

Joseph Semah

An open book

Herinneringen, beschaafde hypotheek, de woordenschat van een grootvader

Recollection,
sophisticated mortgage,
the vocabulary of a grandfather

This afternoon I'll burn all my photos to mark this day
...year after year I am born in the ninth month
or does my mother groan less loudly while my groans sound more passionate
each year
an old fool will not believe that I give my story my own voice
my own speechless voice
in the midst of the masses farewell
farewell
flowers and babies
this is my address
a picture on the wall

Vanmiddag verbrand ik alle foto's om deze dag te markeren
...ieder jaar opnieuw word ik geboren in de negende maand
of kreunt mijn moeder minder luid terwijl mijn kreunen ieder jaar
hartstochtelijker klinkt
een ouwe gek zal niet geloven dat ik mijn verhaal mijn eigen stem geef
mijn eigen sprakeloze stem
te midden van de massa adieu
adieu
bloemen en baby's
dit is mijn adres
een plaatje aan de muur



a picture on the wall
this is my address
flowers and babies
farewell
in the midst of the masses farewell
my own speechless voice
an old fool will not believe that I give my story my own voice
each year
or does my mother groan less loudly while my groans sound more passionate
... year after year I am born in the ninth month
This afternoon I'll burn all my photos to mark this day

Vandaag verbrand ik alle foto's om deze dag te markeren
... ieder jaar opnieuw word ik geboren in de negende maand
of kreunt mijn moeder minder luid terwijl mijn kreunen ieder jaar
harstochtiger klinkt
een ouwe kek zal niet geloven dat ik mijn verhaal mijn eigen stem geef
mijn eigen
te midden
adieu
hooft
dit
aan de

An

book



2 This book is not meant to be just a catalogue. This book includes, like the exhibition which it aims to reflect, one of the many proposals the artist Joseph Semah makes to us, his public. A proposal to follow him in his ideas, in order to enter into a dialogue with him. Joseph Semah holds this dialogue in his mother tongue, Hebrew. From the often multi-layered meanings which he derives from this language and from the abstract shapes of its characters, originate images which he confronts us with.

An open book

'An open book' suggests an openness of matters, the title being almost a metaphor for the artist's communicativeness but openness does not really mean insight. For one sees only two pages of the opened book. In this, at first sight simple but essentially multi-layered title, much of the complexity of Semah's work is encompassed. Based on this complexity this work is sometimes called hermetic but this characterization is not strictly correct. The book Joseph Semah writes is legible, although it is written in a language we have to learn to understand again.

The book relates in different ways to Semah's sources. It is the word, the written text which forms the basis for his own origins. Joseph Semah belongs to the people of the Babylonian Jews who, following their first exile had lived in Babylon, in present-day Iraq, since 600 before Christ. Cut off from Israel, not the Temple but the Scriptures were the centre of life and thought, the Scriptures which were read again and again, studied and commented on, a living text as a nurturing and frequently nurtured source. In 1950 these Jews had to leave their homeland, Joseph Semah was brought up in Israel. In this second exile the abruptly severed tradi-

Dit boek is niet alleen bedoeld als catalogus. Dit boek houdt, evenals de tentoonstelling waar het een nabeeld van beoogt te zijn, een van de vele voorstellen in die de kunstenaar Joseph Semah doet aan ons, zijn publiek. Een voorstel om hem te volgen in zijn bedoelingen, om een gesprek met hem aan te gaan. Joseph Semah voert dit gesprek vanuit zijn eigen moedertaal, het Hebreeuws. Vanuit de dikwijls veelgelaagde betekenissen die hij uit deze taal herleidt en uit de abstracte vormen van haar lettertekens ontstaan beelden waarmee hij ons confronteert.

'An open book' suggereert openheid van zaken, de titel is haast metaforisch voor de mededeelzaamheid van de kunstenaar, maar openheid betekent nog geen doorzicht. Van het opengeslagen boek ziet men immers niet meer dan twee bladen. In deze op het eerste gezicht eenvoudige, maar in wezen gelaagde titel, zit een groot deel van de complexiteit van Semah's werk besloten. Op grond van deze complexiteit is dit werk wel hermetisch genoemd, maar deze typering is niet geheel juist. Het boek dat Joseph Semah schrijft is leesbaar, het is echter geschreven in een taal die wij opnieuw moeten leren verstaan.

Het boek verhoudt zich op verschillende wijzen tot Semah's bronnen. Het is het woord, de geschreven tekst die de basis vormt van de eigen herkomst. Joseph Semah behoort tot het volk van de Babylonische Joden, die door de eerste ballingschap sinds circa 600 voor Christus in Babylon, in het huidige Irak, leefden. Afgesneden van Israël was niet de Tempel, maar de Schrift het centrum van het leven en het denken, de Schrift die steeds opnieuw gelezen, bestudeerd en becommentarieerd werd, een levende tekst als een voedende en telkens gevoede bron. In 1950 moesten deze Joden hun woonplaats verlaten, Joseph

An open book

Semah groeide in Israël op. In deze tweede ballingschap wordt de abrupt afgebroken traditie van de geschreven tekst voor Semah belichaamd in de persoon van de grootvader, een van de laatste geestelijk leiders van de Joden in Irak, degene bovendien die daar achterbleef. De kleinzoon heeft deze grootvader nooit gekend, diens woordenschat echter is zijn erfdeel geworden, niet vrijblijvend, maar onontkoombaar, als een hypotheek die afgelost moet worden, door middel van de zichzelf gestelde taak, de traditie te herstellen, om de geschreven tekst tot bron te maken van het eigen denken en handelen.

Het doen herleven van de woordenschat van de grootvader behelst meer dan het reconstrueren van het eigen verleden, het is een veel omvattender poging om de occidentale cultuur van het beeld, waarin Joseph Semah sinds zo'n tien jaar leeft en waarin zich zijn kunstenaarschap ontwikkeld heeft, met de niet-occidentale cultuur van het woord te versmelten, de gefragmenteerde cultuur van het eigen verleden met de nieuw verworven cultuur van het heden.

De thematiek van het 'open boek' vindt een concrete vorm in de sculptuur van dezelfde naam. Hier bestaat het boek uit vijf bladen, als de vingers van een hand. De bladen zijn groot en zwaar, met een afmeting van 176 × 176 cm en uitgevoerd in cortenstaal. Ze worden gesteund door drie bronzen afgietsels van hondeschedels. Vier bladen zijn omgeslagen, op Hebreeuwse wijze: van links naar rechts. Het boek, een complex van betekenissen, kan op vele wijzen gelezen worden. De maat van het werk refereert aan Semahs eigen lichaamslengte, het materiaal vloeit – zoals gebruikelijk – voort uit de dikwijls meerduidige betekenis en herkomst van Hebreeuwse woorden en begrippen, in dit geval het woord 'cheled', dat in abstracte zin tijdsduur betekent, maar in con-

tion of the written text is for Semah embodied in the person of his grandfather, one of the last religious leaders of the Jews in Iraq and, above all, the person who stayed behind. The grandson never knew his grandfather whose vocabulary has become his inheritance, not without obligation but inescapable, like a mortgage instalment that has to be paid off by setting himself the task of restoring the tradition, making the written text the source of his own thoughts and actions.

Reviving the vocabulary of the grandfather involves more than a reconstruction of his own past, it is a much more comprehensive attempt to blend the occidental culture of the image, in which Joseph Semah has been living for about ten years and in which he has developed his artistic skill, with the non-occidental culture of the word, the fragmented culture of his own past with the recently acquired culture of the present.

The theme of the 'open book' finds a concrete form in the sculpture of the same name. Here the book consists of five leaves, like the fingers of a hand. The leaves are large and heavy, measuring 176 × 176 cms and constructed in corten steel. They are supported by three bronze mouldings of dogs' skulls. Four pages have been turned over, in the Hebrew way: from left to right. The book, a complexity of meanings, can be read in many ways. The size of the work refers to Semah's own height, the material comes, as usual, from the often ambiguous meaning and origin of Hebrew words and concepts, in this case the word 'cheled', which in an abstract sense means duration of time but in a concrete sense also rust. The same word is used for the first cut inflicted by the priest in the neck of the sacrificial animal. It is the origin of the choice of iron or rusting steel. Whereas the rust reveals the passing of time, the

4 brönze of the dogs' skulls represents eternity. The skulls refer to the sacrifice, the dog refers to an ancient method of preparing parchment by immersing it in the urine of dogs.

The book is also used as the metaphor for the storing of knowledge and wisdom and possibly even for the absolute knowledge about good and evil. At the Last Judgement everyone has his own 'open book'. One part of it represents evil done, the other represents good. As the book cannot be read as a whole, the relationship between the two halves decides what the judgement will be.

In the exhibition at the Rijksmuseum Twenthe the book is found again and again in the form of eleven times twelve wooden frames, simply put on the floor against the wall, with narrow laths in between. By doing this the form of an archive is achieved to some extent, which one might leave through. The figure eleven is related to the number of rooms of the exhibition – in each hall one series of frames is placed – the figure twelve is derived from the representations framed by them. Each series of twelve representations includes the parts of the human skull painted in bronze and gold, twenty-two in all, exactly double the number of eleven halls.

The reflected parts of the skull have been put together in one frame, the single ones are framed separately. This arrangement results in the number of twelve frames.

To Joseph Semah the significance of the book is synonymous with the significance of the skull as a container of the brains, storage places of knowledge. The collectively summoned idea of an archive or library is enhanced and also expressed by the repetition in each hall and by the way the exhibits are placed.

Joseph Semah calls the frames and

crete zin eveneens roest. Met hetzelfde woord wordt de eerste snee van de priester in de hals van het offerdier benoemd. Zo ontstond de keuze voor ijzer of roestend staal. Terwijl de roest het voortgaan van de tijd zichtbaar maakt, vertegenwoordigt het brons van de hondschedels de eeuwigheid. De schedels refereren aan het offer, de hond verwijst naar een oude methode om perkament te prepareren door het onder te dompelen in de urine van honden.

Het boek is eveneens de metafoor voor de opslag van kennis en wijsheid en mogelijk zelfs voor de absolute kennis van goed en kwaad. Bij het laatste oordeel heeft ieder zijn eigen 'open boek'. De ene helft vertegenwoordigt het verrichte kwaad, de andere het goede. Zonder dat het boek in zijn geheel te lezen is, bepaalt de verhouding tussen de beide helften hoe het oordeel uitvalt.

In de tentoonstelling in het Rijksmuseum Twenthe keert het boek telkens terug in de vorm van elf maal twaalf houten lijsten, eenvoudig op de vloer tegen de muur geplaatst, met smalle houten latten ertussen. Hierdoor wordt de vorm van een archief benaderd waar men in zou kunnen bladeren. Het getal van elf is gerelateerd aan het aantal zalen van de tentoonstelling – in elke zaal is één reeks lijsten geplaatst – het aantal van twaalf komt voort uit de voorstellingen die de lijsten bevatten. Iedere reeks van twaalf voorstellingen bevat de in brons- en goudverf geschilderde delen van de menselijke schedel, tweëntwintig in totaal, exact het dubbele van de elf zalen. De gespiegelde delen van de schedel zijn gezamenlijk in één lijst ondergebracht, de enkele apart. Deze rangschikking levert het aantal van twaalf lijsten op.

Voor Joseph Semah komt de betekenis van het boek overeen met de betekenis van de schedel als container voor de hersenen, opslagplaatsen van kennis. De gezamenlijk opgeroepen betekenis van een archief of bibliotheek

wordt versterkt en mede tot uitdrukking gebracht door de herhaling in elke zaal en door de wijze van opstellen.

Joseph Semah noemt de lijsten met hun inhoud de 'voetnoten' van de tentoonstelling. Deze uitleg is nauw verbonden met de Talmud, waarin de voetnoot typografisch en inhoudelijk van uitermate groot belang is. Op de pagina's van de Talmud zijn de voetnoten als een krans om de oorspronkelijke tekst geplaatst als interpretatie op interpretatie, commentaar op commentaar. De voetnoten zijn waarlijk van levensbelang voor de tekst, die zonder hen tot een dode letter zou vervallen. Ons gebruik van de voetnoot als een tekst die, oorspronkelijk onderaan de pagina geplaatst, secundaire informatie verschaft, wijkt hier fundamenteel van af.

In Enschede zijn Semahs elf zalen als een krans gerangschikt om een centrum. Dat centrum is hier de *plaats*, de binnenplaats van het museum, een sobere, lege ruimte omgeven door muren waarboven slechts de lucht zichtbaar is. Met deze afgebakende, geometrische, vrijwel vierkante plaats, als een leeg en stil centrum in de stad, werd Joseph Semah een betekenisvolle situatie aangereikt. De afgebakende vorm refereert aan het altaar, in zijn opvatting het eerste geometrische, statische element, opgericht in een tot dan toe organische en beweeglijke wereld. Uit deze tegenstelling komt de gecombineerde toepassing van abstracte, geometrische en organische vormen in veel van Semahs beelden voort. Van cruciaal belang is daarnaast het gegeven, dat de plaats het dak vormt van het museumdepot. Voor Joseph Semah is het depot het graf van de kunstgeschiedenis, een statisch vacuüm, waarin het gesprek van het kunstwerk met de beschouwer is verstomd.

De binnenplaats daarboven transformeerde hij tot een verstilde stad, waarin

tion, differs fundamentally from this.

In Enschede Semah's eleven halls are arranged round a central space like a wreath. Here that centre is *the place*, the inner courtyard of the museum, an austere, empty space surrounded by walls, above which only the sky is visible. With this defined, geometric, almost square place, like an empty and quiet centre in the town Joseph Semah was handed a significant location. The defined shape refers to the altar, in his interpretation the first geometric, static element in a previously organic and mobile world. From this antithesis comes forth the combined utilization of abstract, geometric and organic forms in much of Semah's sculptures. Of crucial importance is the fact that the space forms the roof of the museum repository. For Joseph Semah the repository is the grave of the history of art, a static vacuum in which the dialogue between the art work and the onlooker has become soundless.

The inner courtyard above it he transformed into a silent town in which every movement is petrified. At each of the positions of the nine pillars on which the floor of the inner courtyard rests, there are always two pylons of corten steel, again 176 cm. high with a base of 50 x 50 cm. From one of the

their contents the 'footnotes' of the exhibition. This explanation is closely connected with the Talmud, in which the footnote is of the ultimate importance with regard to typography and content. On the pages of the Talmud the footnotes are arranged in a wreath around the original text as an interpretation of an interpretation, comment on comment. The footnotes are really vital to the text which without them would be reduced to a dead character.

Our use of the footnote as a text which, originally put at the bottom of the page, giving secondary informa-

6 two pylons three corners on the upper side are cut off, the other has on the underside a right angled opening in which lies the skull of a horse. The horses, symbols of mobility and of the old nomad culture, are reduced in the town to their dead skulls.

Through analyzing its content and meaning, Joseph Semah has transformed the inner courtyard into a place where his own meanings are sited. As regards form he has himself appropriated the place and given it permanent shape in an art work which repeats the plan of the inner courtyard in flat blocks of corten steel. Notches in the blocks form the Hebrew letter Jud, as an indication for Joseph Semah's own name and for the Hebrew characters which each contain the Jud. The plan is situated inside, in a hall from which one cannot look directly to the outside, to the inner courtyard.

With the installation in the courtyard Joseph Semah also demonstrates his criticism of western culture, of the hectic culture of the image, which continues to demand new forms and themes in which the present so quickly becomes the past and so many art works still only lead a silent existence in the repositories. Against this he places the culture of his origin, the culture of the word, in which development doesn't consist of a straight line from the past to the present, but of a circle which draws the present round the past.

Joseph Semah features in his work circles round his central source, the written text, which repeatedly once again is susceptible for reinterpretation. This explains his by now much quoted saying 'my sculptures are like the footnotes of the text'. This also explains why he also repeatedly depicts in his sculptures the same themes and shapes and repeatedly gives them new meanings. For Semah's sculptures also avoid rational,

iedere beweging is verstaend. Op de plaatsen van de negen pijlers waarop de vloer van de binnenplaats rust, staan telkens twee pylonen van cortenstaal, opnieuw 176 cm hoog, met een grondvlak van 50 bij 50 cm. Van een van beide pylonen zijn telkens drie hoeken aan de bovenzijde afgesneden, de ander heeft aan de onderzijde een rechthoekige opening waarin de schedel van een paard is gelegd. De paarden, symbolen van beweeglijkheid en van het oude nomaden-
dom, zijn in de stad gereduceerd tot hun dode schedels.

Door de analyse van haar inhoud en betekenis heeft Joseph Semah de binnenplaats getransformeerd tot een plaats waar zijn eigen betekenissen zijn gesitueerd. Formeel heeft hij zich de plaats toegeëigend en definitief gestalte gegeven in een kunstwerk, dat de plattegrond van de binnenplaats herhaalt in platte blokken van cortenstaal. Uitsparingen in de blokken vormen de Hebreeuwse letter Jud, als indicatie voor Joseph Semah's eigen naam en voor de Hebreeuwse karakters, die alle de Jud bevatten. De plattegrond ligt binnen, in een zaal van waaruit men niet direct naar buiten kan kijken, naar de binnen-
plaats.

Met de installatie in de binnenplaats demonstreert Joseph Semah ook zijn kritiek op de westerse cultuur, op de jachtige cultuur van het beeld, die steeds nieuwe vormen en thema's eist, waarin het heden zo snel voltooid verleden wordt en zo veel kunstwerken nog slechts een zwijgend bestaan leiden in de depots. Hiertegenover plaatst hij de cultuur van zijn herkomst, de cultuur van het woord, waarin ontwikkeling niet bestaat uit een rechte lijn van verleden naar heden, maar uit de cirkel die het heden trekt rond het verleden.

Joseph Semah trekt in zijn werk cirkels rond zijn centrale bron, de geschreven tekst, die telkens opnieuw voor herinterpretatie vatbaar is. Dit verklaart

zijn inmiddels veel geciteerde uitspraak 'mijn sculpturen zijn als de voetnoten van een tekst'. Het verklaart tevens waarom hij in zijn beelden telkens dezelfde thema's en vormen weer opneemt en weer nieuwe betekenissen geeft. Want ook Semahs beelden onttrekken zich aan een rationele, afdoende duiding, die hen immers levenloos zou maken. Ook zij worden telkens aan een onderzoek onderworpen waardoor hun betekenis flexibel blijft.

Wanneer Joseph Semah zijn 'voetnoten' op de pijlers van het depot plaatst en aldus de zwijgende inhoud van het graf weer wil doen spreken, is dit voor hem een letterlijk voorbeeldige handeling, een symbolische poging om de kunst terug te leiden naar haar verwaarloosde oorsprong. In breder verband werpt deze handeling licht op de plaats die Semah de kunst toekent, een plaats die de eenzijdige uiterlijkheid van het beeld en de vluchtigheid van een genotvolle esthetiek ver overstijgt. Het steeds weer teruggrijpen op de oorsprong, de traditie, houdt tevens een zoeken naar de essentie in, die de kunst bevrijdt van de waan van de dag en haar verbindt met de eeuwigheid. In zijn *Ethica* heeft Spinoza de intuïtieve kennis van de 'essentie der dingen' gedefinieerd als de hoogste vorm van kennis. Slechts in dit ware weten kan de menselijke geest de grenzen van zijn eigen beperktheid doorbreken. Joseph Semah heeft zichzelf de taak gesteld, te zoeken naar een kunst, die op zijn minst een uiting is van het streven naar een dergelijk intuïtief inzicht.

Lisette Pelsers

partial outward appearance of the image and the transience of glorious aesthetics. Again and again referring back to the origin, the tradition, at the same time means a search for the essence, which liberates the art from the illusion of the day and connects it to eternity.

In his *Ethica* Spinoza defined the intuitive knowledge of the 'essence of things' as the highest form of knowledge. Only in this true knowledge can the human mind break through the limits of its own restrictions. Joseph Semah has set himself the task of searching for an art, which at the very least is an expression of the aspiration for a similar intuitive insight.

Lisette Pelsers

adequate interpretation, which would after all make them lifeless. Also they become repeatedly subject to investigation as a result of which their meanings remain flexible.

When Joseph Semah places his 'footnotes' on the pillars of the repository and thus makes the silent content of the grave evident again, it is for him a literal exemplary act, a symbolic attempt to lead the art back to its neglected source. In a broader sense this act throws light on the place to which Semah assigns the art, a place which goes far beyond the

8 There is something disturbing about the work of Joseph Semah. It has a mathematical austerity but, speaking in terms of the present century, we have become used to that since 'de Stijl'. The suggested meanings are not revealed at first sight but iconology has taught us that the world of forms cannot be interpreted merely at a surface level (the question being whether we are really competent enough to do otherwise). The work requires more than a fond glance. The work is not the umpteenth move on the artistic chessboard, nor a new act in the beauty contest of the art world. It contains unmistakable references to a world which as yet eludes us. But from all this nothing strikes one as disturbing.

Semah's work has a 'disturbing strangeness' – a term employed by Freud in his text *Das Unheimliche*. Strange, not in the exotic sense. His work is in no respect exotic, it does not embellish the Dutch polder with oriental colours or motifs. The Hebrew letters for example are generally unfamiliar to us, but they are used in Semah's work not as calligraphy, not as a graceful line or charming decoration but as a system of signifiers.

The work is not disturbing because of its unfamiliarity but because it brings close that which was once familiar, namely the world of the old testament scriptures. This loss is realised when one comes face to face with this work. The body of the sculpture restores – on an imaginary level, or in the manner of a model – a lost relationship with a text. The text which, as the *Statenvertaling*¹, is one of the chief sources of Dutch as a written language. We cannot ignore the subject matter of his work because it verbalizes and visualizes thought patterns which we have forgotten, lost, or said in a psycho-analytical way, have repressed.

The work of Joseph Semah involves us in a world beyond pleasure.

Heimlich unheimlich

Het werk van Joseph Semah heeft iets verontrustends. Het heeft een mathematische strengheid maar daaraan zijn we, om alleen over deze eeuw te spreken, gewend sinds de Stijl. Het suggereert betekenissen die zich niet op het eerste gezicht prijsgeven, maar de iconologie heeft ons geleerd de wereld van de vormen niet alleen te lezen op het oppervlakteniveau (of wij daarin echt zijn bedreven, is overigens de vraag). Het vraagt meer dan een liefkozende blik. Het gaat niet om de zoveelste zet op het artistieke schaakbord of om een nieuwe act in de schoonheidswedstrijd van de kunstwereld. Het bevat onmiskenbaar verwijzingen naar een wereld die ons vooralsnog ontgaat. Maar uit dit alles komt niet het verontrustende voort.

Semah's werk heeft een 'verontrustende vreemdheid' – term die Freud hanteert in zijn tekst over *Das Unheimliche*. Vreemd niet in de zin van exotisch. Zijn werk is in geen enkel opzicht exotisch, geen verrijking van de Hollandse polder met oriëntaalse kleuren of motieven. De Hebreeuwse letters bij voorbeeld zijn ons doorgaans niet vertrouwd, maar ze worden in het werk van Semah niet calligrafisch gebruikt, niet als zwierige lijn of charmant decor maar als een systeem van betekenaars.

Verontrustend is het werk niet omdat het ons vreemd is maar omdat het nabij brengt wat ons ooit zelf vertrouwd was, namelijk de wereld van het oudtestamentische Woord. Die te hebben verloren beseft men oog in oog met dit werk. Het lichaam van de sculptuur herstelt – op een imaginair niveau of op de wijze van een model – een verloren relatie met een tekst. De tekst die, in de vorm van de Statenvertaling, een hoofdbron is van het Nederlands als geschreven taal. Wij kunnen de thematiek van zijn werk niet negeren, omdat het denkfikuren verwoordt en verbeeldt die door ons zijn vergeten, verloren of, psycho-analytisch gezegd, zijn verdrongen.

Heimlich unheimlich

1 Official Dutch translation of the Bible, 1618-1619.

Het werk van Joseph Semah betreft ons in een wereld aan gene zijde van het genot. Die wereld is tegelijk verweg en dichtbij. Nu hij, na tien jaar in Amsterdam als kunstenaar te hebben gewerkt, in tentoonstellingen en publikaties de plaats krijgt die hem toekomt, is hij geen vreemdeling wiens werk ons uitnodigt tot dialoog en respect voor de ander. Zijn werk confronteert ons genereus met 'de vreemdeling in onszelf'.

Hugues Boekraad

This world is simultaneously both near and far away. Now he, after working in Amsterdam as an artist for ten years establishing himself in exhibitions and publications, is not a stranger who invites us to have dialogue with and respect for another's work. His work confronts us generously with 'the stranger within ourselves'.

Hugues Boekraad

10 Broodthaers – typography, poetry and sculpture are already the issues then. In 1964 he enclosed fifty copies of his unsaleable collection of poems *Pense-Bête*, in plaster: a receptacle for letters. Text on paper, black on white in the rectangular shape of the pages, was half enclosed in a round, pliable form. He made his sculpture quickly – his fingers imprinted in the skin of the mould. The choice of the plastic form is for him a secondary strategy to effect communication.

The sculpture in the sculpture

The longing for durability. The volumes are half visible but forever entrenched. A corpse thrown into quicklime: destined to disappear forever without leaving a trace. The books were dead, that is to say: unsaleable. The work is a murder pit, a memorial tomb.

But at the same time the books have now become the embryo of a sculpture. The man designs a womb for his fruit. The white plaster is an image of birth, the uterus within which is preserved the real sculpture – the text. Inside the mould the paper becomes a monument, more precious than gold, more durable than bronze, *aere perennius* as Horatius says about his poetry. The poetic language that speaks of flesh and blood is itself beyond the bounds of death.

The action of Broodthaers mixes aggression and love for the text which it protects. A second coat, but half open. Broodthaers doubles the exhibitionist element that is to each sculpture its own. He allures: shows what he hides. But certainly this work pivots on his text.

Ethica

In 1981 Joseph Semah came from Berlin to Amsterdam. As a newcomer, he didn't go to the centre of the art world but to its periphery: the alternative circuit. In places such as Aorta he participated in performance-sessions

Broodthaers – het gaat al over typografie, poëzie en sculptuur. In 1964 bracht hij vijftig exemplaren van zijn dichtbundel *Pense-Bête*, onverkoopbare poëzie, onder in gips: een behuizing voor letters. Tekst op papier, zwart op wit in de rechthoekige vorm van de pagina's, werd half omsloten door een ronde, kneedbare vorm van gips. Hij maakte zijn sculptuur snel – zijn vingers staan afgedrukt in de huid van het beeld. De keuze voor de plastische vorm is voor hem een secundaire strategie om te communiceren.

Het verlangen om te duren. De bundels zijn half zichtbaar maar voor altijd ingegraven. Een lijk in ongebluste kalk gooien: het laten verdwijnen voor altijd zonder dat het een spoor achterlaat. De boeken waren dood, dat wil zeggen: onverkoopbaar. Het werk is een moordkuil, een grafmonument.

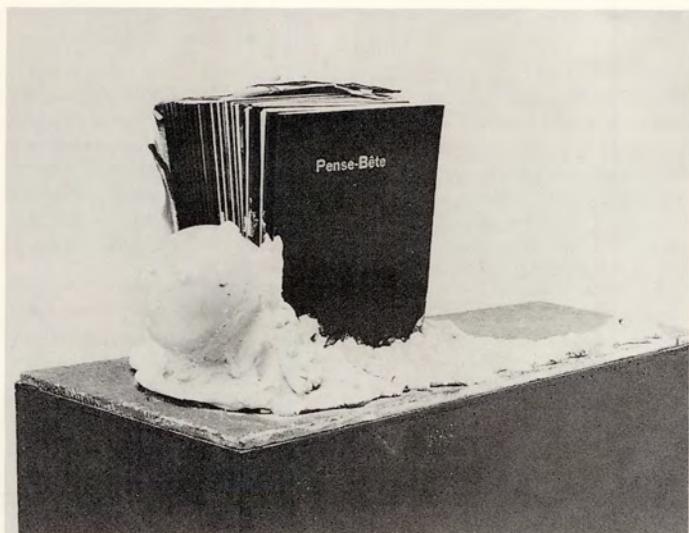
Maar tegelijk zijn de boeken nu het embryo geworden van een sculptuur. De man ontwerpt een schoot voor zijn vrucht. Het witte gips is een beeld van de geboorte, uterus die het echte beeld in zich bewaart – de tekst. Binnen de mal wordt het papier monument, kostbaarder dan goud, duurzamer dan brons, *aere perennius* zoals Horatius zegt van zijn poëzie. De poëtische taal die spreekt van vlees en bloed, is zelf voorbij de grens van de dood.

De daad van Broodthaers mengt agressie en liefde voor de tekst die hij beschermt. Een tweede jas, maar half open. Broodthaers verdubbelt het exhibitionistische element dat aan elke sculptuur eigen is. Hij koketteert: toont wat hij verbergt. Maar zeker is dat dit werk draait om zijn tekst.

Ethica

In 1981 komt Joseph Semah naar Amsterdam, vanuit Berlijn. Hij gaat daar, als nieuwkomer, niet naar het centrum maar naar de periferie van de kunstwereld:

De sculptuur in de sculptuur



Marcel Broodthaers
Pense-Bête
1964

het alternatieve circuit. In ruimten als Aorta neemt hij deel aan performance-bijeenkomsten en maakt installaties.

Een van die performances bestaat eruit dat hij zittend op de rand van een tafel (in het Hebreeuws) een gedicht schrijft, dit voorleest, het beschreven papier in brand steekt, waarna hij het geblakerde blad tussen twee transparante vellen papier steekt. Dit toont hij aan het publiek met de woorden: 'Taal in het beeld'. Ook op andere wijzen worden poëtische teksten van zijn hand na voorlezing door hem aan een transformatie onderworpen, in gips gedompeld, of gewoon weggegooid.

In een van de tweedehandsboekhandels waaraan het centrum van Amsterdam rijk is, koopt hij in datzelfde jaar 1981 een boek van een auteur die hij in Israël tijdens zijn studie had leren kennen: Spinoza. Het boek, de *Ethica*, is gesteld in het Latijn, de geleerdentaal van het Westen, niet de moedertaal van Spinoza. Deze Spinoza-editie trekt voor Semah een lijn tussen thuis en ballingschap, tussen assimilatie en de cultuur van herkomst.

Dit boek wordt voor Semah de aanleiding tot het maken van een kunstwerk. Zijn eerste gebaar is de rationele, symmetrische en rechthoekige vorm van het boek terug te brengen tot de archaische staat van de tekst: perkament gewonden om een stok. Het perkament vervangt hij door onbeschilderd schilderslinnen. Het linnen is gedoopt in gips en rond een tak gewikkeld – Spinoza's tekst ingeklemd tussen linnen en hout.

Dit werk heeft net als de performances een ritueel aspect. Maar ditmaal wordt voor het eerst de tekst van een ander gebruikt, en wel in de beslotenheid van een kamer zonder publiek. Hij heeft de aangetroffen vorm van de Hebreeuwse

and made installations.

One of those performances found him sitting on the edge of a table writing a poem (in Hebrew), which is read aloud; he sets fire to the written page, after which he puts this blackened object between two transparent sheets of paper. He shows this to the audience saying: 'Words in the image'. In other ways too, poetic texts he has written are, following recitation, subjected to a transformation, dipped in plaster or often just thrown away.

In that same year 1981 he bought in one of the second-hand bookshops which are numerous in the centre of Amsterdam, a book by an author with whom he had become acquainted while studying in Israel: Spinoza. The book, the *Ethica*, is written in Latin, the intellectual language of the west, not Spinoza's mother tongue. For Semah, this Spinoza edition drew a line between home and exile, between assimilation and his native culture.

The book became for Semah the starting point for an art work. His first move was to reduce the rational, symmetrical and rectangular form of the book to the text in its archaic state: parchment wound round a stick. He replaced the parchment with blank painting canvas. The canvas is dipped in plaster and wound round a stick – Spinoza's text compressed between canvas and wood.

The work has, like the performances, a ritual aspect. But now, for the first time someone else's text is used, and then in the privacy of a room without an audience. He has nullified the European form of the Hebrew text which he knew from home by moulding the Latin text in the form of a prayer scroll. This he wanted to bury in the town unfamiliar to him in order to gain at least the

A second gesture, a few months later. From a floor board taken from the house where he lived in Haarlemmerstraat, Joseph Semah constructed a wooden box without a lid, in which the text scroll could be interred. It is a protection: shelter or shell. The box is open, it is not a coffin.

I met Joseph Semah in 1984. When I visited him I walked with this stick, the *Ethica*, through his room. I was moved by it, this strange form of a text which I knew as one of the sources of structural marxism which I myself had buried a few years before. A protracted farewell. During this time some of my friends had already dumped their Althussers in second-hand book shops. To my surprise – for I barely knew him – Joseph gave me this work. The place where this text of Spinoza was to be buried, was my library.

The problem of the word-image relationship is something Broodthaers and Semah have in common. I will point out the differences between the approaches used by them both.

Both play metaphorically with the body and text. When the text is buried it replaces the body. Broodthaers finds a new image for the living mind which breathes life into the dead matter. The text, fruit of the mind, germinates in plaster; it is shown as fruit of a womb. He brings the text, having transformed it from book to sculpture, from the temple to the market place, puts it on display. A hint of impudence is certainly present in his work. He wants to go public, if not in one way then in another. Thus the art market is entered, with the full understanding of the forms, rules and pro-

tekst die hij van huis uit kende, teniet gedaan door de Latijnse tekst in de vorm van een gebedsrol te gieten. Deze wilde hij begraven in de hem vreemde stad om althans de plaats van het graf op dit vreemde territorium te veroveren.

Een tweede gebaar, een paar maanden later. Uit een plank van de vloer van het huis waar hij woonde in de Haarlemmerstraat, timmert Joseph Semah een houten doos zonder deksel, waarin de tekstrol kan worden geborgen. Het is een protectie: huis of omhulling. De doos is open, geen doodskist.

In 1984 maak ik kennis met Joseph Semah. Bij hem op bezoek, wandelde ik met die stok, de *Ethica*, door zijn kamer. Ik was getroffen door deze, mij vreemde vorm van een tekst die ik kende als een van de bronnen van het structuralistisch marxisme dat ikzelf een paar jaar daarvoor had begraven. Een gerecht afscheid. In die tijd hadden sommigen van mijn vrienden hun Althusser al gedumpt in de tweedehandsboekwinkel. Tot mijn verbazing – ik kende hem nauwelijks – gaf Joseph mij dit werk. De plaats waar deze tekst van Spinoza begraven zou worden, was mijn bibliotheek.

De problematiek van de verhouding woord-beeld hebben Broodthaers en Semah gemeen. Ik wil de verschillen markeren tussen het gebaar van de een en de ander.

Bij beiden speelt de metaforiek van lichaam en tekst. Wanneer de tekst wordt begraven, substitueert ze het lichaam. Broodthaers vindt een nieuw beeld voor de levende geest die de dode stof leven inblaast. De tekst, vrucht van de geest, ontkiemt in gips; ze wordt getoond als vrucht van een schoot. De tekst transformerend van boek naar sculptuur, brengt hij haar van de tempel

naar de markt, stelt haar ten toon. Een zweem van schaamteloosheid is in zijn werk zeker aanwezig. Hij wilde publiek worden, zo niet op de ene dan op de andere manier. Aldus de kunstmarkt betredend, in het volle besef van de wetten die daar de omgang reguleren, gebruikt hij de kunstwereld als mal om daarin zichzelf te annuncieren.

Semah gaat omgekeerd te werk: hij verbergt de tekst, onttrekt die aan de circulatie en aan het gezicht. Wat hij laat zien is een omhulsel. Hij toont geen product van de geest maar een omzwachtelde stok, uitbreiding van het lichaam. Zijn stem klinkt niet op de markt maar in de stilte van de bibliotheek.

Broodthaers' problematiek van de waardevermeerdering van het in zichzelf aan de waardewet onttrokken kunstwerk speelt bij Semah geen rol, noch het tonen als relikwie, noch de pathetiek van de afgezworen poëtische tekst. Het gaat bij hem eerder om een dubbelzinnige verhouding tot de traditie van de geschreven taal-tekst.

Bezien we dit werk van Semah, de *Ethica*, nader. De oppervlakte van de stok is geschild. Het gaat om een vorm die aan de natuur is ontleend. Ze kan ons doen denken aan het werk van Joseph Beuys, die in de jaren dat Semah in Berlijn was, het Duitse kunsttoneel beheerste. Gaat het om een citaat, een verwijzing? Laten we nagaan welke rol het hout in dit werk van Semah precies speelt om te zien of dit materiaal deel uitmaakt van dezelfde artistieke problematiek als het werk van de Duitse meester.

Op het niveau van het materiaal vertoont Semahs *Ethica* een vierslag: hout / papier / gips / nogmaals hout. Hout wordt op twee wijzen toegepast, maar in bei-

cedures, which prevail there, and he uses the art world as a mould in order to announce himself in it.

Semah works in the opposite way: he hides his text, withdraws it from circulation and view. What he allows to be seen is a casing. He shows no product of the mind but a swathed stick, an extension of the body. His voice doesn't resound around the market place but in the silence of the library.

Broodthaers' problematic issues of the surplus value of the art work which in itself cannot be evaluated according to the law of value, are dismissed by Semah in his work, as are the display as a relic and the pathos of the renounced poetic text. Central for Semah is the ambiguous relationship to the tradition of the written language / text.

We'll consider this work of Semah, the *Ethica*, in more detail. The surface of the stick has been peeled. The form is borrowed from nature. It reminds us perhaps of the work of Joseph Beuys, who dominated the German art scene during the years that Semah was in Berlin. Is it a quotation, a reference? Let us examine exactly what role wood plays in Semah's work in order to see if this material constitutes part of the same artistic questioning as the oeuvre of the German master.

On the level of the material, Semah's *Ethica* presents a four-fold movement: wood / paper / plaster / and wood again. Wood is used in two ways, but in both cases the work denies an intrinsic quality to this natural material. The

16 peeled wood is a metaphor for the human body, but at the same time a carrier of text. The wooden box, originating from a floorboard of the house, refers not to *Wald*, is not a *naturwüchsig* item, but is already planed carpenter's timber.

The use of plaster-saturated canvas derives from Semah's performances. As monochrome white, the colour of the moon and mourning, it evokes the shroud in which the body of the deceased is wrapped before it is buried in the sand. The corpse is cleansed to the monochrome white of its skeleton, no light and no shadow.

At the same time the artist expresses through the use of canvas and plaster, materials of the painter and sculptor, a statement in this work about the (his own) artistic activity. Image and form, the inevitable result of the artistic action, are merely transitive. They don't guide the eye but the mind to what they conceal. Image and form regain their status as carriers of meaning; they signify an (invisible) text.

The artist Semah reduces the world of form and image to what they are for the mystic: a shroud of something that isn't shown. The place of truth is not the temple (in Semah's work the temple is converted to the pillar) but the text.

In this way, this work subjects the position of sculpture in the visual culture of the West to radical criticism. Also, although the object cannot escape the realm of visibility and has of necessity been brought into view and into circulation, it rejects its place in a church or a public square.

Semah wanted to bury this work

de gevallen ontzegt het werk aan dit natuurlijke materiaal een intrinsieke kwaliteit. Het geschildte hout is metafoor voor het menselijk lichaam, anderzijds drager van tekst. De houten doos, genomen uit de vloer van het huis, verwijst niet naar *Wald*, is geen *naturwüchsig* gegeven, het is al geschaafd timmermans-hout.

Het gebruik van in gips gedrenkt linnen stamt uit Semah's performances. Als monochroom wit, kleur van de maan en de rouw, evoceert het de wade waarin het lichaam van de gestorvene wordt gewikkeld voordat het in zand wordt begraven. Het dode lichaam wordt gereinigd tot het monochrome wit van zijn skelet, geen licht en geen schaduw.

Tegelijk doet de kunstenaar door het gebruik van linnen en gips, materiaal van de schilder en de beeldhouwer, in dit werk een uitspraak over de (eigen) artistieke activiteit. Beeld en vorm, noodzakelijk resultaat van het artistieke handelen, zijn slechts transitief. Ze leiden niet het oog maar de geest naar wat ze verbergen. Beeld en vorm herkrijgen hun status als betekenisdragers; ze denoteren een (onzichtbare) tekst.

De kunstenaar Semah herleidt de wereld van vormen en beelden tot wat ze voor de mysticus is: een omhulling van wat zich niet toont. De plaats van de waarheid is niet de tempel (de tempel wordt in het werk van Semah herleidt tot de zuil) maar de tekst.

Daarmee onderwerpt dit werk de positie van de sculptuur in de visuele cultuur van het Westen aan een radicale kritiek. Ook al kan het object zich niet onttrekken aan het regiem van zichtbaarheid en al wordt het noodzakelijker-



Carl Andre
Equivalent
1966-1969

Joseph Beuys
Schneefall
1965



wijs onder ogen en in circulatie gebracht, het weigert zijn plaats in een kerk of een plein.

Semah wilde dit werk begraven zoals hij eerder werken van zijn hand had begraven. Tot het belandde in de natuurlijke rustplaats van de tekst. Ik heb het werk begraven in mijn bibliotheek. Aan mij, aan wie dit werk in bewaring is gegeven, is de beslissing wie de volgende drager in deze estafette zal zijn.

Four points of memory

In 1987 organiseerde Joseph Semah in de Academie van Bouwkunst in Amsterdam de tentoonstelling *A priori sculptuur*. Deze tentoonstelling bezocht ik het laatste uur voor de sluiting.

Tussen de werken van de anderen – een magnifieke doorsnede van de top van de Nederlandse beeldhouwkunst – was zijn eigen inzending op het eerste gezicht niet spectaculair. Een houten kubus, 176 cm hoog, van onderen en van boven geopend, steunde op acht wiggen. Naast de kubus een trapje. Beklom men de treden, dan kon men de kubus van bovenaf inzien.

In de kubus, staand op de grond, een staketsel van viermaal twee takken, aan de top met elkaar verbonden door gips. De onregelmatige vorm van deze wichelroeden of ribben contrasteerde met de perfecte regelmaat van hun behuizing.

Een hommage aan Beuys? Een contrast tussen Beuys en de minimal art? Maar de kneep van dit werk zat – opnieuw – in wat het niet toonde. In zijn wanden borg de kubus een kleine schat aan theologische werken. De sculptuur was een bibliotheek.

just like he had buried some of his earlier work. Until it ended up in the natural resting-place of the text. I have buried the work in my library. It is up to me, to whom the work has been entrusted, to decide who the haton will be handed to next.

Four points of memory

In 1987 Joseph Semah organized the exhibition *A priori sculpture* in the Academy of Architecture in Amsterdam. I visited this exhibition in the last hour before it closed.

Compared to the works of the other exhibitors – a magnificent cross-section

of the best of Dutch sculpture – his own exhibit was not a spectacular one at first sight. A wooden cube, 176 cms high, open at the bottom and at the top, rested on eight wedges. Next to the cube a small ladder. One could climb the steps and look into the cube from above.

Inside the cube, on the floor, a pilework of four times two branches, bound together at the top with plaster. The irregular shape of these dowsing rods or ribs contrasted with the perfect regularity of their casing.

A homage to Beuys? A contrast between Beuys and minimal art? The trick of this work was – again – in what it did not show. Inside its walls the cube stored a small treasure of theological works. The sculpture was a library.

On the level of the materials used, this work – one of *Four points of memory* – has exactly the same structure as the *Ethica* from 1981-1982: wood / paper / plaster / wood again. But the elements have been arranged in a completely different way. Whereas the oblong box of the *Ethica* acted as a cassette, now the arrangement of the space in and around the material elements of the work is its substance. In this work Semah relates sculpture to architecture.

18 The eye was drawn to – and misled by – the things the inside of the cube showed: wooden twigs. Together they formed the ribs of a hut or a tent. These were all attributes from performances by Semah in Berlin in the late 70's: memories of the War. Under those branches he lay or slept, shelter for the soldier.

The cube is an extension of the protection of the body: a house round a house, a wall around the town. Both the 'tent' and the cube consist of eight parts: for each wall also consists of two parts. But something is lacking in this protection. The house does not have a roof or a floor, the branches are no more than a frame. A poor shelter to anyone who must stay here.

Why that open structure? The sculpture in the sculpture is an amalgam of tent and body. It recalls the moment the tent becomes the body by enveloping it forever. It refers to the performances of which it is a residue. By taking the position of the body in the tent during a performance, the artist identified himself with the body of the deceased other.¹

Joseph Semah's text in the catalogue of that exhibition provides the key to this work. At the same time as the exhibition in the Academy of Architecture the artist placed works at three other places in the town, in private houses. These locations were chosen in such a way that they formed the four points of an imaginary square. The plan of Amsterdam, printed in the catalogue, shows a white quadrangle, an invisible palace. The visible cube in the public exhibition space is the pedestal for another work which has the shape of a blank surface that has been left open in the typography of the map. The cube is not the temple, but the flattened mountain on which

Op het niveau van de gebruikte materialen heeft dit werk – een van *Four points of memory* – exact dezelfde structuur als de *Ethica* uit 1981-1982: hout / papier / gips / nogmaals hout. Maar de elementen zijn heel anders georganiseerd. Fungeerde de langwerpige doos van de *Ethica* als een cassette, nu is de organisatie van de ruimte in en rondom de materiële elementen van het werk de substantie ervan. In dit werk relateert Semah de sculptuur aan de architectuur.

Het oog werd getrokken – en misleid – naar wat het binnenste van de kubus toonde: houten twijgen. Ze vormden te zamen de ribben van een hut of een tent. Het ging om attributen uit performances die Joseph Semah eind jaren zeventig in Berlijn gaf: herinneringen aan de oorlog. Onder die takken lag hij of sliep hij, schuilplaats voor de soldaat.

De kubus is een uitbreiding van de bescherming van het lijf: een huis rond een huis, een muur rond de stad. Zowel de 'tent' als de kubus bestaat uit acht delen: want ook elke wand bestaat uit twee delen. Maar er ontbreekt iets aan die protectie. Het huis geeft geen dak en geen vloer, de takken zijn niet meer dan een geraamte. Schamel onderkomen voor wie hier moet verblijven.

Vanwaar die open structuur? De sculptuur in de sculptuur is een amalgaam van tent en lichaam. Ze roept het moment op dat de tent het lichaam wordt door dit voorgoed te omhullen. Ze verwijst naar de performances waarvan ze het relic is. Door tijdens een performance de positie in te nemen van het lichaam in de tent, identificeerde de kunstenaar zich met het lichaam van de gestorven ander.¹

De tekst van Joseph Semah in de catalogus bij de tentoonstelling bevat de sleu-

1 Performances made the attention shift from the object to the artist. His body and experience held centre stage, in direct confrontation with the audience. The eroticism of the body was frequently the central point. Death and birth were certainly themes, but always connected with the artist's own body.

For European artists who were born during or after the War the theme of war was a distant one. When, for example, Nitsch enacts an offering, it has nothing to do with war, but with the desublimation of an ecclesiastical ritual; he re-activates 'paganism' in the Church. For Semah, however, the experiences of war, from 1967 and 1973, are direct and recent sources of his art. Because of this he is an alien in the European world of art.

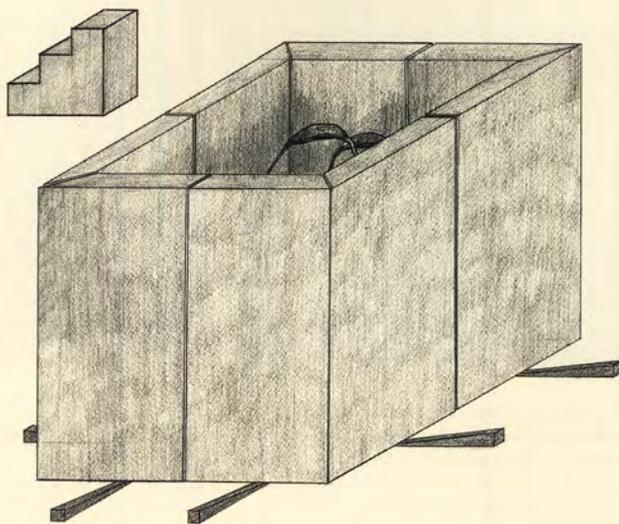


Joseph Semah
The four points of memory
1987
foto / photo: Hedic Meyling

1 Performances verlegden de aandacht van het object naar de kunstenaar. Diens ervaring en lichaam stonden centraal, in directe confrontatie met de toeschouwers. Centraal stond niet zelden de erotiek van het lichaam. Dood en geboorte waren wel thema's maar steeds aan het eigen lichaam gebonden. Voor Europese kunstenaars in of na de oorlog geboren, was de thematiek van de oorlog ver weg. Wanneer bijvoorbeeld Nitsch een offering ensceeneert, gaat het niet om de oorlog maar om de desublimering van een kerkelijk ritueel; hij reactiveert het 'heidendom' in de Kerk. Voor Semah daarentegen is de oorlogservaring, die van 1967 en 1973, een directe en recente bron van zijn kunstenaarschap. Daarmee is hij in de Europese kunstwereld een vreemde eend in de bijt.



Joseph Semah
The four points of memory
De gemarkeerde plek / The marked area
1987



Joseph Semah
Uit het dagboek van de architect /
From the diary of the architect
1985

ואפשר כי שנת זמני היו בין כול ציורים, החבלי אהבה
 כאלו אולם, אדם יפה עוזרת לחולי עולם שחוקים, ואני נחין
 לפניך אלא החבלי אלו צורה ובקווי הציור, רכנתי
 קנה אר הכול אלו הקשר הרץ בין החול והחיים,
 אר לחולת פנצון האיש, אר ליסוי האלמנטים, ואר
 ושימור האנוחה הם הסגל 1931 פני יקר, כאלו עברו אדם
 סוף אצולו איפשהו מניעין יינהם, הנפטר (אחלה)
 באתי יגשי, ובאתי בקו אלו חלק מיתן אר ויניץ
 סתמן אק מן הניצח קבו עם אסופים, היהנשם אר ויניץ
 אפני באתי 1311, חם היה כקס ואפין קיני אהיו שאלץ

Joseph Semah
Performance
1979



tel tot het werk. Gelijktijdig met de tentoonstelling in de Academie van Bouwkunst installeerde de kunstenaar op drie andere plaatsen in de stad werken, in particuliere huizen. De locaties waren zo gekozen dat ze de hoeken vormden van een denkbeeldig vierkant. De kaart van Amsterdam, afgebeeld in de catalogus, toont een wit kwadraat – een onzichtbaar paleis. De zichtbare kubus in de openbare tentoonstellingsruimte is de sokkel voor een ander werk, dat bestaat in de vorm van een in de typografie van de landkaart uitgespaard vlak. De kubus is niet de tempel, maar de afgeplatte berg waarop die immateriële tempel rust.

De zichtbare vormen van het werk zijn ons bekend. We denken aan een assemblage van die elementen tot een nieuw, ons niet bekend werk dat zijn plaats in de wereld van de kunst inneemt. Maar de plaats van dit werk – temidden van de andere werken – is misleidend. Het werk voert weg uit die ruimte, en leidt binnen in een denkfiguur die de uiteindelijke betekenis van het werk definieert.

De sculptuur in de *A Priori* tentoonstelling toonde een schitterende wederzijdse doordringing van drie ruimteconcepties:

1 Het kunstwerk als mythische ruimte waarin het lood van het eigen levensverhaal wordt omgesmolten tot het goud van een collectieve mythe. De herinneringen van het individu worden omgezet in de taal, de symbolen en rituelen van de stam. De sculptuur als sociale plastiek.

2 Deze mythische ruimte wordt omringd en teniet gedaan door de kristalheldere ruimte van de geometrie. De vorm wordt tegelijk enkelvoudig en univer-

pervasion of three space concepts:

1 The work of art as a mythical space in which the lead of one's own life story is remelted into the gold of a collective myth. The memories of the individual are changed into the language, the symbols and rituals of the tribe. The sculpture as a social medium.

2 This mythical space is surrounded and nullified by the crystal clear space of geometry. The shape becomes simultaneously single and universal. As a general shape standing in a specific room, the work strips the surrounding area of its particularity.

3 But in its walls the sculpture hides a third space concept – the space of the written text. Its equivalent is the empty quadrate which crosses the graphic reflection – the plan – of the town. From this third space, presented as blank paper, the two earlier spaces, the mythical and the geometrical, can be redefined as stages in a process in which the mind frees itself from its sensory shrine.

The cube appears to be just a part of a part of the work.

The meaning of the work cannot be derived from the interaction between

the immaterial temple rests.

The visible forms of the work are well-known to us. We think of an assembly of those elements into a new work, unfamiliar to us, which takes its place in the world of art. But the place of this work – amongst other works – is misleading. The work leads away from that space and introduces us to a pattern of thought, which defines the ultimate meaning of the work.

The sculpture in the *A priori* exhibition showed an extraordinary mutual

22 the visible shapes. Access to this meaning is provided by the relation between the two texts flanking the work: the books in the walls of the cube and the plan in the catalogue – white square in the labyrinth of the town.

The cartographic space of the white square is the result of an intellectual operation, not an established – holy or profane – site waiting for you. The divine, if present, is the working of the mind itself. The intervention in the map of the country or the cityplan is the drawing of the architect. The town becomes his design with the help of which he incorporates part of the world in his mind.

So to Joseph Semah the art work does not exist on the level of place and space. In this he divorces himself from minimal art, in which the position of the shape defines the space. Semah's sculptures are on the level of a model² whose direction, place and material by definition are not determined. The work transforms a mountain or a town to a place where he re-discovers his mother tongue.

Hugues Boekraad

seel. Door als algemene vorm in een specifieke ruimte te staan, ondoet het werk de omgeving van haar particulariteit.

3 Maar in zijn wanden verbergt de sculptuur een derde ruimteconcept – de ruimte van de geschreven tekst. Het equivalent daarvan is het lege kwadraat dat de grafische weergave – de plattegrond – van de stad doorkruist. Vanuit deze derde, als onbedrukt papier gegeven ruimte, kunnen nu de twee eerdere – de mythische en de geometrische – ruimten worden geherdefinieerd als fasen in een proces waarin de geest zich losmaakt van zijn zintuiglijke schrijn.

De kubus blijkt niet meer dan een deel van een deel van het werk. De betekenis van het werk kan niet worden afgelezen aan de hand van de interactie van de zichtbare vormen. Toegang daartoe geeft de verhouding van de twee teksten in de flanken van het werk: de boeken in de wanden van de kubus en de plattegrond in de catalogus – wit vierkant in het labyrinth van de stad.

De cartografische ruimte van het witte vierkant is resultaat van een intellectuele operatie, geen aangetroffen – heilige of profane – plek. Het goddelijke, indien aanwezig, is de werking van de geest zelf. De ingreep in de land- of stedekaart is de tekening van de architect. De stad wordt zijn ontwerp waarmee hij een deel van de wereld annexeert in zijn denken.

Voor Joseph Semah bevindt het kunstwerk zich dus niet op het niveau van plaats en ruimte. Daarin onderscheidt hij zich van de minimal art. In de minimal art bepaalt de positie van de vorm de ruimte. Semah's sculpturen bevinden

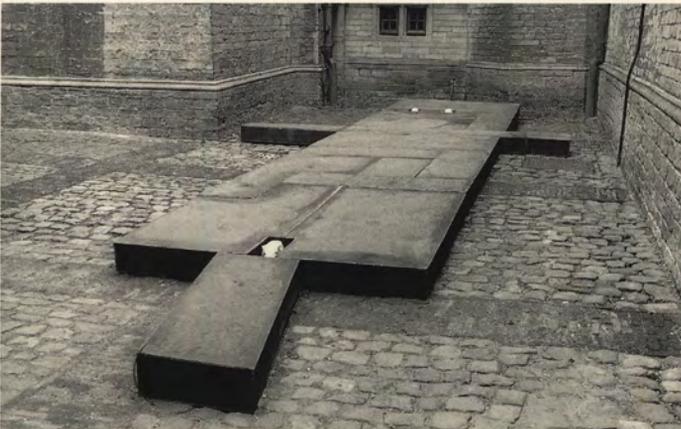
Joseph Semah
Vleeshal II
Middelburg 1991

zich op het niveau van model² waarvan richting, plaats en materiaal per definitie niet vaststaan. Het werk transformeert een berg of een stad tot een plaats waar hij zijn moedertaal terugvindt.

Hugues Boekraad

2 In de sculptuur *Vleeshal II* uit 1990 herleidt Semah een bestaande ruimte, de Vleeshal in Middelburg, tot een model dat vervolgens fungeert als drager van een inscriptie. Het bijzondere van deze inscriptie is, dat ze gevormd wordt door de naden tussen de geometrische blokken waaruit de sculptuur opgebouwd is. De plaats wordt herleid tot zijn naam, een naam die leeft in het haat van de stad.

2 In the sculpture *Vleeshal II* from 1990, Semah reduces an existing hall, the Vleeshal in Middelburg, into a model which then functions as a support for an inscription. What is particular about this inscription is the fact that it is made up by the joints between the geometrical blocks of which the sculpture is constructed. The place is transformed into his name, a name which lives in the lacuna of the town.



1981-1982

hout, tak, gips / wood, branch, plaster

17 x 145 x 12 cm



A second chance
(productive recollection)

1990

ijzer / iron

176 × 176 × 90 cm





The guardians of the door

1989

ijzer, gietijzer / iron, cast iron

∅ 45 × 176 cm

1989

koper, leer / copper, leather

400 x 300 x 50 cm





**De tweede binnentuin (plattegrond) /
The second courtyard (plan)**

1991

ijzer, bronzen schape- en hondschedel /
iron, sheep's skull and dog's skull in bronze

19 x 400 x 400 cm

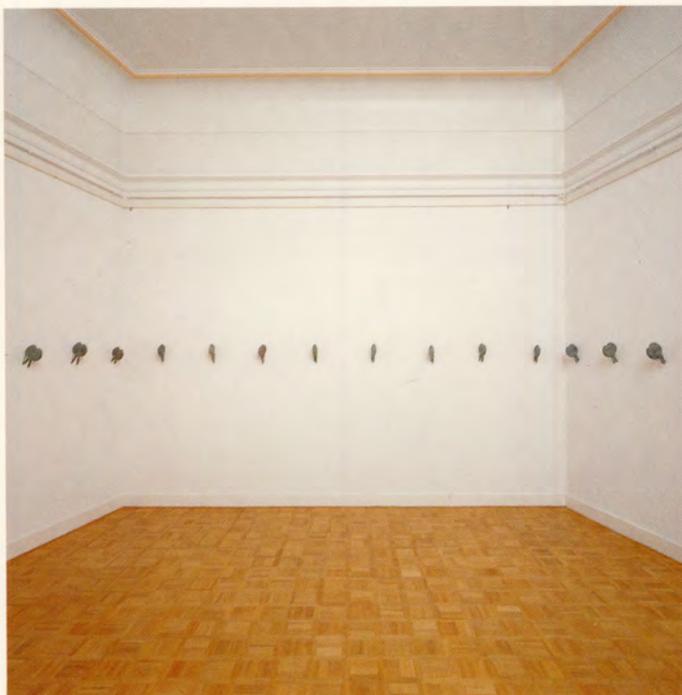
Tzel lev

An introduction to the principle of
relative expression

1990

22 bronzen schapehersens / 22 sheep's brains
in bronze

20 × 14 × 5 cm (22 ×)



Merkavah

1988-1991

ijzer, 9 paardeschedels / iron, 9 horse's skulls

176 x 50 x 50 cm (18 x)





34 **Translator's preface (Idiom I)**

1990

ijzer, 2 bronzen ramshoorns, 2 bronzen
geitahoorns, 2 bronzen schapehoorns /
iron, 2 ram's horns, 2 goat's horns and 2 sheep's
horns in bronze

176 × Ø 50 cm (2 ×)



1988-1991

hout, ijzer / wood, iron

Ø 40 × 8 cm (8 ×)





An open book

1988-1991

ijzer, 3 bronzen hondeschedels / iron, 3 dog's
skulls in bronze

19 × 176 × 176 cm (5 ×)

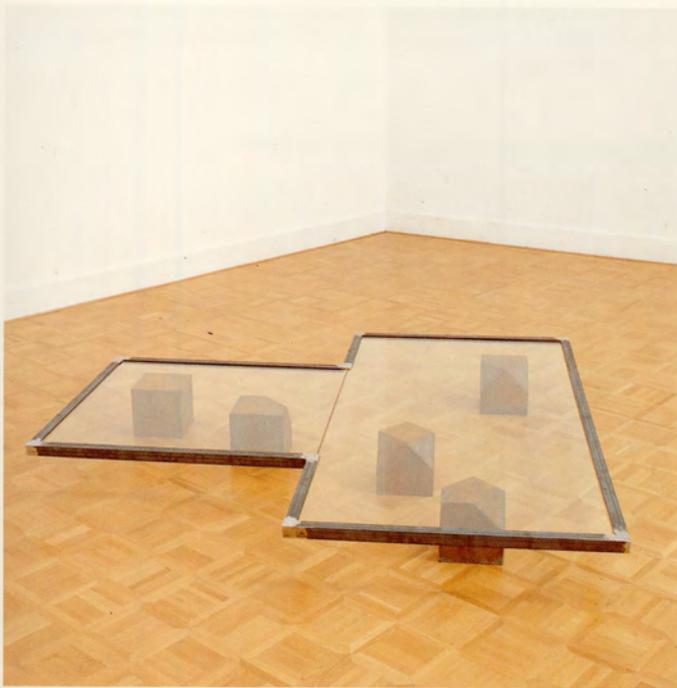
1988-1991

12 bronzen ramshoorns / 12 ram's horns in

bronze

70 cm (12 ×)





Repetition & change

1988

glas, ijzer, gietijzer / glass, iron, cast iron

22 × 176 × 176 cm

Colofon

Deze uitgave verscheen ter gelegenheid van de tentoonstelling 'Joseph Semah. An open book' in het Rijksmuseum Twenthe te Enschede, 30 november 1991 t/m 5 januari 1992.

Organisatie tentoonstelling / Exhibition organizer
Lisette Pelsers

Teksten / Texts
Hugues Boekraad
Lisette Pelsers

Vertaling / Translation
Transcript Tolken en Vertalen, Dordrecht

Vormgeving / Design
Sepp Bader

Fotografie / Photography
Edo Kuipers

Lithografie / Lithography
LMT/Oost Nederland, Enschede

Druk / Printing
Van der Schaaf Printers, Enschede

© Joseph Semah, Hugues Boekraad, Lisette Pelsers, Rijksmuseum Twenthe

600 exemplaren / 600 copies

ISBN 90-72250-11-7

Joseph Semah
Haarlemmerdijk 39
1013 KA Amsterdam

