

Over vriendschap (bijschade)



Joseph Semah: Notes from the diary of the architect, 1987. Copper and bronze, 80 cm - Foto: Rüdiger Lubricht

Vaak, en ergens tussen zorg en pijn in, heb ik proberen te begrijpen hoe bijschade moet aanvoelen, te beseffen wat afstandelijke taal betekent, en meer proberen te weten te komen over onze schilderkunst - i.e., elk doek dat tot stand is gekomen volgens de regels van het westers paradigma - door, om zo te zeggen, de afwezigheid van conflictgedrag in het museale domein aan de orde te stellen.

Dat vormt zodoende het begrippenkader waarbinnen de specifieke problemen rond de belofte van iedere kunstenaar zich afspelen.

Om te beginnen:

bijschade is realiteit.

Het is de gegevenheid van de 'Made-Ready', een tekst die gelezen moet worden, steeds een bedenksel van de menselijke geest. Als dat anders zou zijn, dan zou de beschilderde oppervlakte van onze doeken vertekend zijn, afgekeurd worden en niet langer in staat iets te betekenen.

Het doek dat getoond wordt, is daarom in zekere zin een vorm van bevestiging van het gedachtegoed binnen het westers paradigma. Een ideologie die begint aan gene zijde van de wanhoop.

In deze openingsscène zitten we dus op de eerste rij met kunstenaars die zich grotendeels onbewust zijn van hun plicht, die niet anders kunnen dan hun eigen belofte schilderen terwijl ze ondertussen heimelijk gecontroleerd worden, aangestuurd en geënceneerd door een onopgemerkte kracht. We bevinden ons, met andere woorden, in gezelschap van kunstenaars die geleid worden door die verborgen hand van het westers paradigma - die onzichtbare manipulatieve kracht die nog steeds veel dieper onder de oppervlakte van onze doeken duikt dan kunstenaars ooit bevroeden.

Voor zover we nu weten heeft de CIA, i.e. de Central Intelligence Agency, in het geheim naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken gebruikt als onderdeel van zijn activiteiten in de Koude Oorlog. Dit heeft geduurd vanaf ongeveer 1950 tot 1960. Bovendien heeft de CIA, nagenoeg verborgen voor de meeste kunstenaars die erbij betrokken waren, die naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken naar het centrum van de belangstelling geschoven, als een soort strategische vloerbedekking, om op die manier als het ware de vernielde bodem van het naoorlogse Europa toe te dekken. En tot slot van dit spel horen we dat dit heimelijk bedekken met doeken plaatsvond onder de codenaam 'Long Leash' (De vrije teugel).

We moeten dus langzamerhand gaan accepteren dat de Amerikaanse kunstenaars zich niet van de acties van de CIA bewust waren, en tegelijkertijd ons afvragen hoeveel leden van 'The Congress for Cultural Freedom' op dezelfde manier bedrogen werden door de CIA.

Zo begint een ongelooflijk hoofdstuk in de geschiedenis waarover we nog steeds in het ongewisse gelaten worden. Het is in ieder geval niet verrassend meer dat *naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken* die zo fanatiek van de Verenigde Staten naar Europa overgebracht werden, als een symbool gepresenteerd werden van de artistieke vrijheid van Amerika's cultuur en internationale macht; en omgekeerd waren de Socialistisch Realisme doeken, die geproduceerd en gecontroleerd werden in de invloedssfeer van de Sovjet-Unie, niets anders dan een soort instrument van de communistische ideologie, om de eigen waarden van de Sovjet-Unie te verheerlijken, te propageren en aanschouwelijk te maken. We kunnen dus met zekerheid zeggen dat deze specifieke activiteit - het propageren van *naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken* in het naoorlogse Europa - niet een louter marginaal verschijnsel was. In de absolute afzondering van de macht waarmee de *naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken* over het gewonde

landschap van Europa werden gelegd als een symbool van vrede, hadden we al de toekomstige impact van het idee achter het idee van bijschade kunnen vermoeden. Maar de intentie om het bij 'abstracte taal' te houden, is op zichzelf al een manier van afstand nemen, van Lezen tijdens het Schrijven; een manier van doen die tot op heden de ethische en juridische aspecten van de productie en verschijningsvorm van elk *naoorlogs Amerikaans abstract doek* verre van zich houdt.



Joseph Semah - BeGIN/ AKeDaH/
SeTaV/ KoaCh/ ZaR/ TzeL SeFaT/ EM

Hoe krachtiger, exclusiever en onleesbaarder het westers paradigma vanaf dat moment lijkt te worden, des te manifester is het verlangen binnen dat westers paradigma naar de eenvoud van het geschilderde beeld op het oppervlak van onze doeken.

Daarin wordt duidelijk dat zodra deze tendens binnen het westers paradigma tot het wezen van het begrip ontwikkeling is gaan behoren, het onuitputtelijk potentieel aan welke 'Verschrikkingen van oorlogen' dan ook, omgevormd wordt, tijdens een soort collectieve rite de passage, tot een specifiek door mensenwerk vervaardigd mysterie, onder de naam 'Made-Ready'. Des te plausibeler dat ook een minder flexibele politieke structuur gemaakt wordt; een tactiek die slechts dient om te vertragen. In deze context raakt de functie van vertragen het overgeërfde onvermogen van de kunstenaar om de betekenis van *burgerlijke vrijheid* te beseffen.

Ongetwijfeld is dit vertragingsmechanisme een aanzienlijk obstakel geworden op onze weg om schilderkunst te beoefenen zonder ongerechtvaardigde overheidsbemoeienis. Van de andere kant blijft ook de belofte van de kunstenaar

een bijzondere verleiding, oneindige reflecties in een gebroken spiegel, en brengt ons op die manier dichtbij, maar rug aan rug met het thema Lezen tijdens het Schrijven. In zijn belofte reflecteert de kunstenaar op zijn individuele vrijheid, terwijl die tegelijkertijd voortdurend onze blik richt op zijn toestand van onzekerheid, buiten welk bereik zijn belofte hem nooit helemaal kan brengen, en waarvan hij zich alleen kan ontdoen door zijn eigen politieke engagement te ontkennen.

Het directe gevolg is dat hoe langer men doorgaat met het vervaardigen van abstracte doeken, des te waarschijnlijker het wordt dat de strategie achter de subversieve acties van de Koude Oorlog in beeld komt. In die zin dat voor zo ver de Koude Oorlog begonnen en gecontroleerd werd door de twee bekende supermachten, het ideologisch propageren van de naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken in Europa, moet worden geacht verbonden te zijn met de doeken van het Socialistisch Realisme.

Dat mag op het eerste gezicht verbazing wekken, maar wordt makkelijker te aanvaarden doordat vanuit de noodzaak van een verbond tussen de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie om het ongekeerde nazi kwaad te overwinnen, de beide supermachten een bepaald vertoog in het leven riepen, een complex en verborgen verschil van inzicht niet alleen over de toekomst van Europa, maar over de toekomst van het westers paradigma zelf.

Het wordt dan duidelijk dat deze Koude Oorlog de bakermat werd van een lang en uitgekend proces om de wereldheerschappij van de belofte van de Verenigde Staten tegen de rest van de wereld.



Joseph Semah - Between Graveyard and Museum's sphere

De confrontatie tussen het besluit van de Sovjet-Unie om zichzelf openlijk te presenteren als een gecontroleerd Socialistisch Realisme, en de vastbeslotenheid van de Verenigde Staten om *naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken* (zij het zonder medeweten van de kunstenaars) te promoten in Europa als een symbool van overwinning, is nog steeds zeer lezenswaard. In dat verhaal is de Koude Oorlog vakkundig uitgewerkt tot een simpele dialectiek tussen het enerzijds propageren van het vrijheidsbegrip en anderzijds het idee van vrijheid van meningsuiting. Als we aannemen dat de oorsprong van onze abstracte doeken dus ligt in het onaanvaardbare conflict tussen de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie, kan men dus nog steeds specifieke voorbeelden aantreffen waaruit blijkt dat de beelden van de Koude Oorlog op een vernuftige manier onder de oppervlakte van *naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken* verborgen gehouden worden.

Dit gaat gepaard met de suggestie om te denken dat het geschilderde oppervlak van *naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken* gemakkelijk uit de ontwikkeling van het Europese bewustzijn gedecodeerd kan worden en gedefinieerd kan worden als een voortdurende reflectie van het eigen spiegelbeeld van het westers paradigma. En dit is evident, veruit en zonder twijfel de verplichting die het westers paradigma ook is aangegaan: de ultieme vereniging met het centrale idee achter de christelijke verkondiging, namelijk met de wil om ethische kwesties toe te dekken door middel van het een of het andere mysterie.

Vandaag de dag weten we tamelijk gedetailleerd dat de manier waarop de *naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken* zo abrupt in het naoorlogse Europa opdoken, geheel en al bepaald werd door hun taal, die het Europese publiek niet sprak. Dat verklaart weer waarom onze poging om de politieke verspreiding van *naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken* in Europa te herlezen en te begrijpen onze manier is gebleken waarop we het begrip van lege-ruimte in het westers paradigma zijn begonnen te decoderen. Dit alles voor zover onze blik in de schemerige ideologie van het westers paradigma een zoektocht zal blijven naar openingen in de zich vermenigvuldigende onzichtbare muren die nog steeds de (oorspronkelijke) belofte van de kunstenaar omringen. Op zijn beurt zal het abstracte doek tot ons spreken, niet met het bekende geschilderde oppervlak, maar met die uitzonderlijke eigen stem, een stem die altijd vergezeld wordt van geweld tegen de Ander. In algemenere termen gaat het hier om de onleesbaarheid van het zogenaamde domein van het heilige, dat op elk willekeurig moment toegevoegd kan worden, en zelfs opgelegd kan worden aan

het gebied van het profane. Het probleem van een dergelijke random actie is dat zij ons verhindert er achter te komen hoe de lagen verf, die het oppervlak van ons abstracte doek bedekken, vertaald en op een juiste manier gelezen moeten worden.

Het beschilderde en op een houten frame gespannen canvas blijven immers ook dan precies wat ze als substantie zijn, namelijk een canvas dat een houten frame bedekt, wat spijkers, en laag over laag aan verf. Maar op betekenisniveau heeft ons doek wanneer het tentoongesteld wordt de macht die het heeft in termen van zijn functies in het westers paradigma, waardoor het helemaal getransformeerd wordt, en meestal zonder medeweten van de kunstenaar.

We moeten ons vervolgens bewust zijn van de omstandigheden waardoor de *naoorlogse Amerikaanse abstracte schilderkunst* de Koude Oorlog kon doorkomen; de uiteindelijke receptie die niet rationeel was en bovendien niet duidelijk. Vanaf het begin was de Koude Oorlog een herinnering aan de angstaanjagende momenten die voorafgingen aan het conflict tussen de twee supermachten, dat was en is een herinnering aan bepaalde 'Verschrikkingen van de oorlog', die nog steeds Europa's horizon bedekt, de as, en het heimelijk opgehoopte stof.

Onze abstracte schilderkunst is dus slechts behouden gebleven als een echo van wat bijshade zou worden; dankzij dat vermogen van het westers paradigma om de ethische concepten en de traditionele structuur van de christelijke hoop, aan te passen aan een nieuwe situatie. Vaak kan het decoderen van onze abstracte schilderkunst los gemaakt worden van het oppervlak en op elk moment overgebracht worden naar een ander beschreven vlak. Dus van het toevallige naar het noodzakelijke, van het particuliere naar het universele, of, zo men wil, van het profane naar het sacrale. In die gevallen kan ons tentoongestelde schilderij alleen geïnterpreteerd worden als met een zekere mate aan bijshade wordt gerekend, die daar impliciet door aangericht wordt. Het omgekeerde kan dus niet serieus worden genomen; als zou de enorme productie van de *naoorlogse Amerikaanse abstracte schilderkunst* een spontane geboorte zijn, of de claim dat het geschilderde oppervlak op zichzelf niet bedreigd kan worden door de ondemocratisch verheelde wijze waarop het getoond wordt.

Voor zover we kunnen nagaan is het vrijwel zeker dat de verspreiding van *naoorlogse Amerikaanse abstracte* doeken in Europa niet gebeurde uit naam van

een nieuwe esthetiek van een contra-schilderkunst, maar dat daarin de vastberaden stem weerklonk van een werkelijk politieke macht die het idee van vrijheid gebruikte als controlemiddel.

Pro memorie:

Het mag bekend verondersteld worden dat door geen van onze hedendaagse en gerenommeerde kunsthistorici ooit de strijd is aangegaan met de genoemde strategie van de CIA, of dat deze zelfs maar veroordeeld is.

Maar omdat de wezenlijke kwaliteit van ons abstracte doek dat getoond wordt, ligt in zijn eindeloze reproductie, kan het zo ruim omschreven worden, dat het toch betekenis lijkt te kunnen hebben. We kunnen dus gerust stellen dat *naoorlogse Amerikaanse abstracte doeken* middelen waren voor de expansie van het westers paradigma; door zich te manifesteren als deel van het westers paradigma werd de transformatie verhuld van het ons bekende beeld in een nieuw beeld van de dood. Beter gezegd; dat nieuwe beeld van de dood had zijn uitwerking al vanonder de lagen verf, het beeld van de dood dat bezig is zichzelf ongedaan te maken door zich buiten te sluiten, door de verscheidenheid die zijn eigen ontstaan juist mogelijk maakte te uniformeren. Dus als daardoor het verleden voortkomt uit de visie van het heden, kunnen we inzien dat ons schilderij dat getoond wordt geen werkelijke levensadem heeft, want het is tenslotte, ondanks alles, nog steeds een geschilderde afbeelding, een object van mensenwerk vanuit een laatste ademtocht die niet wegsterft. Maar dat proces kan niet worden tegengehouden, en wij die achter onszelf zijn gezeten, we blijven kijken hoe die ongelooflijk gepassioneerde kunstenaars tot op de dag van vandaag abstracte doeken blijven maken. Zelfs nu verandert die blik van ons niets aan het feit dat de niet af te remmen productie van onze schilderkunst nu eenmaal onvermijdelijk is binnen het domein van het westers paradigma; Belangrijker is echter dat het beeld van de dood dat steeds tussen die lagen verf rondwaart, geen realiteit wordt tenzij ons doek verschijnt als een Made-Ready effectief en repetitief statement.

Men moet zich daarom afvragen – kan er belofte zijn zonder straf? – Bestaat er een doek dat niet het leven van doden heeft geraakt? Er zijn geen antwoorden, maar de vragen geven ons inzicht in de kern van onze visie op vrijheid.

Zo wordt het duidelijk dat wij alleen in een politieke context verder kunnen met het creatieve proces, in een werkelijkheid die zelf zowel een straf is als een teken

van de oorspronkelijke magie.

Daar is het heel gewoon om er vanuit te gaan dat ons doek dat getoond wordt ook een reflectie is op het breukvlak tussen de afstandelijke blikken in de openbare ruimte en de tevens daarin verlangde niveaus van intimiteit. Ons abstracte doek is, met andere woorden, ver weg én dichtbij, en daadwerkelijk de presentatie van een verborgen boodschap, zelfs in al zijn naaktheid.

Die naaktheid van ons doek dat wordt getoond in de publieke ruimte, is een waarachtige metamorfose van onze identiteit, van onze voortdurende gedaante-uitwisseling met die ene singuliere heersende macht; dat is het geheim van onze lege-ruimte, want het is het krachtigste dat de mens heeft voortgebracht als drijvende kracht van het westers paradigma, het verlangen om een gereguleerde ultieme mystieke eenwording te bereiken door het integreren van de afwezigheid - welke ervaring echter de voortgezette verhulling blijft van dat ene beeld van de dood.

Daar zitten we dan nu, zo dicht bij de doorbroken muur, te wachten om de toekomst van de kunstenaar te onderzoeken; die al begonnen is omdat hij altijd gedoemd is ons te leiden naar de verbitterde frustratie over zijn eigen zwakheid. Zo bezien is de zwakheid van de kunstenaar echter ook ons menselijke schild, niet alleen als symbolische vergelijking waarmee de onzichtbare grondslag van de activiteiten van het westers paradigma onthuld wordt, maar als een soort beschermende laag.

In ons geval is het de keerzijde van het abstracte doek, die verborgen is, want getoond wordt wat bestaat en door ons ervaren wordt als een vertraging. En die vertraging is zelf ook een opgespannen en vastgespijkerd canvas rond een houten frame en dat slechts aan één kant beschilderd is. Vergeet niet dat ons doek altijd een bepaald reflecterend oppervlak is zonder enige diepte, een eindeloos meervoudige reflectie van beelden en teksten.



Joseph Semah -In Memory of a Sacred Tree (1987)

Een kunstwerk als een vastomlijnd object in de publieke ruimte plaatsen, kan alleen in retrospectief - en als het toch gebeurt is ook ons abstracte doek intrinsiek immoreel en mist de mogelijkheid en het vermogen om de vriendschapsgedachte te bevorderen.

Dan wordt het met geweld in bedwang gehouden, tot nabbeeld van de door ons geaccepteerde bijschade, dat eindeloos voor onze ogen lijkt te zweven.

En als vriendschap in de context van het westers paradigma verschijnt als christelijke deugd; dan zal ons abstracte doek dat getoond wordt, gedwongen zijn de toeschouwer te ontluisteren. En waar de vriendschapsgedachte niet de directe oorsprong is van onze ethische begrippen, daar is het ongetwijfeld de voorwaarde zonder welke ontluistering niet kan bestaan.

Dat blijft zo, en we zullen (de kunstenaar) in zijn eigen (belofte) zien terugdeinzen- niet zo zeer omdat hij afbreuk doet aan de situatie van AANGEZICHT TOT AANGEZICHT (PaNIM BE-PaNIM) - maar omdat de goede intentie van vriendschap bezwijkt onder de (gereserveerde) nuchterheid van de kunstwereld.

Zo beredeneerd bewijzen onze abstracte doeken, wier oppervlakten we volgen, en hoe minder succesvol en minder leesbaar ze ook worden, dat ze niet meer weg te denken zijn.

Waarbij ons steeds verteld wordt dat we ons doek moeten beleven als een glimp van dat moment waarop het profane in contact komt met het sacrale. Alsof elk doek het spiegel-beeld is van nog een ander doek dat getoond wordt. Als we dat inzien, dan zullen we ons realiseren dat het altijd op het lezen aankomt, maar dat

Lezen tijdens het Schrijven aan de basis ligt van ons politieke gemanoeuvreren tussen de wereld van het beeld en de gehoudenheid van het Westers paradigma om zijn eigen en dus ware naam te verhelen.

Zo af en toe kunnen we in ons abstracte doek dat getoond wordt een verborgen leesbare stellingname lezen, en als het al iets is, dan is de lege-ruimte juist de meervoudigheid van zijn betekenissen, die zorgt voor de voortdurende deconstructie van onze ethische begrippen, eerder dan het falen van ons doek zichzelf telkens opnieuw voort te brengen als vervanging voor een onaangename herinnering.

Om dus accuraat en nauwgezet te kunnen denken, moeten we onze herinnering niet verwoorden door middel van wat we simpelweg zien als een doek dat tegen de muur is gespiegeld - maar door naar zijn authentieke naam te zoeken te midden van alle geweld dat het voortbrengt. Ook geweld wordt tenslotte geschilderd, tegelijk met en in het overgangsproces van de ethische paradoxen in het westers paradigma. Dan is het de onstuitbare productie van ons doek om ons te herinneren aan, en de kracht van taal te symboliseren van, het mysterie zo gezegd, onze vurige wens om in de nabijheid van het beeld van de dood te verkeren.

Het was allemaal nauw verbonden met het opnieuw vertellen dat wij deden, want kennelijk, als een kunstwerk eenmaal is gemaakt, en ergens in het westers paradigma ruimte vindt, dan stort de hemel van de ethiek in elkaar, regent woord na woord naar beneden, om opnieuw te verschijnen in onze lege-ruimte, als een doek met maar één kant.

Het lijkt tenslotte redelijk om te concluderen dat kijken naar ons abstracte doek dat getoond wordt in de publieke ruimte, zeker geen methode is om de beweging van het Lezen tijdens het Schrijven af te schaffen - maar dient om de te herinneren aan de uitzonderlijke bedrevenheid van het westers paradigma om telkens weer onder de oppervlakte van ons doek te kunnen gaan, de structuur van de manier waarop we naar het beeld van de dood kijken op willekeurig welk moment te kunnen ontwrichten. Het is een onontkoombaar element uit de efficiëntie van het westers paradigma om de taak van onze schilderkunst te verhullen. Dat wil zeggen die specifieke functie van onze schilderkunst om te verraden, te verbergen als het ware, het vriendschapsbegrip. Dat moeten we niet vergeten, want we bewegen en handelen allemaal in overeenstemming met die

afwezigheid, die boven dan wel onder onze lege ruimte is.

Het is van belang op te merken dat de angst voor de Ander niet toegedekt kan worden met een ethiek van onderdrukking; want zelfs vandaag de dag worden we ofwel gedreven door een erotische verbindingskracht, of anders door de onvoorwaardelijke afwezigheid van de idee van het vriendschapsbegrip.

Natuurlijk is het ook evident dat ethische concepten niet langer alomvattend zijn, en ze ontglippen je pijnlijk als je ze opvolgt, omdat ze altijd een blauwdruk van een tegenovergestelde, onleesbare Genade lijken te bevatten; een zich herhalende Made-Ready van dat wat al bestond buiten onze vandaag de dag te lezen wijze van uitdrukken.

Maar wie kan de hoogte van onze berg meten in tijd? En wie kan de ogenblikken tellen voordat het gordijn van de ethiek valt tot in eeuwigheid? En wie kan wat hij zelf aan het schrijven is beleefd weigeren te lezen? En boven en voorbij de vragen ligt het antwoord in de structuur van het westers paradigma zelf.

Zo wordt dan ons abstracte doek, verdicht tot instrument, een oorsprong van Lezen, en dat gecomprimeerde instrument tot onze oorsprong van Schrijven. En misschien is het helemaal niet onmogelijk om de Ander te zijn in deze tijd, en wanneer daar twijfel over mocht blijven bestaan, moet erop gewezen worden dat ons abstracte doek, dat eens een perfecte, symbolen gebruikende MeRKaVaH was, nu niets anders is dan een geschilderd oppervlak dat de strategie van de bijschade gebruikt om zijn eigen vriendschapssymboliek geweld aan te doen.

Was getekend JOSEPH SEMAH