergeven, losgeld, asfalt, dorp, land).
De idee van de YOM KiPURIM komt van een gebod in de Tora met betrekking tot een zeven dagen durende inzegening-ceremonie voor het Tabernakel. Het wordt ook MILUIM genoemd: vullen, zetten, aanvulling, toevoeging. Een speciale KoRBaN (Offer) wordt geplengd tijdens de 7 dagen, waarbij het bloed rondom het altaar terecht komt. (Exodus SheMOT 29:1-36)
In onze tijd is de YOM KiPURIM een dag waarop men de achtste dag herdenkt. De inwijdingsceremonie voor het Tabernakel op de YOM Ha-SheMINI, de achtste dag, dient in ere te worden hersteld alleen al om het beeld van de achtste dag inhoud te geven. Dit was de enige tijd van het jaar waarin de Hogepriester het Heilige der Heiligen mocht binnengaan (Leviticus 16). De Hogepriester plengde een offer, opdat de zonden van de natie als geheel symbolisch op de SaIR La-AZaZeL konden worden gelegd, de zondebok die de wildernis in wordt gedreven.

6
BET Ha-MIKDaSh: de Tempel in Jeruzalem.

7
MaKKOM: plek, plaats, punt, post, verblijfplaats, woonplaats, zetel, locatie, terrein: de Alomtegenwoordige.

8
ChaShMaL: electrum, gloeiend metaal, mengingen van brons, amber en, in modern Hebreeuws, elektriciteit.
(Zie ook Ezechiël 1:4)
ChaShMaL is de onverklaarde substantie of entiteit die voorkomt in Ezechiël’s visioen; het is feitelijk een notarikon. De Talmoed (ChaGIGaH 13B) verklaart het als ChaSh-MaL: rustig, stil zijn, spraak, woord, en verder kalm of rustig spreken. Vandaar dat ChaSh-MaL kon worden gelezen als “Hij voelde zich besneden”. Volgens de Midrash Konen is ChaSh-MaL de vurige substantie waar de pilaren van zijn gemaakt waarop de wereld steunt; het beeld hier is het kleurenspectrum van rood, geel en blauw, als een vurige brand de scheiding tussen goed en kwaad benadrukkend.

9
Het woord KoTeL betekent letterlijk muur. In de context van de GaLLUT wordt de term KoTeL direct verbonden met de westelijke steunmuur van de verwoeste Tweede Tempel in Jeruzalem, en staat ook bekend als de Westerse Muur (Western Wall). Zowel de zuiderlijke muur als de meer bekende westelijke muur werden gebouwd door Koning Herodes om het draagvlak voor de Tweede Tempel te vergroten. Na de verwoesting van de Tweede Tempel in 70 werd de Western Wall een voorwerp van verering om reden van zijn vroegere nabijheid bij de Tempel. Hoewel dus niet zélf deel uitmakend van de sacrale structuur kon dit unieke relikwie van wat de heiligste Architectuur van de Joodse geschiedenis was al snel een scheiding gaan vormen, een scherm waarop de leden van de GaLLUT hun hoop konden projecteren. Daarom hebben de Joden door de eeuwen heen overal in de wereld de lastige pelgrimstocht naar de KoTeL Ha-MARaVI (de Western Wall) gemaakt, tot aan de dag van vandaag.

10
NeILaH: op slot doen, sluiten, vergrendelen, afsluiten, schoenen dragen.
De term NeILaH werd ook gebruikt voor: ‘Het Sluiten van de Poort’, dat wil zeggen, het sluiten van de Poorten van de Tempel in Jeruzalem.
‘Doet de poorten open, dat het rechtvaardige volk daarin ga, hetwelk de trouw heeft bewaard.’ (Jesaja 26:2)
In de vroegste tijden werden de ShaAR, de Poorten van de Tempel in Jeruzalem, opengehouden zolang de zon scheen; wie daarvoor voelde kon in de onmiddellijke omgeving van de Tempel komen. ’s-Nachts werden de poorten gesloten en niemand kon meer op of van het terrein, tot aan de volgende ochtend. Later in de GaLLUT werd de term NeILaH overgenomen om de laatste dienst van YOM KiPURIM te bepalen en een lezing of een gebed, aan te duiden. Dit verbindt GaLLUT met het concept van Jeruzalem van Boven = Jeruzalem van Beneden. Ofwel, Het Sublieme Jeruzalem = Het Mooie Jeruzalem.

11
KaV: lijn, meetlint, koord, reeks, regel, politiek, grondplan, stem.

12
SOFer SeTa’M is een Joodse schriftgeleerde die kopieën maakt van Tora-rollen, TeFILIN, MeZuZaH en andere geloofsteksten, of iemand die optrad als notaris en griffier. Zo verwijst de term SOFeR ook naar iemand die de letters van de Tora telt of naar iemand die haar inhoud classificeert en het aantal wetten of voorwerpen hertelt voor iedere groep. De term SeTa’M is een afkorting voor SeFaRIM, de Pentateuch-rol, TeFILIN (gebedsriemen), MeZUZaH (de perkamenten rol die in een houten of ijzeren doosje bevestigd wordt aan de deurpost. (Deuteronium 6:4-9 en 11:13-21)

13
YaKNeHa’Z is een mnenomisch hulpmiddel om de volgorde mee te kunnen onthouden van het gebed van de HaVDaLaH wanneer PeSaCh SeiDeR (maaltijd) op Zaterdagavond wordt gehouden; TaLMUD BaVeLY, traktaat PeSaChIM.
YaKNeHa’Z: (Ya) YaYieN, (Wijn), (K) KIDuSh (Zegening), (N) NeR (Kandelaar), (Ha) HaVDaLaH (Zegen over het vuur), (Z) ZeMaN (Seizoen)
Het gebed van HaVDaLaH op de ShaBaT heeft een ander mnemonisch hulpmiddel:
YaBNeH: (Ya) Wijn, (B) Specerijen, (Ne) Kandelaar, (H) HaVDaLaH.

14
ShIRaT Ha-YaM: het Lied van de Zee, het gedicht over Mozes dat de wonderbaarlijke scheiding en doorkruising van de YaM SUF, de Sea of Reeds, herdenkt (Exodus 15:1-18). Het beeld van twee rechte muren van water werd door de SOFeR SeTa’M aangepast en tot een muur van bakstenen getransformeerd. Sindsdien dient het lied altijd te worden geschreven in 30 lijnen en in dezelfde typografische stijl.

15
De Tora stelt het verplicht om een draad van TeCheLeT aan te brengen aan iedere hoek van de TzITzIT. Zoals de TzITzIT doet denken aan een bepaalde tekst, doet de draad van TeCheLeT denken aan de kleur van de zee, de Sea of Reeds, de Sea of the Sky en de troon van glorie. De Talmoed vertelt ons dat de verfstof van TeCheLeT wordt onttrokken aan een lichaamssap, het bloed van de ChiLaZON, een soort slak, mollusk.
De soortspecificatie en de productiemethode voor de verfstof zijn verloren gegaan. In het hedendaagse Hebreeuws noemen we TeCheLeT de blauwe draad, maar de

oorspronkelijke kleur is niet te duiden.
In deze tijd wordt de draad van TeCheLeT overigens niet in de TzITzIT gebruikt; de draden van de TzITzIT zijn tegenwoordig allemaal wit.

16
Het gebed van AMIDaH is het standaardgebed van de dag. Het wordt ook aangeduid als SheMoNeh ESReH, de 18 benedicties, en soms als 'Het Gebed'. Het AMIDaH-gebed vormt het hart en het hoogtepunt van iedere gebedsdienst. Het dient opgezegd te worden in stilte, rechtopstaand - als een KaV - met de voeten tegen elkaar en altijd met het gezicht in de richting van Jeruzalem.

17
De term SiDUR is verbonden met de stam S.D.R. en duidt op orde, constructie, samenstelling en typesetting. Het Joods gebedsboek SiDUR is een bloemlezing van verschillende teksten die ondermeer uit de Tora afkomstig zijn. Ze zijn opnieuw bij elkaar gezet in een passende en bruikbare volgorde. De SiDUR kan ook een index voor de Tora zijn.

18
MeLeCheT MaChaSheVeT: artistieke arbeid, kunstwerk, meesterwerk, doordacht werk.
De Joodse traditie kent 39 soorten MeLeCheT MaChaSheVeT die niet op een zaterdag mogen worden verricht. Deze 39 soorten MeLeCheT MaChaSheVeT zijn in verband gebracht met de 39 vormen van arbeid nodig voor het maken van OHeL MOED, het heiligdom in de woestijn.

19
Ma-AseH ChOShev is hoogverfijnd weven, een soort borduren, zoals dat tot uiting komt in verschillende ontwerpen aan beide zijden van de PaRoCheT.
'Daarna zult gij een voorhang [PaROCheT] maken, van hemelsblauw, en purper, en scharlaken, en fijn getweernd linnen; van het aller kunstelijkste [ChOSheV] werk zal men die maken, met cherubim. En gij zult hem hangen aan vier pilaren van sittimhout, met goud overgoten; hunne haken zullen van goud zijn; staande op vier zilveren voeten. En gij zult de voorhang onder de haakjes hangen, en gij zult de ark der getuigenis aldaar binnen de voorhang brengen; en deze voorhang zal u een scheiding maken tussen het heilige, en tussen het heilige der heiligen. (...) Gij zult ook aan de deur van de tent een deksel [MaSaCh] maken, van hemelsblauw, en purper, en scharlaken, en fijn getweernd linnen, geborduurd [ROKeM] werk. En gij zult tot dit deksel vijf pilaren van sittimhout maken, en die met goud overtrekken; hun haken zullen van goud zijn; en gij zult hun vijf koperen voeten gieten.' (Shemot, Exodus 26:31-33, 36-37).

Afbeelding pagina 53:
Joseph Semah, Open Closed, 1979. Oliekrijt, inkt, waterverf en garen op papier, 30 x 20 cm.

Half Text Read

Arie Hartog

Half Text Read
Kanttekeningen bij twee teksten van Joseph Semah

Dit boek presenteert twee teksten van Joseph Semah die op een specifiek Joods element in de geschiedenis van de moderne kunst wijzen en als zodanig een bijdrage tot de westerse kunstgeschiedenis leveren. Semah heeft er herhaaldelijk op gewezen dat ook deze academische discipline de denkkaders levert waarmee de westerse cultuur het "Andere" buitensluit. En deze kritiek lijkt oppervlakkig nauw aan te sluiten bij de postmoderne debatten over kunst, "hybriditeit" en neokolonialisme. Maar Semah gaat verder. Zijn kritiek is fundamenteler en valt niet met de eenvoudige, oppervlakkig tolerante kwinkslag "interessante benadering" af te doen.

I

Kunst kan niet zonder tekst. Een beroemd vooroordeel zegt dat dit specifiek voor de moderne kunst zou zijn, maar een vluchtige blik op de kunstgeschiedenis leert dat dit niet het geval is. Artefacten, die in de loop van duizenden jaren zijn ontstaan, worden geselecteerd en de beslissing of een object de meerwaarde "kunst" krijgt, vindt allereerst op het niveau van taal plaats. Dat geldt zowel voor oude als voor nieuwe objecten. En omdat kunst een geïnstitutionaliseerd fenomeen is, moeten ook de woorden die haar benoemen worden vastgelegd. Zo ontstaan bibliotheken vol met teksten over kunst. Tekst is een van de kaders van de kunst.

Een ander kader van de kunst is de geïnstitutionaliseerde ruimte: het museum. In het (kunst)museum wordt opgeborgen wat volgens de teksten "kunst" is. Georges Bataille beschreef de geschiedenis van het museum eens als een verschuiving van object naar bezoeker. In het begin draaide alles om voorwerpen en later om de bezoekers. De Franse filosoof interpreteerde dit inhoudelijk en relateerde het aan de praktijk van de avant-gardistische kunst van de vroege jaren dertig. De bezoeker zou geen waardevolle objecten meer vinden maar vooral het heerlijke gevoel de juiste kunsttijdschriften te hebben gelezen. Wie de juiste teksten leest, kan aldus ook in een leeg museum bevrediging vinden. De wisselwerking tussen kunst, tekst en museum, als de plaats waar teksten over kunst - zelfs wanneer het gebouw leeg is - concreet worden, is een boeiend thema voor onderzoek.

Essentieel is in dit kader de vraag naar de oorsprong van het museum. In het hedendaagse kunsthistorische onderzoek wordt daarbij veelal de nadruk gelegd op de wonderkamer uit het tijdperk van de barok, maar daarbij speelt een even hedendaagse preoccupatie met bezit een grotere rol dan een analyse van inhoudelijke betekenissen en verschuivingen. Men kan de geboorte van het museum ook later, in 1793, dateren. Het postrevolutionaire Parijse convent gaf in dat jaar de eerste koninklijke collectie voor het publiek vrij en daarmee werd niet de gril van de koninklijke bezitter maar openbaar commentaar en debat het uitgangspunt voor verzamelen. Terwijl de vorst ook in zijn esthetische keuzes prat kon gaan op goddelijke zending moest de moderne museumambtenaar zijn keuzes legitimeren. Via tekst.

Terwijl de enkele verzamelaar zijn persoonlijke voorliefden kon laten gelden, ontstond door het collectieve bezit de noodzaak voor een wetenschap die de selectie en legitimatie tot haar uitgangspunt maakte. De moderne kunstgeschiedenis was allereerst een opleiding tot ambtenaar, tot beheerder van beelden en woorden. Wanneer het ontstaan van het vak vanuit het selectieprobleem wordt begrepen, wordt ook duidelijk waarom woorden en beelden zo'n verschillend gewicht hebben binnen de kunsthistorische wetenschap. Er is erg veel tekst voor nodig om een beeld zo belangrijk te maken, dat een kunsthistoricus de tekst negeert. En ook de aangehaalde opmerking van Bataille over het lege museum wijst er op dat de tekst veel belangrijker is dan het beeld. Sinds de kunstgeschiedenis bestaat is er een overkill aan woorden voor nodig om een zogenaamd primaat van het beeld te scheppen.

Museum en tekst functioneren beide ook door buitensluiting. De muren van het instituut en de kaders van de wetenschap beschermen wat zich daarbinnen afspeelt. Kaders kunnen worden verschoven en ook wat binnen de muren van het museum wordt getoond blijkt aan historische verandering onderhevig. Het schuiven met de grenzen van de kunst is een van de weinige vaste methoden binnen de kunstgeschiedenis. Maar hoewel de grenzen telkens worden verschoven, blijft de kern onaangetast.

II

In zijn onderzoek naar El Lissitzky en Barnett Newman wijst Joseph Semah op een betekenislaag in de geschiedenis van het modernisme die de methode van de traditionele kunstgeschiedenis ontwricht, omdat het geen enkele zin heeft om de grenzen te verleggen. Twintig jaar *politiek correcte* kunstgeschiedenis en tentoonstellingspraktijk kennen iedere groep haar cultuur toe, maar Semah wijst in zijn teksten op iets anders. Hij benoemt de fundamentele leegte binnen de westerse kunstgeschiedenis van na de Tweede Wereldoorlog omdat ze de artefacten van een Joods-christelijke cultuur beheert zonder kennis van het Joodse deel. En wat veel erger is: zonder zich van deze beperking bewust te zijn.

Een van de belangrijkste vraagstellingen binnen het kunsthistorische onderzoek is het zoeken naar de historische samenhang waarbinnen een werk is ontstaan. In de loop van haar geschiedenis heeft het vak vele methoden ontwikkeld om oorspronkelijke betekenissen te reconstrueren. Daarbij valt een zekere voorliefde voor het obscure niet te ontkennen. Bijvoorbeeld: modern iconografisch onderzoek naar christelijke maar ook wereldse motieven verklaart de bijzonderheden van kunstwerken veelal uit verafgelegen geschriften, zodat bepaalde details in religieuze schilderijen

precies te verklaren blijken te zijn vanuit gelijktijdig gedrukte ketterse geschriften. Dit onderzoek neigt ertoe de periferie van de historische ervaring in het centrum te stellen, omdat de centrale thema's bekend worden geacht.

De centrale thema's zijn echter niet bekend. De aandacht voor de periferie camoufleert deze onkunde, want wie begrijpt wat een specifiek Romeins handgebaar van de Moeder Gods betekent, zal ook wel weten wat de theologische betekenis van het grotere geheel is. Men kan zich de geschiedenis van deze vorm van onderzoek eenvoudig als het thematisch uitwaaieren van een wetenschap voorstellen, waarbij allereerst centrale thema's behandeld werden en later de buitendomeinen. Vanuit een kern werden quasi in een voortlopende cirkelbeweging nieuwe terreinen blootgelegd. En hoewel de westerse kunstgeschiedenis zich oppervlakkig van die kern heeft bevrijd, is hij nog altijd aanwezig. Dat blijkt minder in positieve zin dan in negatieve zin. De kunstgeschiedenis, die gedurende de laatste decennia legio alternatieve vormen van geschiedschrijving naast zich tolereert, heeft haar eigen bereik grotendeels vrij van de Joodse overlevering en traditie weten te houden.

Hier zet de kritiek van Joseph Semah in. Hij eist geen alternatieve Joodse kunstgeschiedenis naast de westerse kunstgeschiedenis, maar wijst op de rol van de Joodse cultuur binnen het kader van de westerse kunst. Werken van El Lissitzky en Barnett Newman, die beiden een plaats binnen de seculiere geschiedenis van de moderne kunst hebben verworven, blijken een specifiek Joodse lading in zich te kunnen dragen, die zowel de grenzen van de traditionele Joodse iconografie als het bevattingsvermogen van de westerse kunstgeschiedenis te boven gaan. En Semah wijst dus ook op een specifieke blindheid binnen het vak. Natuurlijk valt deze blindheid door ontbrekende kennis te verklaren, maar Semah maakt aannemelijk dat hier een dieper structureel probleem achter schuilgaat. Wanneer het vak via teksten het erfgoed van een cultuur beheert, dan draagt dus ook de kunstgeschiedenis er haar steentje toe bij of de betekenis van het Jodendom binnen het westerse erfgoed wordt waargenomen of niet. Men kan deze kritiek zelfs nog scherper formuleren. De kennis over het Jodendom is onder kunsthistorici dusdanig minimaal dat ze de bijdrage van deze traditie tot onze visuele cultuur consequent over het hoofd zien. Het slechte geweten wordt gesust door een typerende biografische aanpak waarbij men laat zien dat individuele Joden een bijdrage hebben geleverd tot de westerse cultuur. Daarmee worden ze buitenstaanders die een steentje
hebben bijgedragen tot een (dominante) cultuur. Aldus wordt het kunsthistorische geweten voor wat de leegte in de Europese cultuur na 1945 betreft gesust, maar het specifiek Joodse element - dat ook een vanzelfsprekend deel van de westerse traditie was - wordt uit het geheugen weggewist. Die dominante cultuur, christelijk of niet, maar in ieder geval zonder Joden, is een constructie, die na de Jodenmoord een ander gewicht heeft gekregen.

III
Oppervlakkig doen Joseph Semah en Felix Villanueva in hun artikel over El Lissitzky eenzelfde onderzoek naar obscure iconografische bronnen als hun kunsthistorische collega's, maar wie de voetnoten bestudeert ontdekt, dat hier niet de "ketterse" periferie van de westerse kunst maar een aantal kernpunten van een Joodse belevingswereld worden verklaard. Omdat de auteurs laten zien hoe de Joodse kunstenaar El Lissitzky vanuit zijn achtergrond een bijdrage tot de geschiedenis van de westerse kunstgeschiedenis heeft geleverd, maken ze een Joods aspect in de geschiedenis van het modernisme aannemelijk.

Joseph Semah heeft in de loop der jaren in verschillende publicaties zijn kijk op de geschiedenis van de westerse kunst geventileerd. Zijn onderzoek raakt het kunsthistorische onderzoek, maar wijkt er ook in enkele punten van af. Het samen met Felix Villanueva geschreven artikel over El Lissitzky gaat een academische discussie aan met andere auteurs, maar de methode van Semah wordt duidelijker in het artikel over Barnett Newman.
Het onderzoek dat de kunstenaar Joseph Semah naar de bronnen van zijn eigen Joodse cultuur heeft gedaan heeft hem alert gemaakt voor een onbewuste betekenislaag in het werk van Barnett Newman. De verbinding die hij tussen het talliet, de stichting van de staat Israël en de iconografie van Newman legt, is even eenvoudig als helder, maar berust niet op bronnen. Semah kan niet bewijzen dat Newman bij zijn composities aan het gebedskleed dacht, maar zijn interpretatie heeft een verontrustende verklarende waarde.
De rol van religieuze gebruiksvoorwerpen binnen de Joodse traditie is dusdanig groot dat het bijzonder aannemelijk is dat de Amerikaanse kunstenaar het gebedskleed als visuele code kende.

De vanzelfsprekendheid van christelijke symbolen voor kunstenaars uit een christelijke context (zie het voorbeeld van Malewitsch, maar ook de kruisvorm bij Joseph Beuys) heeft zijn pendant in een Joodse bedding. Deze zou het verdienen ook voor de moderne kunst verder onderzocht te worden. De academische kunstgeschiedenis heeft echter grote problemen met die specifieke vanzelfsprekendheid. Toen Thomas Hess in 1971 op Joodse elementen in het werk van Barnett Newman wees, werd algemeen negatief gereageerd, omdat de gangbare modernistische interpretatie van het werk ook zonder Joodse mystiek uitkomt. Maar Newman kende die mystiek, kende de betekenis van de leegte in de Joodse traditie, kende de functie van het talliet als de letterlijke grens tussen het religieuze en alledaagse leven, kende de noodzaak van een eigen Joodse staat en wist dat een talliet zonder tzizit (de versiering op de hoeken van het gebedskleed) naar de dood van de drager verwijst.
Het zou onjuist zijn te beweren dat Joseph Semah een

Joseph Semah, HaVDaLaH, 1985. IJzer, glas en was, 400 x 50 x 50 cm.
Collectie Rijksmuseum Twenthe, Enschede.

essentieel modernistisch kunstwerk als Newman's *Onement I* met deze hier opgesomde elementen verklaart, maar hij wijst op een mogelijke inbedding. In zijn "Read Full Text" herinnert Semah aan de principiële dubbele leegte waarnaar het schilderij verwijst: zowel de tijd voor de Schepping (aldus een deel van de interpretatie van Hess) als die na de Jodenmoord.

IV
De methode van Joseph Semah blijkt een strategie te zijn om inhouden op het spoor te komen wanneer de tot nu toe geschreven teksten de betekenis van beelden versperren. Zijn kritiek gaat echter verder. De wijze waarop de kunstgeschiedenis met kunstenaars als Newman of El Lissitzky omgaat maakt hun werk tot onderdeel van een dominante cultuur. Die dominante cultuur heeft enerzijds de verdwenen cultuur vergeten en siert zich anderzijds met specifieke uitingen onder het mom van een westerse kunstgeschiedenis. Ze ontkent de Joodse identiteit in die werken. Of daaraan onkunde of systeem ten grondslag ligt, is een onderwerp van discussie. Maar vaststaat dat de onkunde inmiddels deel van een systeem is geworden.

De westerse kunstgeschiedenis beheert de overblijfselen van een Joods-christelijke beeldcultuur, een beeldcultuur waarin het Joodse element alleen in naam nog aanwezig is.

Het onderzoek van Joseph Semah lijkt oppervlakkig een aanval op de vanzelfsprekendheid waarmee het Jodendom uit de moderne kunstgeschiedenis wordt geweerd.
Zijn aanval katapulteert weliswaar de mogelijkheid van een Joodse element in de moderne kunst in het wetenschappelijke bewustzijn, maar het zou onjuist zijn om zijn werk hiertoe te reduceren. Semah wijst mijns inziens op drie dingen: Ten eerste blijkt het Joodse element zich subversief tot het "grote verhaal" van de kunstgeschiedenis te verhouden. Het is geen alternatieve geschiedenis naast de bekende geschiedenis, maar een ongeliefd deel ervan. Daaruit volgt - ten tweede - dat dit deel de mechanismen van de grote vertelling ontregelt en de kern ervan ontkent, en dat wijst - ten derde - in overdrachtelijke zin op de positie van de ander binnen de westerse cultuur.

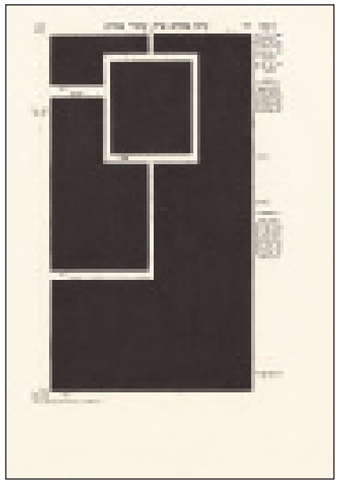
Semah's onderzoek positioneert met een enorme vasthoudendheid het "andere" in het werk van El Lissitzky, Barnett Newman, maar ook van hemzelf. Hij positioneert zich, zijn kunst en zijn onderwerpen van onderzoek telkens buiten de vanzelfsprekende paden van de kunstgeschiedenis en de hedendaagse kunstkritiek. Vanwege zijn werk als modern kunstenaar vindt hij echter telkens toegang tot de museale ruimte. Zijn beelden en tekeningen worden hier veelal ontdaan van de specifieke achtergrond waarin ze zijn ontstaan. Ook hij wordt aldus ingepast in het visuele verhaal van de moderne kunst, waarbij men hem tot complex, vrij onbegrijpelijk kunstenaar van Joodse origine en Irakese afkomst reduceert. Semah gebruikt die positie om daar met alle macht tegen te protesteren. Wanneer teksten beschrijven wat in het museum mag, dan schrijft Semah, eenmaal binnengedrongen in het museum, teksten over wat zich daarbuiten afspeelt. Met een soms irriterende stelligheid herinnert hij vanuit de positie van de "ander" aan de "ander".
Daarin verbergt zich een belangwekkend maatschappelijk statement in esthetische termen, waarop kunstgeschiedenis en museum nog amper hebben gereageerd: de ander blijft anders.

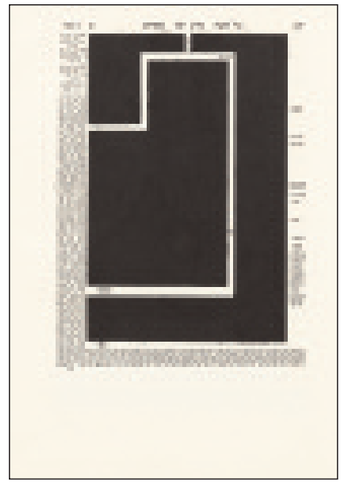
Arie Hartog

Read Full Text

Museum van Bommel van Dam

Joseph Semah, An introduction to the principle of relative expression, 1979. Oliekrijt op Talmoed Bavly, Tractate Pesachiem, 40 x 27 cm.

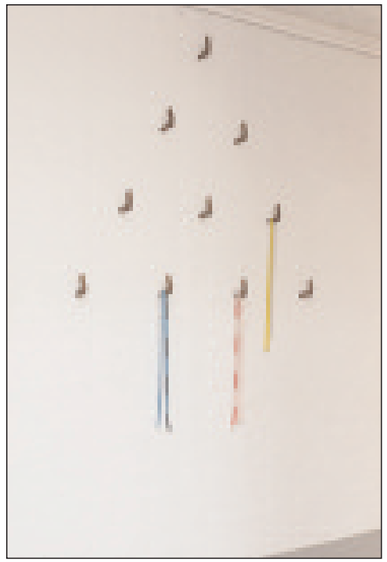




Zaaloverzicht met werk van Joseph Semah in Museum van Bommel van Dam, Venlo.
Op de wand: Joseph Semah, An introduction to the principle of relative expression, 1979.
Oliekrijt op Talmoed Bavly, Tractate Pesachiem.
Vijftig bladen van 40 x 27 cm.

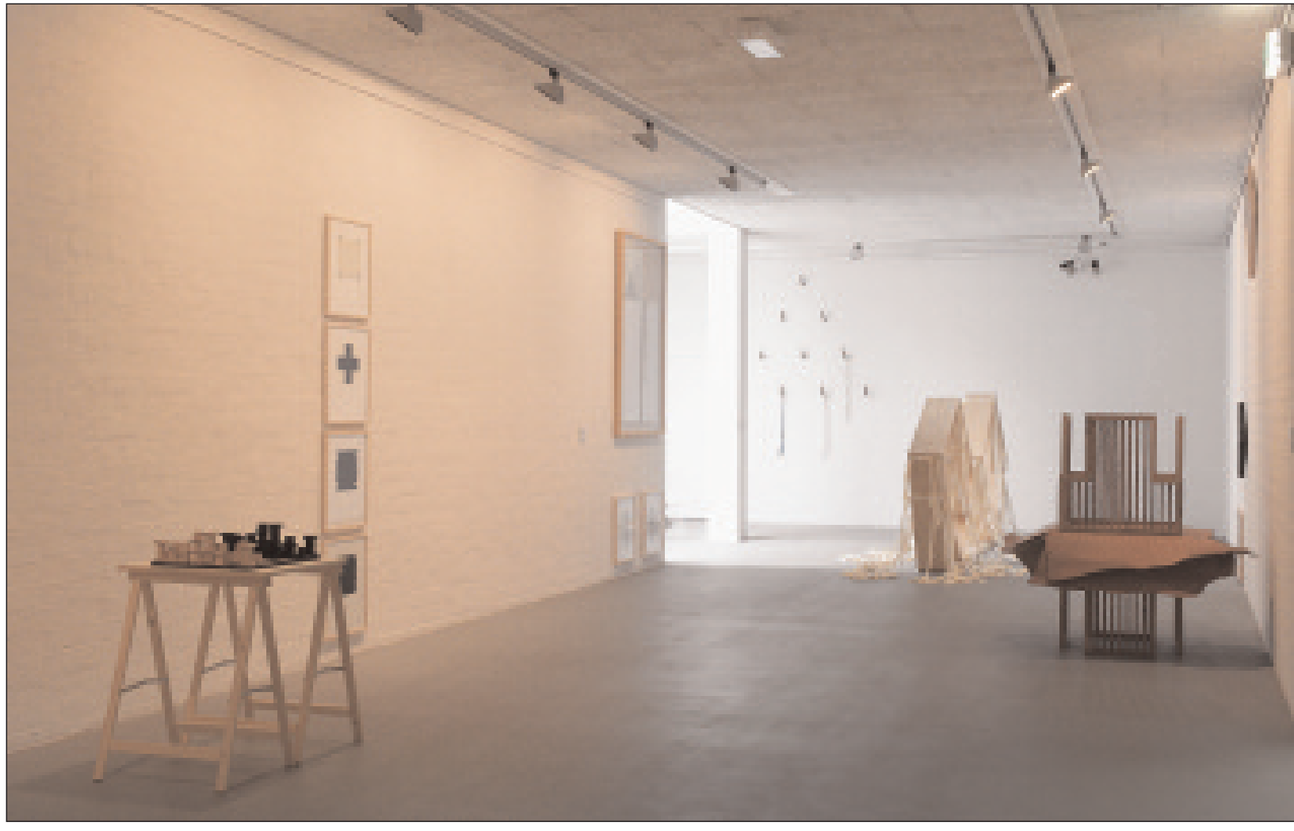
Joseph Semah, Aleph Bet Gimel Dalet Heh Vav Zain Chet Tet Yod Kaf Lamed Mem Nun Samech Aien Peh Tzadiek Kuf Resh Shien Tav (Natural Scale), 1979. Hout, was en 2 sjofars, 360 x 60 x 19 cm.

Joseph Semah, HaVDaLaH, 1985. Staal, glas en was, 450 x 34 x 34 cm.



Joseph Semah, ChaShMaL, The birth of perspective, (Between Relic and Icon) 1984. Brons en meetlinten, 218 x 157 x 10 cm.

Zaaloverzicht met werk van Joseph Semah in Museum van Bommel van Dam, Venlo.



Afbeelding pagina 62:
Joseph Semah, AMIDaH, 1983. Hout, scharnieren en katoenen banden, 152 x 460 x 160 cm.

Joseph Semah, BaIT, 1985. Hout, koper en koeienhuid, 140 x 130 x 130 cm.

Joseph Semah, HaVDaLaH, 1984. Brons en messing, 40 x 50 x 36 cm.

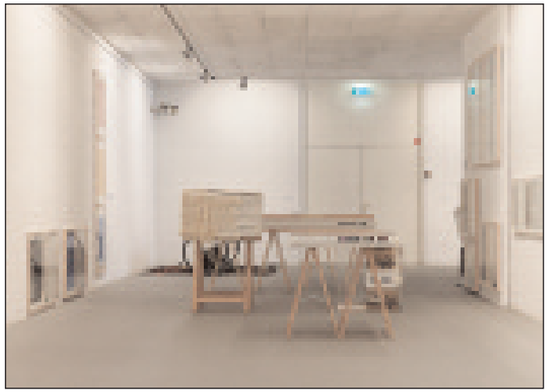
Joseph Semah, MaASeH ChOSHheV, 1987. Koper, glas, hout en olieverf,
4 delen van 42 x 32 x 2 cm.

Joseph Semah, Jeruzalem van boven Jeruzalem van beneden, 1990.
Olieverf, hout, schildersdoek en glas, Twee delen van 50 x 50 x 10 cm.

Afbeelding pagina 65:
Joseph Semah, Between memory and retelling, 1987. Olieverf op doek, garen
en meetlinten, 280 x 55 x 55 cm.

Joseph Semah, YeRUShaLaIM HaRIM SaVIV laH Jerusalem surrounded by mountains, 1987. Brons, glas, 35 x 620 x 513 cm.
N.B. Dit werk is gebaseerd op de plattegrond van de synagoge die is vernietigd tijdens de Kristallnacht op 9 november 1938 in Duitsland.

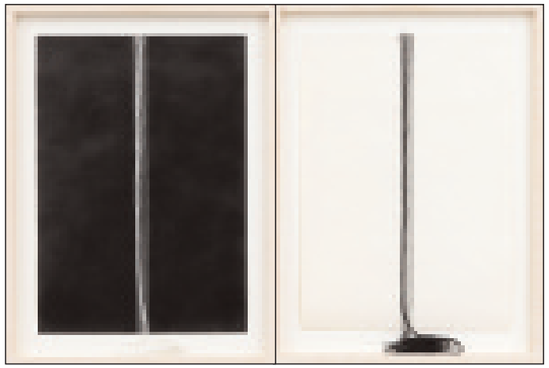
Zaaloverzicht met werk van Joseph Semah in Museum van Bommel van Dam, Venlo.



Joseph Semah, The Fragmented Tallit NeILaH, 1999. Olieverf en garen op papier Tweeluik, 124 x 175 cm. Collectie NOG van het SNS REAAL Fonds.

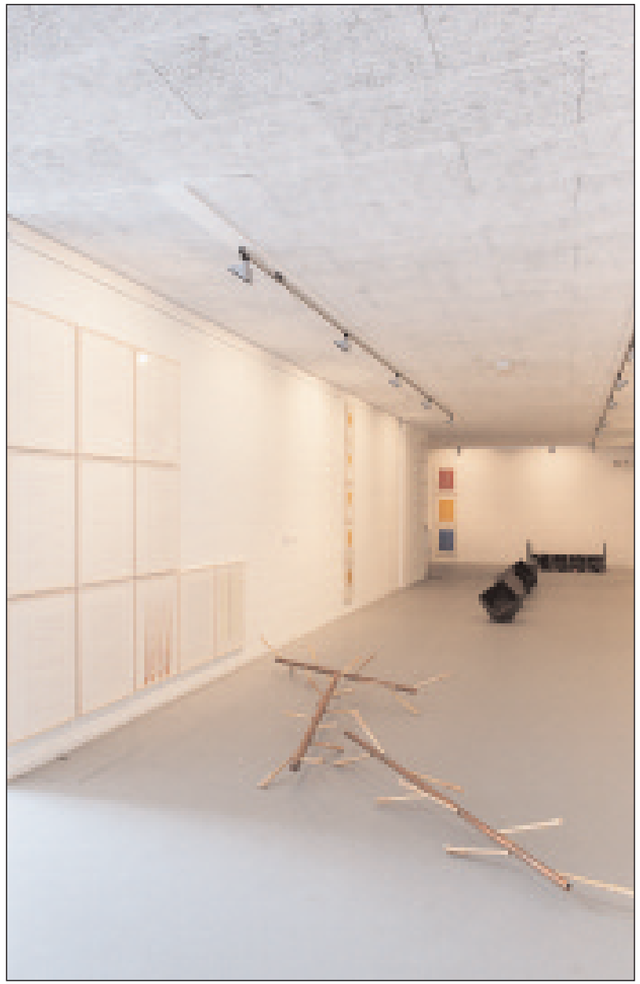
Joseph Semah, An introduction to the principle of relative expression, 1980-1983. Koper, hout, schildersdoek en gebedskleed, 82 x 100 x 80 cm. Collectie NOG van het SNS REAAL Fonds.

Joseph Semah, The Fragmented Tallit, 1999, Olieverf en garen op papier, tweeluik 72 x 110 cm.



Afbeelding linksboven en boven (details):
Joseph Semah, The fragmented Tallit, 1999. KaDeSh (draag de KiDUSh voor), UreChATz (was de handen), KaRPaS (eet wat groente), YaChaTz (breek de MaTzaH middendoor en berg een helft ervan op voor de AFIKOMaN), MaGiD (vertel het PeSaCh verhaal opnieuw), RaChaTz (was de handen voor de maaltijd), MoTzI-MaTzaH (aparte zegening voor de MaTzaH), MaROR (eet het bittere kruid), KoReCh (eet het bittere kruid samen met de MaTzaH), ShuLChaN OReCh (dien het feestmaal op), TzaFuN (eet AFIKOMaN), BaReCH (zeg dank na de maaltijd), HaLeL (drag de Halel voor), NiRTzaH (besluit de seider).
Olieverf en garen op papier, veertien delen van 53 x 68 cm.

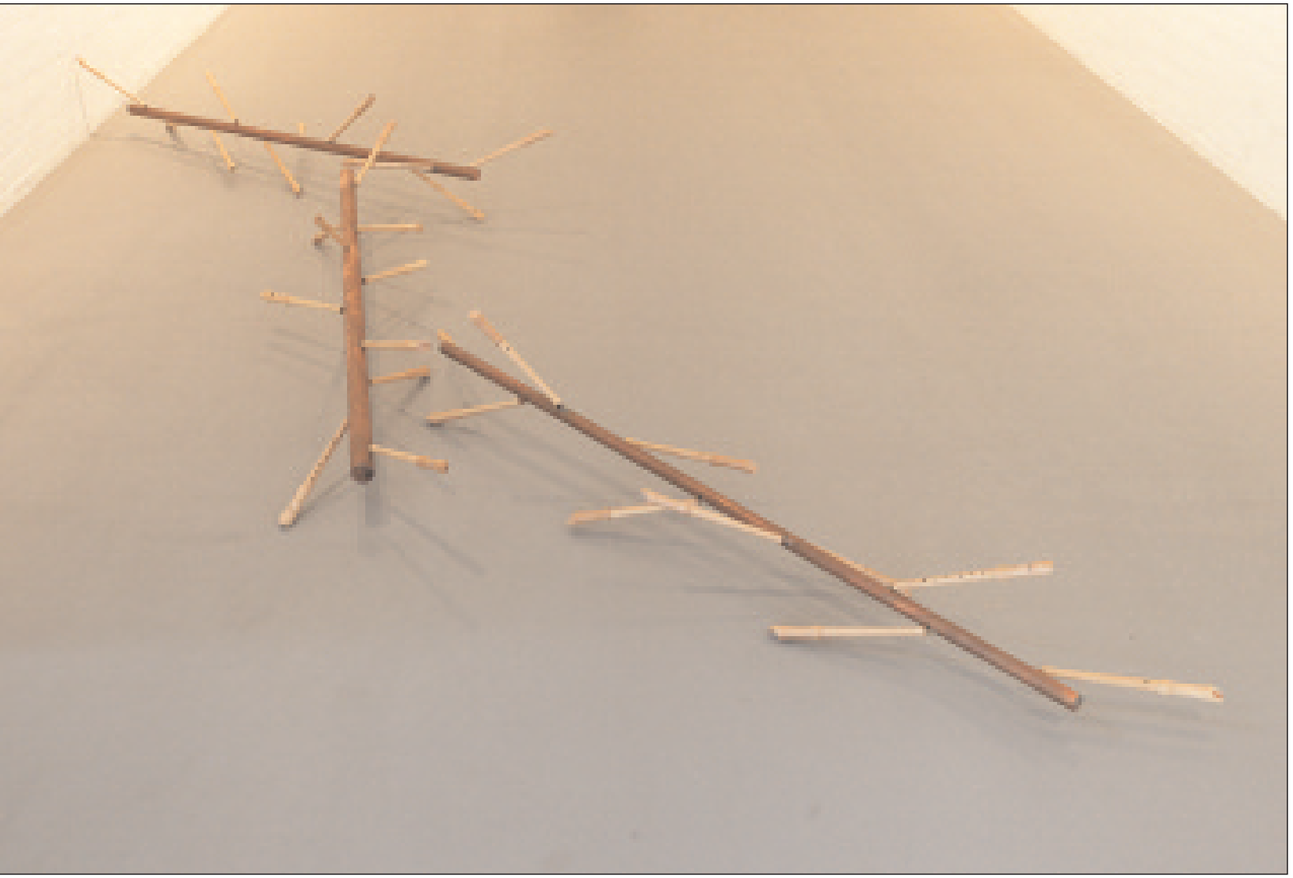
Zaaloverzicht met werk van Joseph Semah in Museum van Bommel van Dam, Venlo.



Joseph Semah, The Fragmented Tallit Red Yellow and Blue, 1999. Olieverf en garen op papier, drie delen van 83 x 61 cm.

Joseph Semah, KaV (Four in Hand), 1983. Metaal, fietswielen en stropdassen, 70 x 180 x 180 cm.

Joseph Semah, MeLECheT MaChaSheVeT (39 types of work made by intention or thought), 2002. Brons, vijf delen van 50 x 50 x 50 cm.

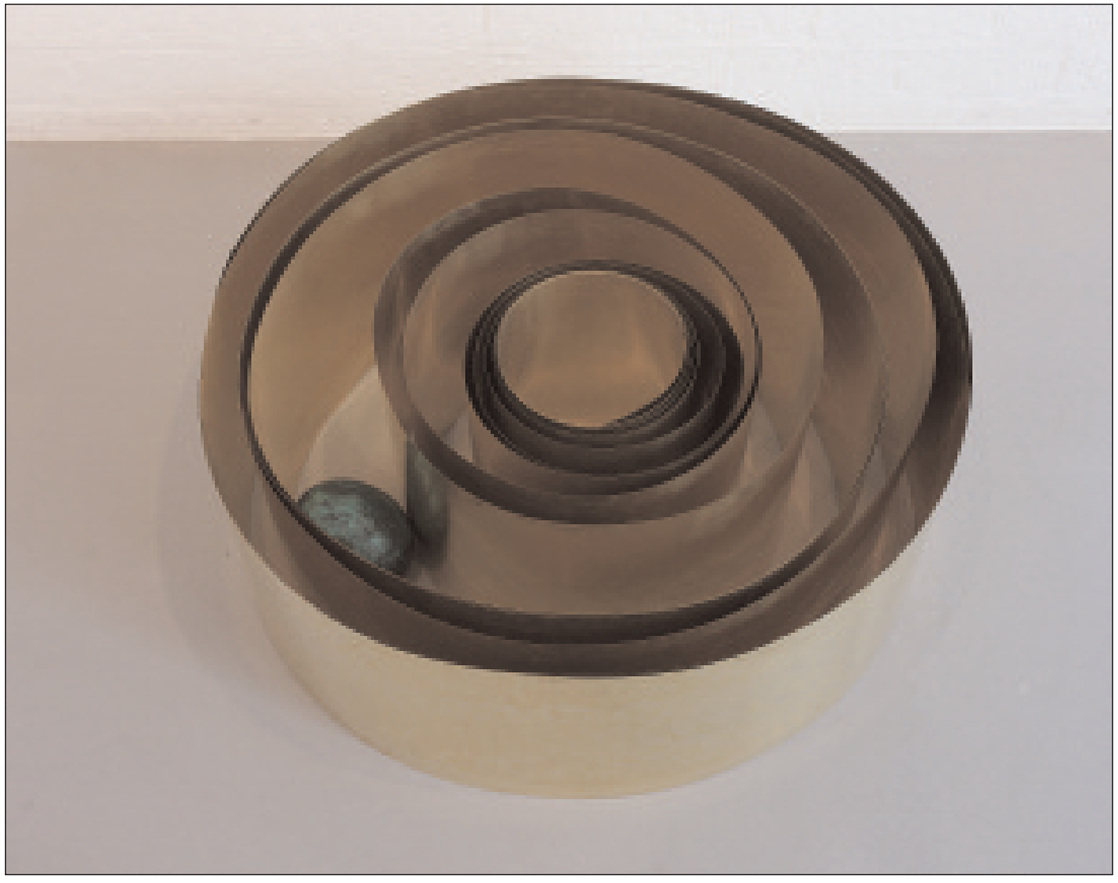


Joseph Semah, ShIRaT Ha-YaM (The Song of the Sea), 2003. Koper en blokfluiten, 40 x 320 x 320 cm.

Joseph Semah, ShIRaT Ha-YaM, (The Song of the Sea), 2003. Papier met garen, 83 x 63 cm.

Joseph Semah, YaKNeHaZ, 1979. Oliekrijt op Talmoed Bavly, Tractate Pesachiem, twintig bladen van 40 x 27 cm.

Joseph Semah, ORLaH, 1982. Messing en brons, 31 x 80 x 80 cm.



Afbeelding pagina 74:
Joseph Semah, The Third Exile, 1979-1980. Koper en leren banden, installatie
(afmetingen variabel).

Joseph Semah, KaDISh (nieuwe lucht), 1979. Gemengde techniek op papier,
34,5 x 50 cm.

Museum van Bommel van Dam
Deken van Oppensingel 6
5911 AD Venlo
T 077 - 351 34 57
E info@museumvanbommelvandam.nl
W www.vanbommelvandam.nl

Uitgave
Museum van Bommel van Dam
2006

Samenstelling
Joseph Semah en Ulco Mes

Tekst
Rick Vercauteren
Ulco Mes
Felix Villanueva
Joseph Semah
Arie Hartog

Vertaling tekst Joseph Semah
Paul Grätz, Amsterdam

Fotografie
Peter Cox , Eindhoven
Edo Kuipers, Amsterdam (pagina 11R, 57)

Vormgeving
George van Uden BNO, Vught

Druk
Drukkerij Biblo van Gerwen, 's-Hertogenbosch

ISBN
ISBN-10: 90-78290-04-8
ISBN-13: 978-90-78290-04-9

Deze publicatie is verschenen bij de tentoonstelling
Joseph Semah: Read Full Text

10 juni t/m 3 september 2006
Museum van Bommel van Dam
Deken van Oppensingel 6
5911 AD Venlo

18 juni t/m 17 september 2006
Scryption, museum voor schriftelijke communicatie
Spoorlaan 434
5038 CH Tilburg

Met dank aan de bruikleengevers:
De NOG Collectie van het SNS-REAAL Fonds
J. Hendriks

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.
De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten van de illustraties volgens wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich wenden tot de uitgever.

Afbeelding voorzijde omslag:
Joseph Semah, Le-ShaNaH Ha-BaAH Be-YeRUShaLaIM, Next year in Jerusalem, 2005. Hout, neonlicht, elektriciteitskabel, 97 x 55 x 180 cm.

Afbeelding achterzijde omslag:
Joseph Semah, Because of the binding A road through pillars Strange power The shadow of the Mother Tongue, 1988. IJzer en brons, installatie - in de vorm van een gedicht - van 22 geabstraheerde Hebreeuwse letters, elk 20 x 179 x 179 cm.