

Chuck Close : distances and faces of the moon = Bewegungen und Phasen des Mondes

Autor(en): **Prose, Francine / Schmidt, Susanne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 60: **Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans**

PDF erstellt am: **09.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680941>

Nutzungsbedingungen

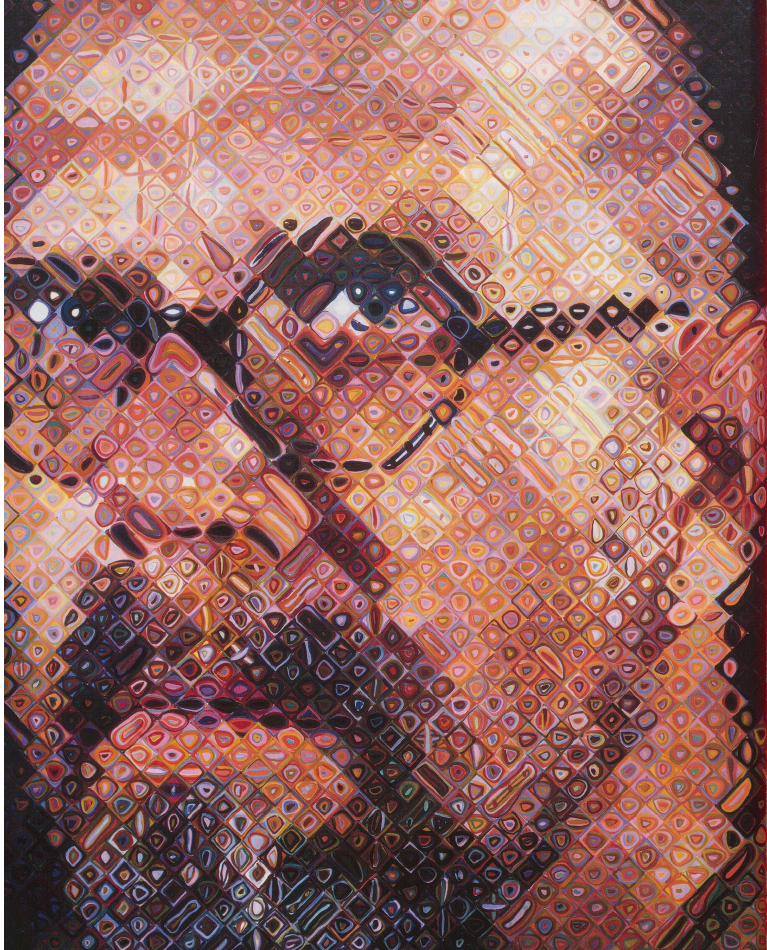
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Chuck CLOSE

CHUCK CLOSE, SELF-PORTRAIT, 1991, oil on canvas, 102 x 84" work in progress / SELBSTPORTRÄT, Öl auf Leinwand, 259,1 x 213,3 cm, in unvollendetem Zustand. (PHOTO: ELLLEN PAGE WILSON/PAGE WILDENSTEIN GALLERY)

DISTANCES AND FACES OF THE

MOON



FRANCINE PROSE

In the issue of January 15, 1840, Edgar Allan Poe tried to make the readers of *Alexander's Weekly Messenger* somehow comprehend "the miraculous beauty" of an amazing new invention, the daguerreotype and what Poe called "photogenic drawing":

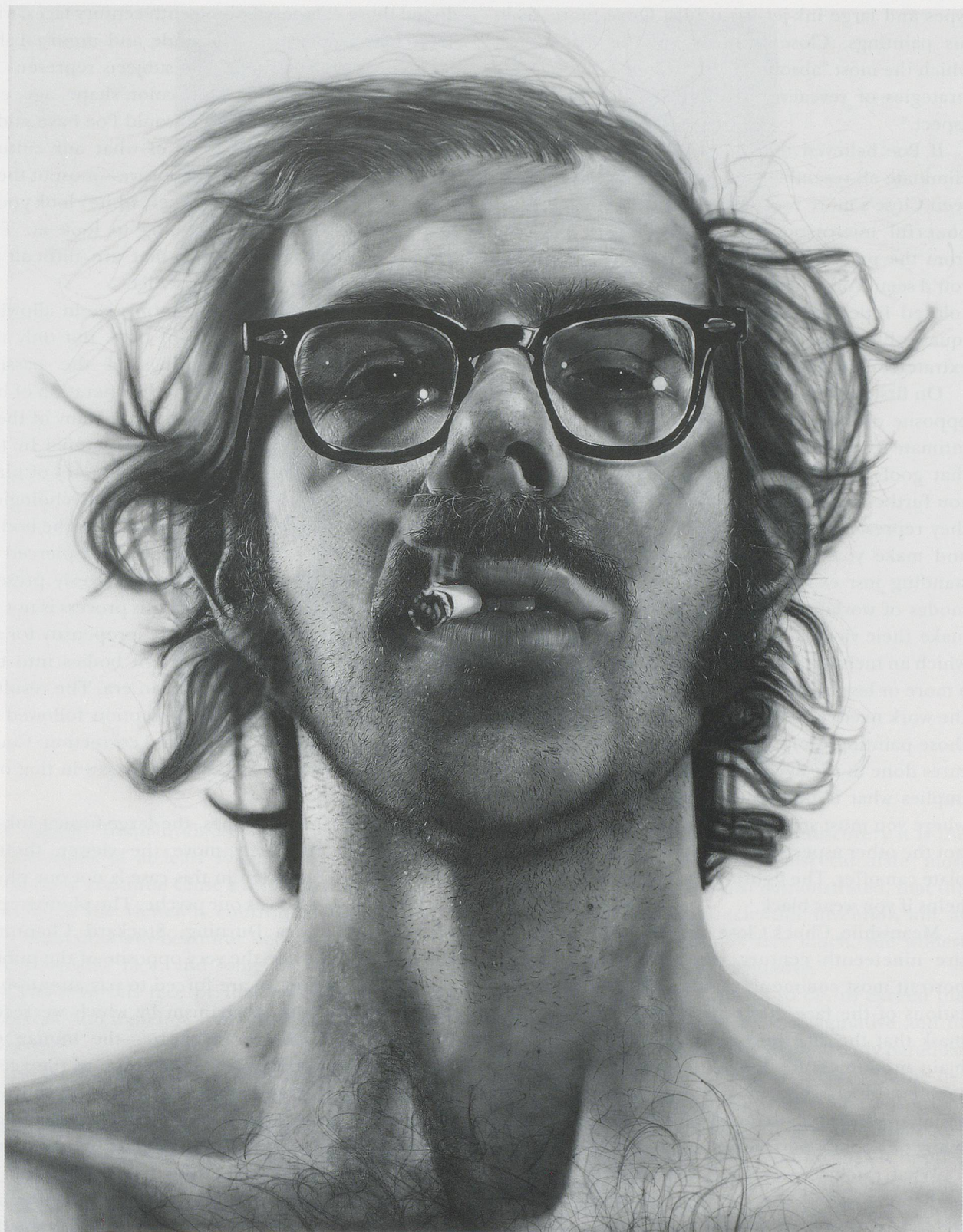
Perhaps, if we imagine the distinctness with which an object is reflected in a positively perfect mirror, we come as near the reality as by any other means. For, in truth, the daguerreotype plate is infinitely (we use the term advisedly), is infinitely more accurate in its representation than any painting by human hands. If we examine a work of ordinary art, by means of a powerful microscope, all traces of resemblance to nature will disappear—but the closest scrutiny of a photogenic drawing discloses only a more absolute truth, a more perfect identity of aspect with the thing represented.

FRANCINE PROSE is a writer who lives in New York. Her most recent novel is *Blue Angel* (Harper-Collins, 2000).

Chuck Close is not the first artist you might think of in conjunction with Edgar Allan Poe, but if you think just a minute more, you might wonder why you hadn't. The work of both men demonstrates a certain abiding interest in balancing on that high wire between the grotesque and the familiar, in the wonders and the mechanics of perception, in bizarre or radical technology, and in the physical and psychic spaces that separate us, one from the other. For poor Poe, it was often a nightmare space, a walled-in crypt, a room closing in, the hull of a ship, while for the more genial and expansive Close, it is more often the span across a room, or the more intimate distance that we think of as face-to-face.

So perhaps it's unsurprising that, a hundred and sixty years after he wrote his daguerreotype piece, Poe should have done such an excellent job of articulating at least some part of what Chuck Close is doing in his new photographic work, principally daguerreo-

CHUCK CLOSE. BIG SELF-PORTRAIT, 1967-68, acrylic on canvas, 107½ x 83½" / GROSSES SELBSTPORTRÄT, Acryl auf Leinwand, 273,1 x 212,1 cm.



types and large ink-jet iris prints. Once more, as in his paintings, Close is exploring the distance at which the most "absolute truth" will be disclosed, the strategies of revealing a "more perfect identity of aspect."

If Poe believed that microscopic scrutiny would eliminate all resemblance to nature, he should have seen Close's more recent large painted portraits. No powerful microscope is required: stand two feet from the painting, and the huge recognizable face you'd seen from across the gallery turns into nursery-colored little worms and zillions of wacky painted squares like the results of some intelligence test for extraterrestrial preschoolers.

On first viewing, the daguerreotypes seem like the opposite of Close's recent paintings: small vs. large, intimate vs. public, a severely limited spectrum vs. that goofy generous rainbow. The paintings chase you further and further back if you want to see what they represent; the daguerreotypes draw you closer, and make you adjust your position until you are standing just exactly just so. Clearly, what the two modes of working have in common is the ability to make their viewers conscious of the split second at which an inchoate, vaguely familiar blur resolves into a more or less clear picture, and of the distance from the work needed to make this happen. Not counting those paintings done on revolving drums and sculptures done in the eye of a needle, the daguerreotype implies what is perhaps the most limited range of where you must stand in order to see the image and not the other aspects—the mirror, the blur—that the plate can offer. The lighting has to be near perfect, it helps if you wear black.

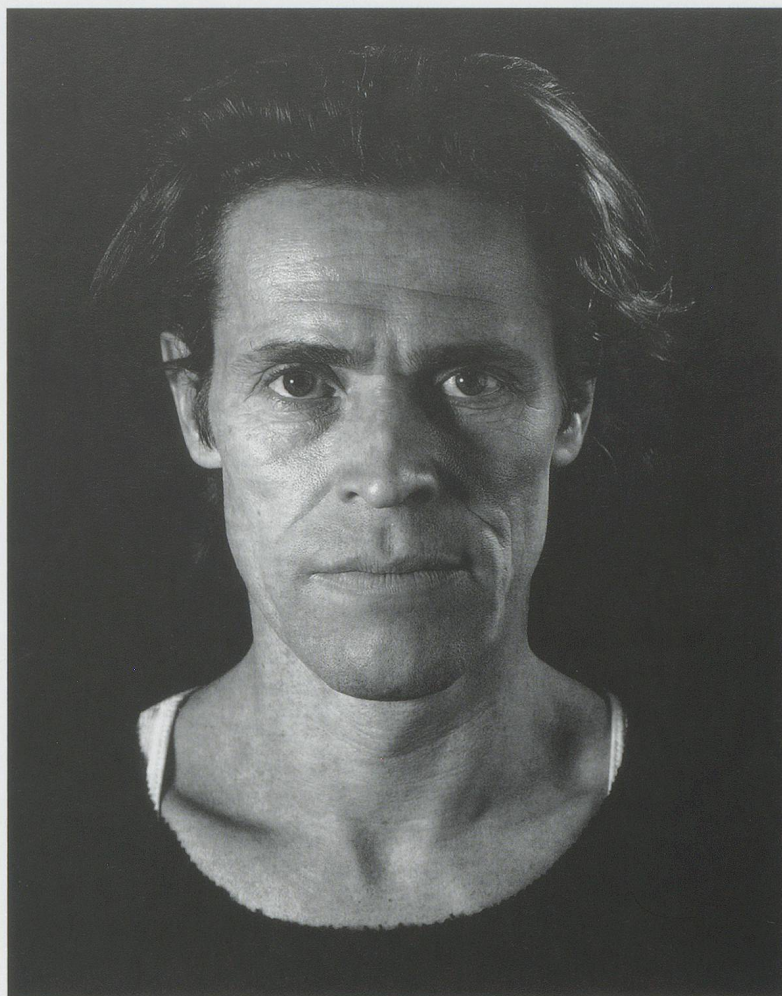
Meanwhile, Chuck Close raises the ante on the entire nineteenth century, when the daguerreotype portrait most commonly confined itself to representations of the face, most often wearing the gloomy mask that the face puts on when it is forced to remain motionless for longer than it wants. (Among the new works is a portrait of Close in which he looks simultaneously haunted and wise, like the faces in so many of Nadar's portraits of artists and writers.)

What ratchets everything up a notch, gives it a higher charge, is the fact that Close's focus—the lens—has moved downward from the head, aban-

doned those composed nineteenth-century faces, with every hair in place for the nude and unmistakably twenty first-century torso. The subjects represent an enormous range of body type, color, shape, age, etc. And it's a little startling (what would Poe have said?) that—given the narrow range of what our culture finds physically attractive or repulsive—most of these bodies (old, young, fat, thin, black, white) look good, and are pleasing and interesting to look at. The images are beautiful in ways that are difficult to quantify, to describe, and to predict.

Also they are wonderfully permissive in allowing us to contemplate the effect of time, not only the perpetually fascinating workings of the passing decades on the human body but the operation of history on our basic sense of perception. Many of these images deliver a particular shock generated by the fact that the daguerreotype establishes a set of nineteenth-century visual responses and psychological expectations, which are then subverted by the bodies Chuck Close has chosen—tattooed and pierced in ways that instantly return us to the utterly present moment. Though in some cases this process is not instant, given these daguerreotypes' propensity for using shadows to transform modern bodies into the wasp-waisted ideal of the Victorian era. The result is a series of small shocks, of perception followed by doubt followed by adjustment and correction: Could that really have been a navel ring we saw in that old-fashioned photo?

Like the daguerreotypes, the large-format ink-jet photographs effectively move the viewer, though what's being readjusted in this case is not our physical position so much as our psyche. The photographs of actors (Charles Durning, Stockard Channing, Julie Harris) provide the very opposite of the publicity shot, and again we are forced to pay attention to the speed and the mechanism by which we recognize—are still able to recognize—the human denuded of the familiar—in these cases, of the accustomed glamorous trappings. These are subjects who are used to projecting themselves, to taking on and projecting other selves. But in these extreme and unusual close-ups, what are they projecting? Are we right or wrong in supposing that they are revealing something close to their true selves in irreducible



CHUCK CLOSE, WILLEM DAFOE, 1997, Polaroid, 24 x 20" / 61 x 50,8 cm.

and (again) unquantifiable ways? As unmediated presentations of at least some version of veritable truth, these continue Close's research into what happens when the viewer is confronted with the less-than-conventionally-beautiful body, the less-than-instantly-loveable face, and somehow the work insists that you love this face or that body, and think it's beautiful. And somehow it always works, somehow we always do.

In the last paragraph of his essay, Poe suggests that one use of the new invention will be to take soundings of the distances and the phases of the moon. The action of moonlight on the plates, or so he hopes, will facilitate the drawing of an accurate lunar chart. "The results of the invention cannot, even remotely, be seen—but all experience, in matters of philosophical

discovery, teaches us that, in such discovery it is the unforeseen upon which we must calculate most largely. It is a theorem almost demonstrated, that the consequences of any new scientific invention will, at the present day exceed, by very much, the wildest expectation of the most imaginative."

And isn't that what art tries to do, to exceed the wildest expectation of the most imaginative and to calculate the unforeseen? These apparently paradoxical processes—the exceeding of excess and the dependence on the unknowable—are what transpire in the mirrors of Chuck Close's art, now more than ever that his use of photography (and all that it implies about observable and the real) brings us simultaneously closer and farther away from the essential mystery of the human body, the human face.

BEWEGUNGEN UND PHASEN DES MONDES

FRANCINE PROSE

In der Ausgabe vom 15. Januar 1840 versucht Edgar Allan Poe den Lesern von *Alexander's Weekly Messenger* die wunderbare Schönheit einer erstaunlichen Neuerfindung begreiflich zu machen; es handelt sich um die Daguerreotypie oder, wie Poe auch sagt, die «photogenische Zeichnung»:

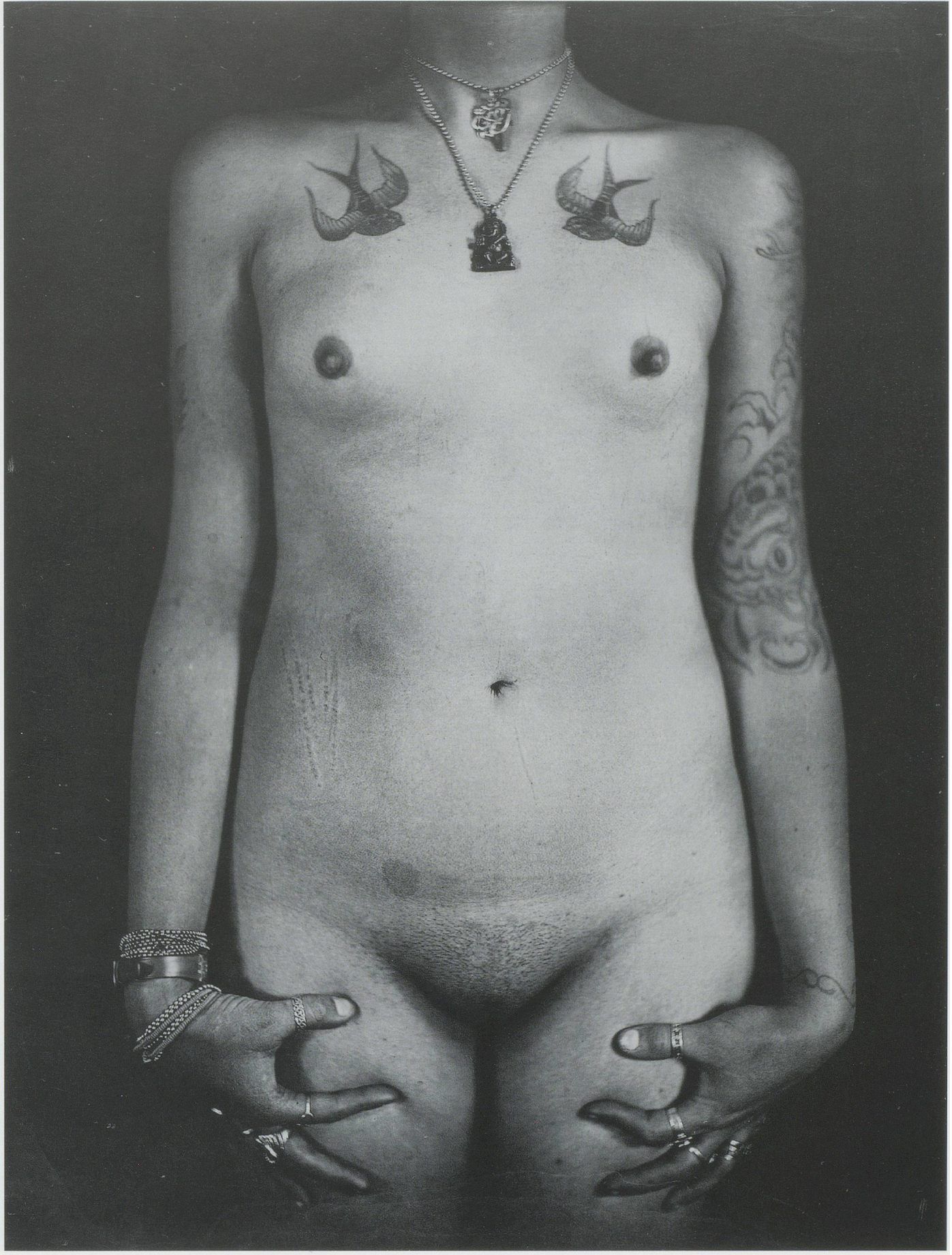
Wenn wir uns die Deutlichkeit vorstellen, mit der ein Gegenstand in einem makellosen Spiegel reflektiert wird, kommen wir der Sache wohl so nah wie überhaupt möglich. Denn in Wahrheit ist die Daguerreotypie-Platte unendlich (und ich verwende diesen Ausdruck mit Vorbedacht), unendlich viel genauer in der Wiedergabe als jedes von Menschenhand gemalte Bild. Betrachten wir ein Werk herkömmlicher künstlerischer Technik unter einem starken Mikroskop, so verschwindet jede Spur von Ähnlichkeit mit

der Natur – wogegen selbst die minuziöseste Prüfung einer photogenischen Zeichnung deren grössere Naturtreue und weitgehende Übereinstimmung des Bildes mit dem dargestellten Gegenstand erst recht zum Vorschein bringt.¹⁾

Chuck Close ist nicht der erste Künstler, der einem in Verbindung mit Edgar Allan Poe einfallen mag, überlegt man jedoch etwas länger, wird man sich alsbald fragen, warum man nicht früher an ihn dachte. Die Arbeit dieser beiden Männer zeugt von ihrem hartnäckigen Balanceakt auf dem Hochseil zwischen dem Grotesken und Vertrauten, zwischen wunderbaren und physikalischen Aspekten der Wahrnehmung, dem bizarr oder radikal anmutenden Einsatz technischer Mittel und schliesslich zwischen den physischen und psychischen Räumen, die uns voneinander trennen. Für den armen Poe war das oft ein albtraumhafter Ort, eine zugemauerte Krypta, ein sich allmählich verengender Raum, der Rumpf eines Schiffes, während es sich beim lebens-

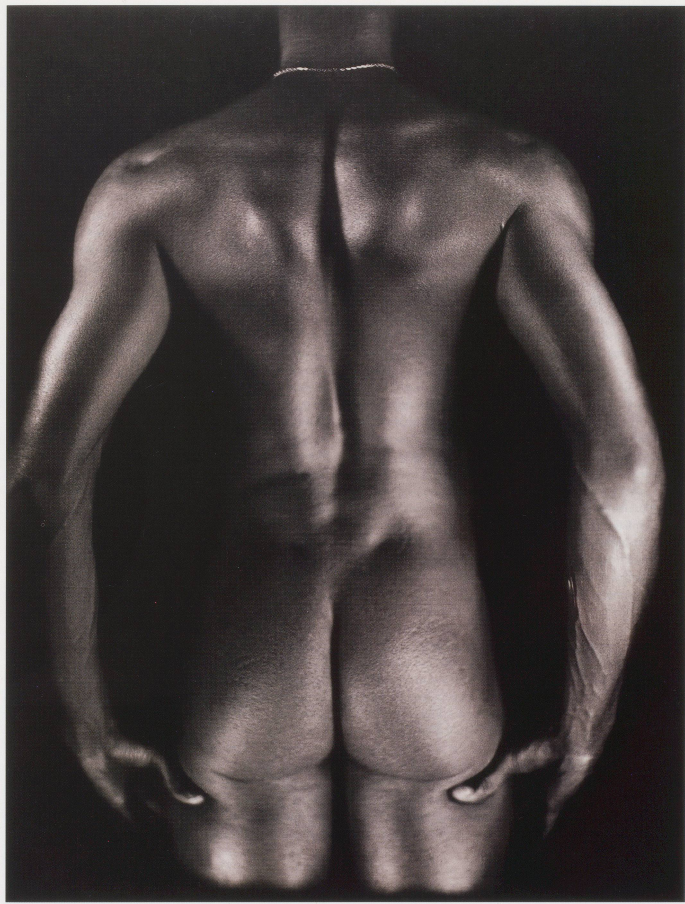
FRANCINE PROSE ist Schriftstellerin und lebt in New York. Ihr jüngster Roman, *Blue Angel*, ist dieses Jahr bei Harper-Collins erschienen.

CHUCK CLOSE, *TORSO (MA)*, 2000, daguerreotype, diptych, part 1, 8½ x 6½" / *Daguerreotypie, Diptychon, Teil 1*, 21,6 x 16,5 cm.





CHUCK CLOSE, TOISO (LH), 2000, Daguerrotypen, Diptychon, J. 21,6 x 16,5 cm.



fröheren und expansiveren Close eher um die Spannweite eines Raumes handelt oder um die intimere Distanz zwischen zwei Menschen.

Also ist es vielleicht gar nicht so überraschend, dass Poe noch hundertsechzig Jahre nach der Veröffentlichung seines Daguerreotypie-Artikels darin so präzise trifft, was Chuck Close wenigstens zum Teil in seinen neueren photographischen Arbeiten, zur Hauptsache Daguerreotypien und grosse Tintenstrahl-Iris-Prints, tut. Wie schon in seinen Gemälden untersucht Close einmal mehr die Distanz, in der die grösste «Naturtreue» sichtbar wird, sowie die Strategien zum Aufzeigen dieser «weitgehenden Übereinstimmung».

Wenn Poe glaubte, dass eine mikroskopische Prüfung jede Ähnlichkeit mit der Natur aufheben würde, so hätte er erst die jüngsten gemalten Grossporträts von Close sehen sollen! Es braucht gar kein starkes Mikroskop: Bereits sechzig Zentimeter von der Leinwand entfernt löst sich das grosse Gesicht, das von der anderen Seite des Galerieraumes deutlich zu erkennen war, in kindergartenbunte kleine Würmchen und zigmillionen stupide, ausgemalte Quadrate auf. Es sieht beinahe aus wie IQ-Testbogen für extraterrestrische Vorschulkinder.

Auf den ersten Blick scheinen die Daguerreotypien das genaue Gegenteil der neueren Gemälde von Close zu sein: klein statt gross, intim statt öffentlich, ein streng eingeschränktes Farbspektrum anstelle der lächerlichen Uferlosigkeit des Regenbogens. Die Gemälde treiben einen immer weiter weg, wenn man sehen will, was sie darstellen; die Daguerreotypien zwingen einen dagegen näher zu rücken und seine Stellung so lange zu korrigieren, bis sie genau, aber ganz genau richtig ist. Beiden Arbeitsweisen ist gemeinsam, dass sie die Betrachterinnen und Betrachter auf den Sekundenbruchteil aufmerksam zu machen vermögen, in welchem sich ein unstrukturiertes, vage vertrautes Flimmern zu einem mehr oder weniger deutlichen Bild fügt, sowie auf die Entfernung zum Werk, die nötig ist, damit dies geschieht. Einmal abgesehen von Bildern auf rotierenden Trommeln und von Skulpturen im Nadelöhrformat, schreiben Daguerreotypien vielleicht am genauesten vor, wo ein Betrachter stehen muss, um das Bild zu sehen und nicht irgendwelche

Nebeneffekte, die die Platte auch bietet, wie den Spiegeleffekt oder ein Flimmern. Die Beleuchtung muss nahezu perfekt sein und mit Vorteil trägt man schwarze Kleidung.

Inzwischen fordert Chuck Close das gesamte neunzehnte Jahrhundert heraus, dem es beim Daguerreotypie-Porträt meist um die Darstellung des Gesichtes ging, welches oft jenen traurigen maskenhaften Anblick bot, den ein Gesicht annimmt, wenn es länger bewegungslos bleiben muss, als ihm lieb ist. (Unter den neuen Arbeiten gibt es ein Porträt von Close, das gequält und abgeklärt zugleich wirkt, wie so viele der Künstler- und Schriftstellerporträts von Nadar.)

Der besondere zusätzliche Dreh, der dem Ganzen eine intensivere Bedeutung verleiht, ist jedoch die Tatsache, dass Close sein Augenmerk und seine Kameralinse vom Kopf weg weiter nach unten richtet; er hat die stillen Gesichter des neunzehnten Jahrhunderts, bei denen jedes Härchen am rechten Platz sass, zugunsten des nackten Torsos aufgegeben, der unverkennbar dem einundzwanzigsten Jahrhundert angehört. Die abgebildeten Personen bieten eine enorme Bandbreite an Körpertypen, Hautfarbe, Gestalt, Alter usw. Und angesichts der engen Massstäbe unserer Kultur in Sachen körperlicher Attraktivität ist es etwas verwirrend (was hätte Poe wohl dazu gesagt?), dass die meisten dieser Körper (alt, jung, dick, dünn, schwarz, weiss) gut aussehen und man sie gern und interessiert betrachtet. Die Bilder sind auf eine Weise schön, die sich schwer messen, beschreiben oder vorhersagen lässt.

Sie verfügen auch über eine wunderbare Freizügigkeit, indem sie uns erlauben die Wirkungen der Zeit zu betrachten, und zwar nicht nur die immer wieder faszinierenden Spuren der verstreichenden Jahrzehnte auf dem menschlichen Körper, sondern auch den Einfluss der Geschichte auf unsere Wahrnehmung. Viele dieser Bilder lösen einen besonderen Schock aus, weil die Daguerreotypie aus dem neunzehnten Jahrhundert stammende Sehweisen und psychologische Erwartungen weckt, die alsbald von den Körpern, die Close ausgewählt hat, unterlaufen werden: mit Tätowierungen und Piercings, die uns blitzschnell in die unmittelbare Gegenwart zurückholen. Obwohl dies in einigen Fällen etwas

länger dauert, da die Daguerreotypien an sich schon dazu neigen, den modernen Körper dank Schatteneffekten ins Wespentailenideal des viktorianischen Zeitalters zu verwandeln. Das Ergebnis ist eine Folge von kleinen Schocks, erste Eindrücke, gefolgt von Zweifeln, wiederum gefolgt von Wahrnehmungsanpassungen und -korrekturen: War das wirklich ein Nabelring, den wir in diesem altmodischen Photo gesehen haben?

Wie die Daguerreotypien üben auch die grossformatigen Tintenstrahldrucke von Photos eine grosse Wirkung auf den Betrachter aus, obwohl hier weniger sein physischer Standort in Frage gestellt wird als vielmehr seine Psyche. Die Photographien von Schauspielern (Charles Durning, Stockard Channing, Julie Harris) sind das genaue Gegenteil von Werbefotografien und einmal mehr werden wir dazu gezwungen, auf Geschwindigkeit und Art und Weise zu achten, in der wir den aller vertrauten Merkmale (hier: der gewohnten Starsymbole) entledigten Menschen erkennen bzw. immer noch zu erkennen vermögen. Die hier Dargestellten sind Leute, die es gewohnt sind, sowohl sich selbst darzustellen als auch ein anderes Selbst anzunehmen und darzustellen. Aber was stellen sie in diesen extremen und ungewöhnlichen Nahaufnahmen dar? Befinden wir uns im Irrtum oder gehen wir recht in der Annahme, dass sie uns auf nicht erschliessbare und (wiederum) nicht messbare Weise etwas zeigen, was ihrem eigenen Selbst nahe kommt? Mit diesen unvermittelten Darstellungen mindestens einer Version einer echten Wahrheit setzt Close seine Untersuchung der Frage fort, was geschieht, wenn der Betrachter dem Körper begegnet, der nicht ganz so schön ist, wie er sein müsste, oder dem Gesicht, das man nicht auf den ersten Blick mag, wobei das Werk

es darauf anlegt, dass man dieses Gesicht oder diesen Körper mag und schön findet. Und irgendwie klappt es jedesmal, irgendwie mögen wir es tatsächlich.

Im letzten Abschnitt des erwähnten Artikels meint Poe, dass ein Nutzen dieser neuen Erfindung das Festhalten der Bewegungen und Phasen des Mondes sein könnte. Die Spur des Mondlichts auf den Platten, so hofft er, würde die Aufzeichnung eines genauen Mondkalenders ermöglichen. «Die Folgen der Erfindung lassen sich noch nicht im Entferntesten abschätzen, aber alle unsere Erfahrungen im Zusammenhang mit philosophischen Entdeckungen lehren uns, dass es das Unvorhersehbare einer solchen Entdeckung ist, das wir in erster Linie in Betracht ziehen müssen. Es gilt als beinahe bewiesener Lehrsatz, dass die Folgen jeder neuen Entdeckung eines Tages selbst die wildesten Spekulationen der einfallreichsten Geister bei weitem übertreffen werden.»

Und ist das nicht, was die Kunst versucht, die wildesten Spekulationen der einfallreichsten Geister zu übertreffen und mit dem Unvorhersehbaren zu rechnen? Diese scheinbar paradoxen Vorgänge – das Übertreffen der Übertreibung und die Abhängigkeit vom Unwissbaren – finden wir in der Kunst von Chuck Close widerspiegelt; und das gilt heute mehr denn je, da sein Umgang mit der Photographie (und allem, was diese über Beobachtbares und Wirkliches aussagt) uns dem eigentlichen Geheimnis des menschlichen Körpers, des menschlichen Antlitzes zugleich näher bringt und entrückt.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Übersetzung aus dem Englischen durch die Redaktion. Der Artikel ist in keiner der deutschen Werkausgaben enthalten.