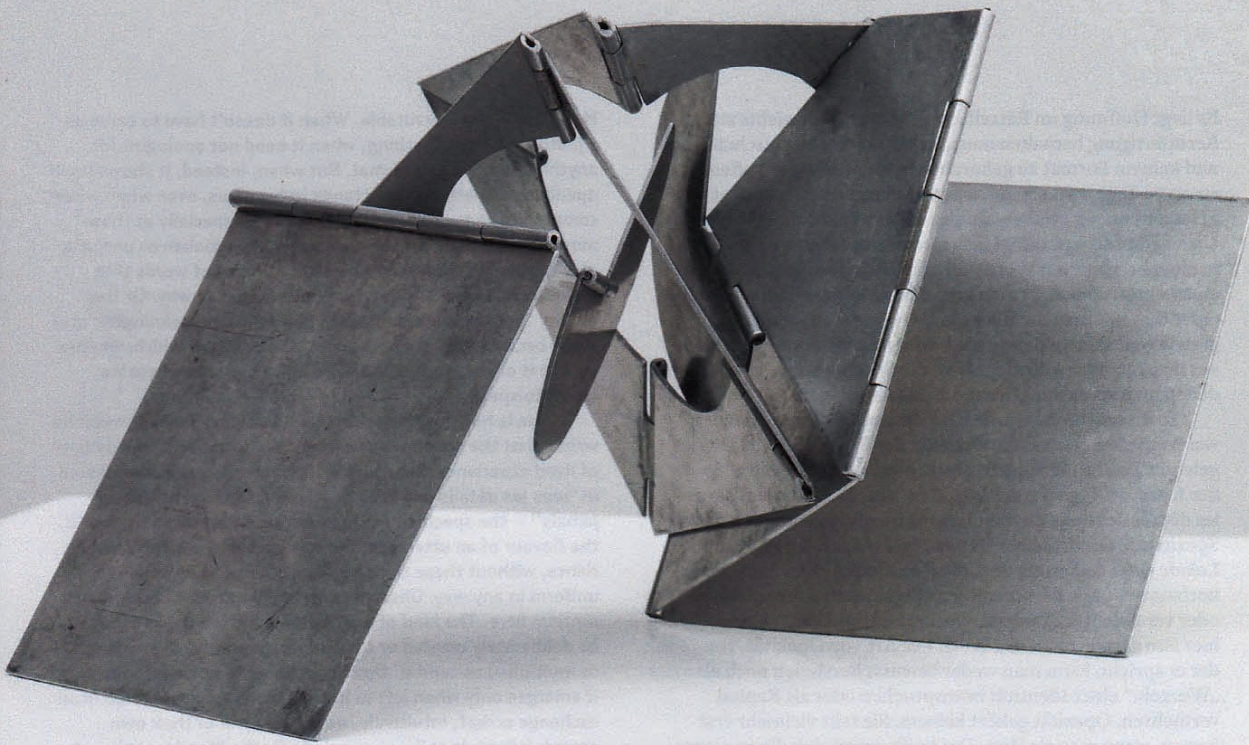


# Blickdicht

## Against Interpretations



**Wie lässt sich Édouard Glissants Forderung nach Opazität auf Kunst beziehen? *Jan Verwoert* versteht Opazität als offenes Kommunikationsmodell – und legt eine Kunstgeschichte frei, die von Lygia Clarks Insektenskulpturen bis zu Trisha Donnellys enigmatischen Filmen reicht**

**How does Édouard Glissant's demand for opacity translate into art? *Jan Verwoert* explores opacity as a model for open communication – and outlines a history, which runs from Lygia Clark's sculptures to Trisha Donnelly's enigmatic films**

1  
Lygia Clark  
*Bicho De Bolso (Pocket Bicho)*  
1966  
Aluminium  
Dimensions variable

Es liegt Hoffnung im Rätselhaften. Wenn es für nichts zur Rechtfertigung erhalten muss, sich für nichts zu entschuldigen und keinem Format zu gehorchen braucht. Sondern offen als etwas zu Tage treten kann, was zwischen uns steht, selbst und gerade wenn wir uns verständigen: das unauflöslich Seltsame, Unausgesprochene oder Unausprechbare zum Beispiel, das in einer bestimmten Wortwahl mitschwingen mag, die einem einleuchtet, ohne dass man genau bestimmen könnte, warum. Oder das, was manche Blicke und Gesten vielsagend macht, gerade weil sie zweideutig sind. Es mag auch ein Akzent sein, aus dem, ob man will oder nicht, die Stimmen der Orte, an denen man sprechen gelernt hat, herausklingen.

In diesem Sinne würde ich Édouard Glissant verstehen, wenn er schreibt, dass die Opazität des Poetischen die Dichte gelebter Erfahrung zum Tragen bringt. Was das Opake in der Kunst zu Tage treten lässt, sind, in seinen Worten, „tous les détails des lieux du monde, sans les offusquer jamais“<sup>1</sup>: das Spezifische des örtlichen Details, egal wo auf der Welt, das Lokale einer Äußerung also, die Krümmung eines Erfahrungshorizonts – ohne dass an diesen Dingen etwas verheimlicht oder vereinheitlicht würde. Obskurantismus redet Glissant hier also gerade nicht das Wort. Die Art von Opazität, von der er spricht, kann man weder bewusst herstellen noch als „Wurzeln“ einer Identität beanspruchen oder als Kapital vermehren. Opazität gehört keinem. Sie tritt vielmehr erst hervor, wenn man sie lässt. Das heißt, wenn sich die an einem Austausch Beteiligten, „allant de soi“, von sich aus, intuitiv und ohne Worte darauf einlassen, nicht bloß die wörtliche Bedeutung einer Äußerung herauszugreifen, sondern auf all das zu achten, was im Klang einer Stimme mitschwingt und was ein Text oder Werk in allen Aspekten seiner Machart unausdrücklich zum Ausdruck bringt. Die freie Entscheidung, sich aufmerksam auf Opazität einzulassen, erzeugt, schreibt Glissant, „une relation de pur partage“<sup>2</sup>, ein Verhältnis schierer Anteilnahme und Teilhabe, also einen auf stillem Vertrauen beruhenden Gesellschaftsvertrag eigener Art.

### *Édouard Glissants Plädoyer für Opazität ist ein Aufruf zum Austausch mit künstlerischen Mitteln.*

Glissants Plädoyer für Opazität hat deshalb nichts von einer Verweigerungsgeste. Es ist vielmehr ein Aufruf zu einer noch viel entschiedeneren Einlassung auf den Austausch mit künstlerischen Mitteln. Ohne Krücken. Das heißt, ohne auf die falsche Sicherheit von vorformatierter Bedeutung, Nutzwertversprechen und Statuscodes zu setzen. Opazität ist keine Kategorie, die es zu erfüllen, kein Kriterium, dem es zu genügen, und keine Behauptung, die es zu belegen gilt. In den opaken Aspekten eines Werks oder Texts mag in der Tat die besondere lokale Herkunft eines Worts, Bilds oder Klangs zur Geltung kommen. Die Wahrheit liegt hier aber derart im Detail, dass im Licht ihrer Spezifität Verallgemeinerungen über die Identität von Autor und Werk hohl erscheinen müssen.

Hope lies in the inscrutable. When it doesn't have to serve as a justification for anything, when it need not apologize for anything or obey any format. But when, instead, it shows itself openly as something that stands between us, even when we're communicating with one another, in fact especially at those moments. Like the irresolvably strange, unspoken or unspeakable quality resonating in a particular choice of words that makes total sense although we can't quite say why. Or the quality that makes certain looks and gestures meaningful, precisely because they are ambiguous. Or an accent which, whether we like it or not, carries the voices of the places where we learnt to speak.

This is how I would understand Édouard Glissant when he writes that the opacity of the poetic does justice to the density of lived experience. In art, he writes, the opaque is manifested in 'tous les détails des lieux du monde, sans les offusquer jamais'<sup>1</sup> – the specificity of local detail, wherever in the world; the flavour of an utterance; the contours of a horizon of experience, without these things being kept secret or rendered uniform in any way. Glissant is certainly not advocating obscurantism here. The kind of opacity he is talking about cannot be deliberately created or claimed as the 'roots' of an identity or multiplied as capital. Opacity belongs to no one. In fact, it emerges only when left to itself – when those involved in an exchange accept, intuitively, wordlessly and of their own accord, 'allant de soi', not merely to fix the literal meaning of an utterance, but also to pay attention to everything that resonates in the sound of a voice and what a text or art work expresses inexpressibly in all the aspects of the way it is made.

The free choice to be attentive to opacity, Glissant writes, generates 'une relation de pur partage'<sup>2</sup> – a relationship of pure sharing, a distinct social contract based on silent trust. Glissant's plea in favour of opacity is thus by no means a gesture of refusal. Instead he calls for an even greater willingness to engage in exchanges using the means of art. Without crutches. Without relying on the false security of prefabricated meaning, promises of utility value and status codes. Opacity is not a category to be fulfilled, nor a criteria to be met, nor a claim to be substantiated. The opaque aspects of a work may indeed underline the special local origins of a word, image or sound. But the truth here lies in the details – to such an extent that, in the light of the specificity of these details, any generalizations about author and work necessarily appear empty.

For the same reason, opacity is not an element of style to be learnt and deployed. Exercises in stylistic refinement never really achieve density, which is more likely to be reached when someone is not afraid, in the creative process, to surrender to some small degree to the rhythm and rhyme of things thrown up by the world around us – and to hear, in the eloquent silence of the material, the voices of today's social reality. To produce art, then, that takes a vernacular material idiom as its medium and uses it to hatch the cuckoo's eggs of opaque expression.

Lygia Clark's *Bichos* (Insects) from the 1960s are unsurpassed in this respect: a series of sculptures made out of metal plates the size of playing cards, connected by countless hinges. The sculptures are made to be handled and played around with, folded, unfolded and refolded, changing the constellations of the plates, like the faces of a Rubik's Cube, but without the possibility of reaching a solution. Which doesn't exist. Consequently, the sculpture is eventually laid aside so that someone



*daisy*

2  
 Corita Kent  
 daisy, 1966  
 72 x 89 cm



Opazität ist deswegen auch kein Stilmittel, das man erlernen und einsetzen könnte. Stilistische Verfeinerungsübungen erzeugen nie wirklich Dichte. Die kommt eher da zustande, wo jemand keine Angst davor hat, sich im Machen ein Stück weit dem Rhythmus und Reim der Dinge, die die Welt um uns herum auskippt, anzuvertrauen – und aus dem beredten Schweigen des Materials die Stimmen der gesellschaftlichen Gegenwart herauszuhören. Also bei Kunst, die sich eine materielle Allgemeinsprache zum Medium macht und in dieser dann die Kuckucks-Eier des opaken Ausdrucks ausbrütet.

Beispiellos bleiben in dieser Hinsicht Lygia Clark's *Bichos* (Insekten) aus den 1960er Jahren: eine Serie von Skulpturen aus spielkartengroßen Metallplatten, die mit zig Scharnieren verbunden sind. Die *Bichos* sind dafür gemacht, dass man mit ihnen hantiert. Man nimmt sie in die Hände, faltet sie an ihren Scharnieren auf, faltet sie um, verändert die Konstellationen der Platten wie die Felder eines Zauberwürfels, ohne doch eigentlich zu einer Auflösung kommen zu können. Die gibt es nicht. Also wird man die Skulptur früher oder später aus den Händen geben, damit jemand anders an diesem Ding weiterfaltet, von dem niemand sagen kann, was es denn eindeutig ist. Funktion und Format des Objekts bleiben opak, obwohl es von jedem berührt, verändert und weitergegeben werden kann. Wie ein philosophischer Begriff, der plötzlich in aller Munde ist, obwohl niemand genau weiß, was er bedeutet, bei dem jeder, der ihn verwendet, aber spürt, es könnte was dran sein.

else can continue folding this thing that no one is able to define clearly. The object's format and function remain opaque although anyone can touch it, alter it and pass it on. It's like a philosophical concept that suddenly becomes common currency even though no one knows precisely what it means, but that everyone feels might be significant.

The spirit of a thing is often far more strikingly revealed in the opacity of an expression than in its nameable meaning. Political mobilization without propaganda? Sister Corita Kent showed the way! In the 1960s, in her workshop at the Immaculate Heart Convent in Los Angeles, she produced screen prints for posters, book covers and murals with slogans against the Vietnam War and for a non-violent society. The language spoken by her designs could not be clearer. But her graphic approach explodes any format. The writing stretches, undulates and spreads dynamically across the space. Kent mixes her colours more freely than the most abstract Expressionist and as freshly as the best Pop artist. These formal qualities of the prints are opaque and do not propagate clear messages. They are far too distinctive and free for that. But precisely this approach makes the viewer feel what s/he might have against the bomb and why, in the light of the West Coast, a better life seems possible than a life of military service for the nation.

Speaking in the spirit of opacity means speaking freely, not having to talk, but talking nonetheless – or not. Kent's works could consist of only shapes and colours. In formal terms, they would be just as good. Words are not essential.

3  
Trisha Donnelly  
*Untitled*, 2010–ongoing  
Installation view  
Gloria Cinema  
DOCUMENTA (13), Kassel

In der Opazität eines Ausdrucks zeigt sich der Geist einer Sache oft viel eindrücklicher als in seiner benennbaren Bedeutung. In Ablehnung von Propaganda politisch mobilisieren? Geht! Sister Corita Kent hat es vorgemacht. In den 1960er Jahren produzierte sie in ihrem Workshop im Immaculate Heart-Kloster in Los Angeles Siebdrucke für Poster, Buchcover und (Lein-)Wände mit Slogans gegen den Vietnamkrieg und für eine gewaltfreie Gesellschaft. Ihre Entwürfe sprechen eine Sprache, die klarer nicht sein könnte. Aber ihr Umgang mit Grafik sprengt jedes Format. Schrift streckt, wellt und verteilt sie dynamisch in der Fläche. Farben mischt Kent freier als der abstrakteste Expressionist und frisch wie bester Pop. Diese formalen Qualitäten der Drucke sind opak. Sie propagieren keine eindeutige Message. Dafür sind sie viel zu eigen und frei. Gerade dadurch lassen sie einen aber spüren, was man gegen die Bombe haben kann und warum im Licht der Westküstensonne ein besseres Leben möglich erscheint als eins im Kriegsdienst für die Nation.

Im Zeichen der Opazität heißt frei sprechen, nicht reden zu müssen, es aber trotzdem zu tun – oder auch nicht. Kents Arbeiten könnten nur aus Formen und Farben bestehen. Dann wären sie formal genauso gut. Worte sind kein Muss. Aber gerade deshalb wirken sie umso kraftvoller, wenn sie im Bild erscheinen. Weil sie es ungezwungen tun.

Um Artikulation nicht zum Zwang werden zu lassen, muss ihre Aufhebung stets machbar bleiben. Kunst sollte nichts aufführen müssen, sondern den Vorhang stets auch zugezogen lassen können. Die opake Textur einer Arbeit ist (frei nach Lacan) ohnehin wie ein Schleier, der nichts verbirgt, was zu enthüllen wäre, sondern schlicht so oder so in Falten liegt und eben dadurch Bände spricht.

Trisha Donnelly hat einen Blick dafür, was an visuellen Produkten in diesem Sinn schleierhaft ist. Sie geht dem in ihrer Arbeit nach, etwa in dem Film *Untitled* (Ohne Titel, seit 2010). Er zeigt Videomaterial, das so lang durch die Postproduktion geflossen ist, bis davon nicht viel mehr übrig ist als eine Art opaker Ölfilm auf der Oberfläche des digitalen Bildflusses. Seltsam viskos zieht sich dieser Film dann, mit jeder neuen Welle Bilder, manchmal rotbräunlich in Mustern auseinander, um dann in silbrigen Schlieren zu Digitalgelatine zusammenzulaufen. Dieser Schleier ist zu konkret, um die Bilder magisch aufzuwerten. Dennoch kann man den Film endlos ansehen. Der Blick verliert sich in ihm, wie in fließenden Formen von Öl im Wasser. Opazität ist hier elementar, weil reinstes Oberflächenphänomen. In klassischen Urteilkategorien lässt sie sich nicht mehr beschreiben. Man kann wirklich nicht sagen, ob *Untitled* die alchemische Quintessenz aus der heutigen Bildkultur oder Bildschrott-Final-Cut-Ausfluss ist. Und genau das ist der Punkt.

Bei Kara Walker fällt dieses Freispiel des Bildes durch die Einlassung auf dessen Opazität nicht rein formal aus, sondern historisch pointiert. Ihr bevorzugtes Medium sind aus schwarzer Pappe ausgeschnittene figürliche Schattenrisse. Aus ihnen arrangiert Walker ganze Szenen. Auf weißer Wand installiert, wirken sie wie bewegte Silhouetten. In Umrissen erahnt man: Kleidung und Frisuren (beziehungsweise Perücken) stammen aus dem Nordamerika des 17. bis 19. Jahrhunderts. Sklaven, Mägde und ihre Herren sind die Figuren des Spiels. Küchenszenen, Lynchmorde und sexuelle Dienste aller Art sein Inhalt. Der Horror ist hier ein Tintenfleck, aus dem

But precisely because they are not essential, they make a greater impact when they appear in the picture. Because they do so freely, without obligation.

To prevent articulation from becoming forced, it must always remain possible to do away with it. Art should not be obliged to perform anything; it should always be permitted to leave the curtain shut, if it so desires. And in any case, the opaque texture of a work (to paraphrase Jacques Lacan) is like a veil, which, rather than hiding something that might be uncovered, simply lies there in folds, this way or that, and thus speaks volumes.

*Art should not be obliged to perform anything; it should always be permitted to leave the curtain shut, if it so desires.*

Trisha Donnelly has an eye for this veil-like quality in the visual realm, and she pursues it in works like her film *Untitled* (2010–ongoing). The work shows video material that has spent so long in post-production that little more remains than a kind of opaque film on the surface of the stream of digital images. The film moves with an odd viscosity, changing with each new wave of images, sometimes expanding into reddish-brown patterns, then congealing to digital gelatine in silvery streaks. This veil is too concrete to magically enhance the pictures. Still, the film is compulsive viewing. One's gaze becomes lost as in the swirling patterns of oil on water. Here, opacity is elementary because it is a purely superficial phenomenon. It can no longer be assessed in terms of conventional categories. One really cannot say whether *Untitled* is the alchemical quintessence of today's visual culture or a bunch of sweepings from the cutting room floor. And that is precisely the point.

In Kara Walker's work, this free play of images resulting from an engagement with opacity is not purely formal but also possesses a historical dimension. Her preferred medium is figurative silhouettes cut out of black paper and arranged into life-size scenes. Installed on a white wall, they appear as moving shadows. From the outlines, one can guess that the clothing and hairstyles (or wigs) are from the North America circa 17th–19th centuries. Slaves, maidservants and their masters are the figures in this game, whose action consists of kitchen scenes, lynchings and all manner of sexual services. Here, horror is an ink blot out of which Walker delights in conjuring a succession of figures. Their opacity consists in the absurd level of detail in their outlines. But also in the libido they convey. Walker transforms history into a violently pornographic shadow-play in which she frequently takes on the leading role herself. Walker's Afro-American women often bear her own traits. She is every woman of two centuries (and, if she wants, also a wild boy like Huckleberry Finn), in every position, diabolically self-confident, through every ordeal. The men of old don't have the last word – Walker does, based on a desire that is twisted in all directions with unplaceable queerness.





4

Kara Walker

*The Nigger Huck Finn Pursues Happiness Beyond the Narrow Constraints of your Overdetermined Thesis on Freedom – Drawn and Quartered by Mister Kara Walkerberry, with Condolences to The Authors, 2010*

Cut paper and paint on wall, 7 framed gouache and ink works on paper

Installation: 3.7 × 17.4 m

Works on paper each: 29 × 38 cm

Courtesy: die Künstlerin / the artist & Silkeena Jenkins & Co., New York





Walker lustvoll immer neue Figuren herauszeichnet. Opak sind diese in der irrwitzigen Detailliertheit ihrer Konturen. Aber auch aufgrund der Libido, die aus ihnen spricht. Walker verwandelt Geschichte in ein gewalttätig pornografisches Schattenspiel, in dem sie nicht selten die Hauptrolle übernimmt. Oft tragen die afroamerikanischen Frauen Walkers die Züge der Künstlerin. Sie ist 200 Jahre lang jede Frau (und, wenn sie will, auch ein wilder Junge wie Huck Finn), in jeder Stellung, dämonisch souverän, durch alle Torturen hindurch. Die Herren von einst haben nicht das letzte Wort. Das hat sie, auf Grundlage ihrer unverortbar *queer* in alle Richtungen verdrehten Lust. Walkers Arbeit ist wie eine anklagend lustvoll ins Antlitz der Freiheitsstatue tätowierte Träne. Die ist, wie traditionell der Bart der bärtigen Jungfer, ein Vorhang, den man nicht lüften kann. Weil er die Sache selbst ist.

Von einem unheimlichen Opakwerden des Medialen handeln die Videos von Bonnie Camplin. Wie lebt es sich unter medialen Schleiern, scheint die Künstlerin zu fragen. Ihre Antwort: wie mit Hausgeistern – auf Tuchfühlung. In *I need a Mirror* (Ich brauche einen Spiegel, 2006) schwebt erst ein körperloses Gesicht vor analogem Bildrauschen auf einem Schirm, über den eine digital einmontierte Fliege krabbelte. Eine Frau tanzt, dreimal in einer je anderen RGB-Farbe

Walker's work is like a teardrop provocatively tattooed onto the Statue of Liberty's cheek. Like the beard of the bearded lady it is a veil one cannot lift, as it is what it is, in, by and for itself.

Bonnie Camplin's videos are about media becoming uncannily opaque. What is it like to live behind veils of media? she seems to ask. *Get me a Mirror* (2006) opens with a disembodied face floating against analogue image noise on a screen with an edited-in fly crawling across it. A woman, copied into the image in red, green and blue, dances with herself. Then come drawings of ladies in a series of uniforms, pestered by digital flies. Finally, voodoo masks appear out of the darkness while an actress puts on make-up: Assemble your own self, but beware of digital vermin! Protection may be offered by a screen of images – or, more traditionally, a fan! In *Colonial Fanny* (2005), Camplin waves one in front of her face the whole time and, like an insect with mimetic powers, she merges with the ornamental surfaces of wallpaper and upholstery. Then the fan changes into a butterfly and flutters out of the projection – a blind spot with wings.

All of this is of no use to anyone, the opaque quality of these works answers no questions of status or meaning, and has no value in terms of distinction. Most importantly,



ins Bild kopiert, mit sich selbst. Dann sind es Zeichnungen von Damen in wechselnden Uniformen, die von digitalen Fliegen belästigt werden. Schließlich tauchen Voodoomasken aus dem Dunkeln auf, während eine Darstellerin sich schminkt: Montier dich selbst, aber schütz dich vor medialem Ungeziefer! Das geht hinter Schirmen aus Bildern – oder traditionell: hinter einem Fächer! Den trägt Camplin in *Colonial Fanny* (2005) nonstop wedelnd vorm Gesicht und verschmilzt, wie ein Insekt mit mimetischen Kräften, mit den ornamentalen Oberflächen von Tapeten und Sofa-Garnituren. Dann verwandelt sich der Fächer in einen Schmetterling und flattert aus der Projektion – als blinder Fleck mit Flügeln.

Das alles nützt niemandem etwas, es beantwortet keine Fragen nach Status oder Sinn, liefert auch keinen Distinktionswert. Vor allem stellt es – ohne dabei mit der Geste der Verweigerung daherzukommen – nichts dar. Gibt sich dabei auch nicht berechnend wild. Und erfüllt kein Format. Es ist opak. Und spricht gerade deshalb so deutlich davon, was es heißt, sich etwas vor Augen treten zu lassen.

*Jan Verwoert ist Contributing Editor von frieze. Er lebt in Berlin.*

- 1 Édouard Glissant, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Gallimard, Paris, 2009, S. 70  
2 Ibid. S.69

and without making any gesture of refusal, these works don't represent anything. There's no deliberate wildness either and they don't obey any format. They are opaque. Which is why they speak so clearly of what they mean when they are given to be seen.

*Translated by Nicholas Grindell*

*Jan Verwoert is a contributing editor of frieze. He lives in Berlin.*

- 1 Édouard Glissant, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Gallimard, Paris, 2009, p.70  
2 Ibid. p.69

5+6  
Bonnie Camplin  
*Colonial Fanny*, 2007  
Video stills