

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern |
| Herausgeber: | Parkett |
| Band: | - (2000) |
| Heft: | 60: Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans |
| Artikel: | Chuck Close : raster + vector = animation squared = Raster + Vektor = Animation im Quadrat |
| Autor: | Shiff, Richard / Schmidt, Susanne |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-680943 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

RICHARD SHIFF

Raster + Vector = *Animation Squared*

Magic, an art of deception, was Chuck Close's first art, his childhood talent. Then he became a painter. I suppose his early student work was illusionistic, deceiving vision like magic. But Close must have realized (we all do) that the most ordinary appearance, the look of a friend's face, can be equally deceptive, that even everyday vision requires scrutiny. Where does this leave the representation of ordinary appearance? Does a picture of me become an interpretive problem for you? The conventions of representation are designed to normalize matters, converting deception into agreeable "truth." But just as likely, every successive pictorial practice adds to collective confusion. I often think of Close as our greatest investigator of the commonplace representations that guide our lives and secure our memories. Noth-

ing is more normal, nor more puzzling and magical, than a photograph of a familiar face, the type of portraiture that has been Close's content for more than thirty years.

Ours is a technocratic culture. Ever more sophisticated technologies—first mechanical, then electronic—register appearances, allowing one image to be verified or refined against the standard of another. Yet each technology has its own manner of representing. The differences indicate neither truth nor error nor improvement, but the fact that to shift from one mode of representation to another alters the apparent order of things. It would be wrong to accept as an absolute standard the imagery produced by any one medium, including the naked eye. The lenses of photography and film, their effects now enhanced by digital scanning, record visual events the eye sees, but with peculiar refinements and with details it doesn't detect. Whenever a new representational technology appears, we understand its prod-

RICHARD SHIFF is Effie Marie Cain Regents Chair in Art at the University of Texas at Austin, where he directs the Center for the Study of Modernism.



CHUCK CLOSE, NANCY, 1968, acrylic on canvas, 108 7/8 x 82 1/4" / Acryl auf Leinwand, 275,3 x 208,9 cm.

ucts by whatever links to earlier imagery can be discerned. Or forged, by an artist's pictorial invention.

An exploratory comparative method is the foundation of Close's painting. His model is not a living person but that person's appearance (often Close's own) viewed through the competing medium of photography. Close acts as both photographer and painter, mindful of how painting will respond to a photographic presence, as if he were adjudicating between two pictorial authorities, each with its own history and claims to a proper image. The interaction he stages stimulates both mediums to evolve. If photographic technology is automatic and remote, Close provides it with corporeal intimacy—not only a close-up intimacy with the model, but also with the artist's embodied vision, as he works his way through the image, reproducing by hand what originated in a mechanism, one he himself operated.

Although intimacy, accuracy, and the mechanics of vision—human mechanics as well as machine mechanics—are among Close's artistic interests, I don't think he has consciously sought to test technologies of representation against a putative human standard. He confines accounts of his motivation to modest, mundane concerns, as if to confess that his artistic magic is just a routine, a way of dealing with things he can't otherwise control. As a graduate student during the sixties, Close quickly mastered the gestural devices of Abstract Expressionism and indulged his talent in making new variations; this did nothing to challenge the "lazy and slobby and indecisive" person he claims he was.¹⁾ Around 1967, he forced himself to shift to a rigorous photographic realism: "I found it incredibly liberating... to make very neat, precise paintings." (...) "I was trying to make my work look like photographs in order to get my hand out of there, because I had all of these habits that were associated with other people's work. I was trying to purge de Kooning..."²⁾

Close's early photo-based portraits, such as *NANCY* (1968), were constituted entirely of black pigment against a white ground; this eliminated the de Kooning factor of willful color. The paint was thinned and applied with innumerable short puffs of an airbrush; this suppressed the de Kooning factor of expressionistic gesture. Close became his own per-

son, one he could respect, by denying himself familiar aesthetic pleasures of color and movement. Yet he's now quick to acknowledge the irony in much of his work of the eighties and nineties: the de Kooning he always loved gradually resurfaced in the garish rainbow of hues Close adapted to render flesh tones—intense pinks, bright oranges, acidic greens, lavenders. Did his art also return to something of de Kooning's animated movement?

Think of pictorial imagery in terms of two competing systems of description—the vector and the raster. Linear drawing, which establishes continuous contours and edges, is primarily a vector system: each stroke implies a directional movement the eye can follow, while what surrounds the stroke remains devoid of tone. With their fully colored surfaces, representational painting and (more obviously) photography are primarily raster systems: each distinguishable element of color or tone, each pixel, occupies a position on the organizing raster, a kind of invisible grid that maps a continuous field of illumination. A picture is virtually present even when the raster is blank, because the sum of pixel units is coextensive with the surface. Like light-sensitive photographic film, the pictorial raster merely awaits its activation, as if its differentiating tonalities were to be projected from within the surface as much as from without.

Appropriately, Close calls his early photo-based works "continuous tone" paintings; they look (he once told me) as if the filmy airbrushed image "moved in on a fog and fell into the painting." With this all-at-once quality, *NANCY* gives the stilled appearance of a photograph, but deceptively; for these two raster mediums diverge in a manner Close himself has articulated: "A photograph is complete in an instant, but a painting is incomplete until it is finished; with a painting, each thing you add changes what is already there."³⁾ The difference depends on successive actions of the hand, which, unlike fog or photochemistry, follow the vagaries of intuitive judgment. The artist adjusts and fine-tunes his elements in a play that approaches traditional composition, but at an unfamiliar level of resolution: hair by hair, pore by pore, mark by barely perceptible mark. This is why the images in Close's paintings are so

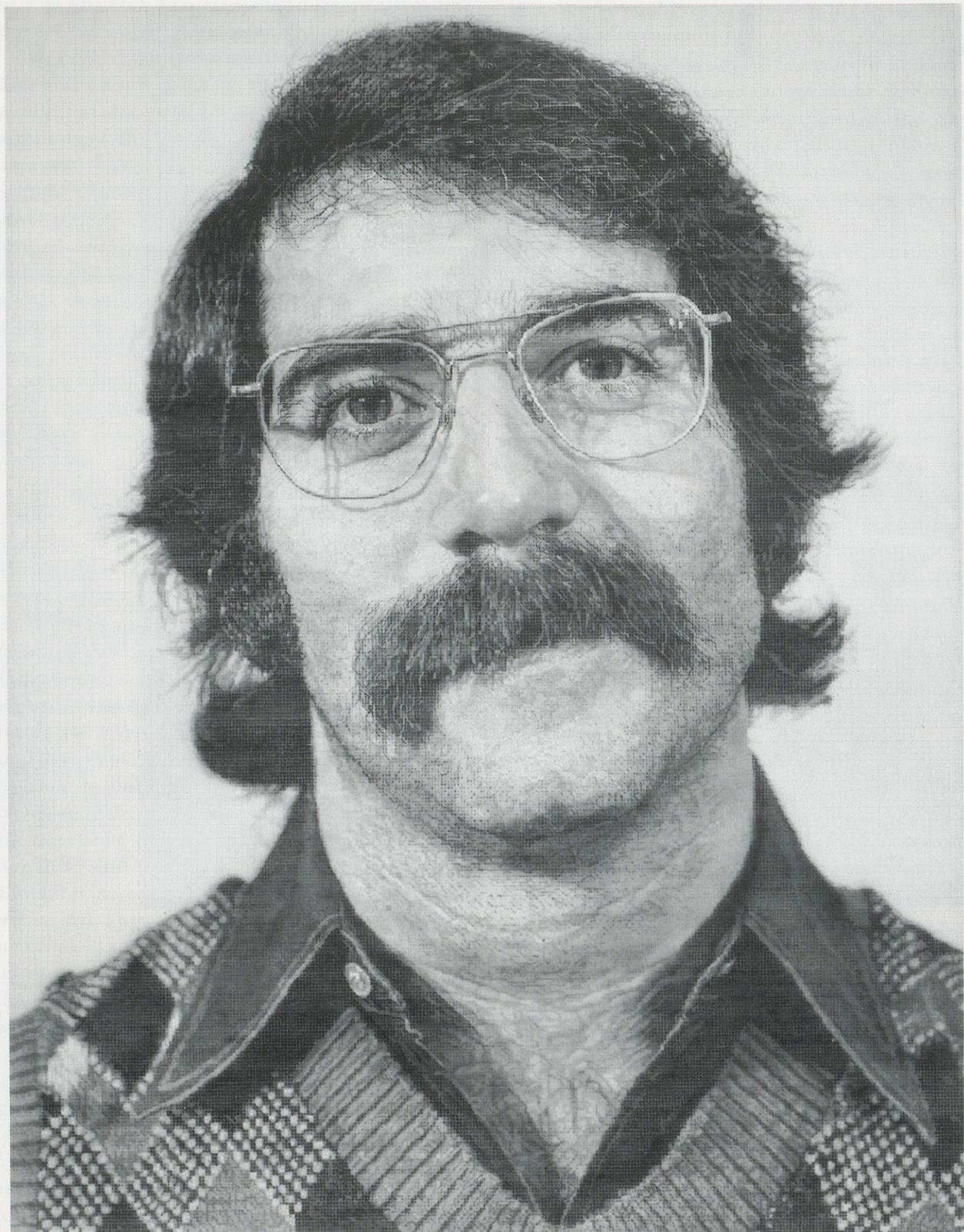


CHUCK CLOSE, JOHN, 1992, oil on canvas, 100 x 84", the artist with work in progress /
Öl auf Leinwand, 254 x 213,4 cm, der Künstler während der Arbeit am Bild. (PHOTO: BILL JACOBSSON)

arresting, beyond the wonder of their rigorous hand-work. There's nothing "ordinary" about these appearances, which have been reconstructed from the photographic models with such subtle variation that you're more likely to notice sameness than difference. To the unwary, the differences remain subliminal: like the nuanced look on a face, eliciting response without consciousness; like the precise moment when a physiognomic feature becomes... paint. Is it magic?

During the eighties and nineties, the units of Close's grids increased in size relative to the overall dimensions of the format. This causes the viewer, even at a distance, to notice individual constituent marks, certain to see not only "the image made" but "the stuff that makes it."⁴⁾ While the earlier, smaller pixels held a single color mark, the larger ones now commonly include five or more contrasting colors. In many instances, the marks form concentric patterns that preserve raster-like directional neutrality.⁵⁾

Chuck Close



CHUCK CLOSE, ROBERT/104, 072, 1973-74, ink and pencil on canvas with gesso, 108 x 84" / Tusche und Bleistift auf grundierter Leinwand, 274,3 x 213,4 cm.
(PHOTO: ELLEN PAGE WILSON)

A typical unit might hold a dot within two roughly circular loops, within two loosely configured squares, all within the squareness of the containing pixel.

When Close performs his pictorial translation, each grid unit of the photographic "maquette" is subdivided into four units on the much larger painting surface, facilitating work at the increased scale. It happens that a set of four symmetrical units is the smallest possible rectilinear raster, establishing a field in which up, down, left, and right assume equal value. Within this fundamentally neutral format, Close feels "liberated." He can choose any mark in any color to initiate a unit of the image, knowing that he can adjust its representational value with successive marks and through the play of adjacent units. Recall that the image created by conventional photography appears "in an instant," while painting develops through time. Close's painting mimics its photographic model successfully, but its temporality is unrelated to the photographic process. So the representational content of these distinct mediums is both different and the same. Close's art demonstrates how we (attempt to) regulate deceptive appearances through the play of incommensurable representational systems. One medium accentuates whatever "truth" there may be in the other (this is the sameness), while their differences appear ever more evident. If you, too, are "lazy and slobby and indecisive," Close offers an experience to make you a far more wary observer.

Not all of Close's pixels seem neutral with regard to a sense of direction or movement. Sometimes he stretches his loops across as many as four units in a row: see the right side of the chin in MAGGIE (1998-99), where such an extended form suggests the linear continuity of an edge and yet it doesn't, because the flesh-like tones are separated from the rest of the figure by darker colors indicating background. By averaging out such contrasts, the eye sees the edge of a face. This edge continues upward along the cheek, despite a serrated effect where light skin and dark ground seem interwoven, giving substance to the insubstantial raster. The grid units, which maintain their integrity, are straddling a pictorial edge, which maintains its integrity, but only virtually, as illusion. Now return to focus on the figure's

chin: the edge (virtual or real) may well vanish, replaced by the oblong, highlighted loop, a self-contained form with a length about nine inches. Here you experience the success and failure of representation in the near simultaneity of a photographic, painterly "instant."

At whatever moment you do follow a pictorial edge, Close's raster is generating a vector—or rather, its illusion. Yet, Close has actually vectored every pixel by inserting his little marks, each at least somewhat directional because his hand's movement remains evident. In certain instances, the directionality is quite pronounced. In MAGGIE, a slightly bowed vertical, confined to a single pixel, marks an edge between nostril and cheek, a physiognomic fragment otherwise blanched out by high illumination. Whether tracing a form in the photographic model or merely recording a hand's natural movement, every directional mark stretches and compresses, pulls and pushes the raster one way or another. Even within the nominally neutral background, nothing is still.

Every mark is itself a movement, animating "image" and "stuff" in their interaction, enhancing the life. I realize that in addition to de Kooning's color, Close has managed to regain de Kooning's organicism—radically transformed through an artistic discipline of comparative representational technology. I suppose Close would say he was just too "lazy and slobby and indecisive" to have let anything go.

1) Chuck Close, interviewed by Robert Storr, in: *Chuck Close*, ed. by Robert Storr, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1998), p. 94.

2) Ibid., p. 95; Chuck Close, conversation with Roy Lichtenstein, 23 October 1995, in: *The Portraits Speak*, ed. by Joanne Kesten (New York: A.R.T. Press, 1997), p. 619.

3) Chuck Close, in: *Artist's Choice: Chuck Close*, ed. by Kirk Varney, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1991), p. 7. An "instant," of course, is not no time, but imperceptible time.

4) Chuck Close, interview by Brooks Adams, "Close Encountered," in: *Artforum*, vol. XXXVI, no. 8 (April 1998), p. 135.

5) Close often sets his grid diagonally, but, while working, rotates the photograph and painting so that the grid regains its normative orientation.

RICHARD SHIFF

Raster + Vektor = *Animation* *im Quadrat*

Zunächst war die Kunst von Chuck Close magisch, eine Kunst der Täuschung, eine Gabe, die ihm in die Wiege gelegt war. Dann wurde er Maler. Ich nehme an, seine ersten Arbeiten während des Studiums waren illusionistisch und führten das Auge genauso hinter Licht wie die Zauberkunst. Aber Close muss (wie wir alle) bemerkt haben, dass uns selbst die alltäglichste Erscheinung, etwa der Ausdruck im Gesicht eines Freundes, in die Irre führen kann und dass unser alltägliches Sehen der Überprüfung bedarf. Wird ein Bild von mir dir interpretatorische Rätsel aufgeben? Die Konventionen der bildlichen Darstellung sind dazu da, die Dinge «normal» erscheinen zu lassen, und machen aus der Täuschung eine annehmbare «Wahrheit». Aber es trifft auch zu, dass jede neue Abbildungstechnik zur kollektiven Verwirrung beiträgt. Ich halte Close für den bedeu-

tendsten Erforscher der gängigen Darstellungsweisen, die unser aller Leben und unsere Erinnerungen bestimmen. Nichts ist alltäglicher, aber auch nichts verwirrender und magischer als die Photographie eines vertrauten Gesichts und damit die Art von Porträt, mit der sich Close nun über dreissig Jahre lang auseinander gesetzt hat.

Unsere Kultur ist technokratisch. Mit immer raffinierteren technischen Mitteln – zunächst mechanischen, später elektronischen – werden Erscheinungen festgehalten, und damit können die verschiedenen Bilder in prüfender oder korrigierender Absicht miteinander verglichen werden. Dennoch hat jede Technik ihre eigenen Darstellungsformen. Die Unterschiede sind daher keine Zeichen von Wahrheit, Irrtum oder Fortschritt, sondern verweisen allein auf die Tatsache, dass der Übergang von einer Darstellungsweise zur anderen die scheinbare Ordnung der Dinge verändert. Es wäre falsch, die Bilder eines dieser Medien zum absoluten Massstab zu nehmen, das gilt auch für das unbewaffnete Auge. Die Linsen der

RICHARD SHIFF ist Inhaber des Effie-Marie-Cain-Lehrstuhls für Kunstwissenschaft an der Universität von Texas in Austin, wo er auch das Institut für Kunst der Moderne leitet.

Photographie und des Films, deren Wirkung durch die Technik des digitalen Scannens noch verfeinert wird, zeichnen visuelle Ereignisse auf, die das Auge sehen kann, liefern jedoch merkwürdige Feinheiten und Details mit, die das Auge allein nicht bemerkt. Und immer wenn eine neue Bildtechnologie auftaucht, verstehen wir deren Erzeugnisse dank Verbindungen zur bestehenden Bildsprache, die sich darin finden. Oder sich mit der Erfindungskraft eines Künstlers *herstellen* lassen.

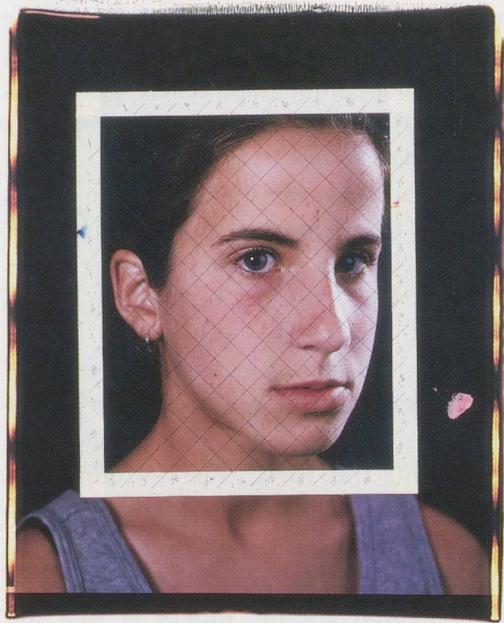
Das Fundament der Malerei von Close ist das forschende Vergleichen. Sein Modell ist nicht eine lebende Person, sondern das Erscheinungsbild dieser Person (oft sein eigenes), und zwar im Blickwinkel des Konkurrenzmediums Photographie. Close spielt dabei beide Rollen, die des Photographen und die des Malers, wobei er immer im Blick hat, wie die Malerei auf das photographische Bild reagieren wird, als wäre er ein Vermittler zwischen zwei Bildautoritäten, die über ihre je eigene Geschichte und eigene Vorstellung vom richtigen Bild verfügen. Die Auseinandersetzung, die er so inszeniert, regt die Weiterentwicklung beider Medien an. Wo die Photographie automatisch und schwer fassbar ist, verleiht ihr Close körperliche Intimität – nicht nur durch die Nähe zum Modell, sondern auch zur greifbar werdenden Vision des Künstlers selbst, während er sich durch das Bild hindurcharbeitet und das Resultat eines technischen Prozesses, den er selbst ausgelöst hat, von Hand reproduziert.

Obwohl Intimität, Genauigkeit und die Technik des Sehens – sowohl die menschliche wie die maschinelle – Close künstlerisch interessieren, glaube ich nicht, dass er je bewusst versucht hat, die Repräsentationstechniken auf dem Hintergrund eines allgemein menschlichen Massstabs zu prüfen. In Aussagen über seine Beweggründe beschränkt er diese immer auf ganz alltägliche Fragestellungen, als wolle er sagen, dass seine Künstlermagie reine Routine sei, eine Art, sich mit Dingen auseinander zu setzen, über die er sonst keine Kontrolle hat. Als fortgeschrittenes Student in den 60er Jahren hatte sich Close die Ausdrucksmittel des Abstrakten Expressionismus im Handumdrehen angeeignet und übte sich darin, neue Spielarten zu erfinden; aber das bildete eine ernsthafte Herausforderung für «den faulen, nach-

lässigen und unentschlossenen» Menschen, der er laut eigener Aussage damals war.¹⁾ 1967 zwang er sich, zu einem rigorosen photographischen Realismus überzugehen: «Ich fand es unglaublich befreiend... ganz saubere, exakte Bilder zu machen.» (...) «Ich versuchte meine Arbeiten wie Photographien aussehen zu lassen, um freizukommen, denn ich hatte all die Gewohnheiten, die mit dem Werk anderer Leute verbunden waren. Ich versuchte de Koonings auszutreiben...»²⁾

Die frühen, von Photos ausgehenden Porträts wie NANCY (1968) bestanden allein aus schwarzem Pigment auf weissem Grund; damit war de Koonings Farbigkeit gebannt. Die Farbe war verdünnt und wurde in unzähligen kurzen Airbrush-Pustern aufgesprührt; damit war auch de Koonings expressionistische Geste eliminiert. Close wurde er selbst, eine Person, die er achten konnte, indem er sich die vertrauten ästhetischen Freuden der Farbe und der Bewegung versagte. Aber heute gesteht er die ironische Komponente seines Werks der 80er und 90er Jahre sofort ein: de Kooning, den er immer gemocht hatte, tauchte allmählich wieder auf in den grellen Regenbogenfarben, die Close zur Wiedergabe von Hauttönen verwendete – intensive Pink-, helle Orange-, giftige Grün- und Violetttöne. Fand diese Kunst auch wieder etwas von de Koonings lebhafter Bewegung?

Stellen Sie sich die Bildsprache der Malerei als zwei konkurrierende Darstellungsprinzipien vor – Vektor versus Raster. Die lineare Zeichnung, die geschlossene Umrisse und Abgrenzungen erzeugt, ist in erster Linie ein vektorielles System: Jeder Strich ist mit einer gerichteten Bewegung verbunden, der das Auge folgen kann, während die Umgebung des Strichs ungetönt bleibt. Mit ihren vollfarbigen Flächen sind die figurative Malerei und (noch offensichtlicher) die Photographie dagegen zur Hauptsache Rastersysteme: Jedes unterscheidbare Farb- oder Tonelement, jeder Pixel hat seine Stellung innerhalb des Ordnungsrasters, eine Art unsichtbares Gitter, welches das Kontinuum der Bildfläche unterteilt. Virtuell ist auch ein Bild vorhanden, wenn der Raster leer ist, weil die Summe der Pixeleinheiten mit der Fläche zusammenfällt. Wie ein lichtempfindlicher photographischer Film wartet der Bildraster auf



CHUCK CLOSE, MAQUETTE, no date, photograph on foamcore, 34 x 24 1/2" / VORLAGE, undatiert, Photo auf Schaumstoffkernplatte, 86,4 x 62,2 cm. (PHOTO: ELLEN PAGE WILSON)

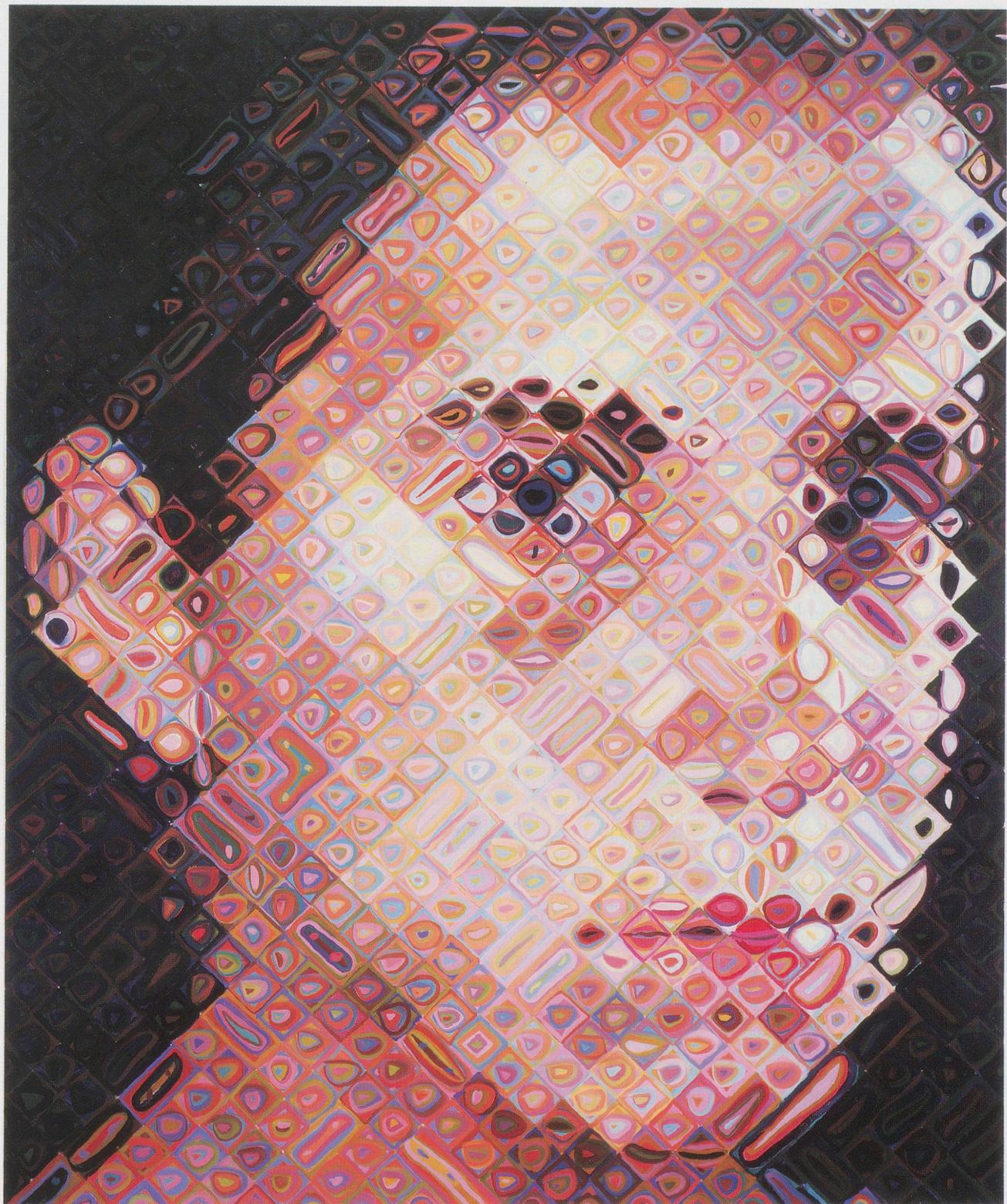
seine Aktivierung, als müsse die Projektion seiner Tonwerte ebenso von innerhalb wie von ausserhalb der Bildfläche erfolgen.

Close nennt seine frühen, von Photos ausgehenden Werke sehr passend eine Malerei des «kontinuierlichen Tons»; sie sehen aus (meinte er mir gegenüber einmal), als ob das filmartige Airbrushbild «in einen Nebel geraten und ins Bild gefallen» sei. Dank dieser Qualität der «Gleichzeitigkeit» vermittelt NANCY den Eindruck einer Photographie, doch das ist eine Täuschung; denn diese beiden Rastermedien unterscheiden sich auf eine Art, die Close einmal wie folgt umschrieben hat: «Ein Photo ist im Augenblick, in dem es entsteht, vollständig, aber ein Gemälde ist so lange unvollständig, bis es beendet ist; bei einem Bild verändert jedes Detail, das neu hinzukommt, das bereits Vorhandene.»³⁾ Es sind die aufeinander folgenden Handbewegungen, die die Differenz ausmachen, und diese gehorchen, anders als der Nebel oder photochemische Vorgänge, den Launen der Intuition. Der Künstler passt die einzelnen Elemente an und stimmt sie spielerisch aufeinander ab; dieser Prozess gleicht zwar der traditionellen Komposition,

erfolgt aber bei ungewöhnlich hoher Auflösung: Haar für Haar, Pore für Pore, Fleck für Fleck, hart an der Grenze des gerade noch Wahrnehmbaren. Deshalb fasziniert uns die Bildwiedergabe dieser Malerei derart, ganz abgesehen von der Verblüffung über die ungeheure handwerkliche Leistung. Diese Porträts, die anhand photographischer Vorlagen mit so subtilen Variationen rekonstruiert wurden, dass man eher auf die Ähnlichkeit als auf die Differenz achtet, sind alles andere als «alltäglich». Einem arglosen Betrachter werden die Unterschiede gar nicht auffallen: etwa die leicht veränderte Miene eines Gesichts, auf die wir unwillkürlich reagieren; oder der exakte Moment, wo ein Gesichtszug zu blosser Farbe gerinnt. Ist das Zauberei?

Im Laufe der 80er und 90er Jahre sind die Rastereinheiten im Verhältnis zum Bildformat grösser geworden. Das hat zur Folge, dass der Betrachter selbst aus der Ferne einzelne Bildbestandteile bemerkt und mit Sicherheit nicht nur das «entstandene Bild» erkennt, sondern auch «den Stoff, aus dem es gemacht ist».⁴⁾ Während die früheren, kleineren Pixel jeweils ein einziges Farbzeichen enthielten, finden wir bei den grösseren jetzt gewöhnlich fünf oder mehr miteinander kontrastierende Farben. Oft bilden die Zeichen konzentrische Muster, die die Richtungsneutralität des Rasters bewahren.⁵⁾ Eine typische Bildeinheit enthält etwa einen Punkt, umgeben von zwei mehr oder weniger kreisförmigen Schlingen, innerhalb von zwei ungefähren Quadranten, das Ganze wiederum innerhalb der Quadratform des jeweiligen Pixels.

Wenn Close seine Bildübertragung vornimmt, wird jede Rastereinheit der Photovorlage auf der viel grösseren Leinwandfläche in vier weitere Einheiten unterteilt, um die Arbeit im grösseren Massstab zu erleichtern. Zufällig ist eine Kombination aus vier symmetrischen Einheiten auch der kleinstmögliche rechtwinklige Flächenraster, bei dem ein Feld entsteht, in dem oben, unten, links und rechts gleichwertig sind. Im Rahmen dieses von Haus aus neutralen Formats fühlt Close sich «befreit». Er kann jedes beliebige Zeichen in jeder beliebigen Farbe wählen, wenn er eine Bildeinheit beginnt, weil er weiß, dass er deren Darstellungswert mit späteren Zeichen und durch das Zusammenspiel mit benach-



CHUCK CLOSE, MAGGIE, 1998-99, oil on canvas, 72 x 60" / Öl auf Leinwand, 182,9 x 152,4 cm. (PHOTO: ELLEN PAGE WILSON)

barten Einheiten korrigieren kann. Erinnern wir uns daran, dass das konventionelle photographische Bild «augenblicklich» erscheint, während das gemalte Bild sich im Lauf der Zeit entwickelt. Die Malerei von Close ahmt sein photographisches Vorbild erfolgreich nach, aber ihre Zeitlichkeit hat nichts mit dem photographischen Prozess gemein. Der dargestellte Inhalt dieser beiden so verschiedenen Medien ist verschieden und doch derselbe. Die Kunst von Close führt vor, wie wir trügerische Erscheinungen durch den Einsatz von nicht miteinander vereinbaren Systemen der Darstellung in den Griff zu bekommen versuchen. Jedes Medium unterstreicht die «Wahrheit», die im anderen Medium liegen mag (darin sind sie sich gleich), dabei treten ihre Unterschiede jedoch immer klarer zutage. Falls auch Sie «faul, nachlässig und unentschlossen» sind, bietet Ihnen Close eine Erfahrung, die Sie zu einem sehr viel misstrauischeren Beobachter machen dürfte.

Nicht alle Bildeinheiten bei Close erscheinen völlig richtungs- oder bewegungsneutral. Manchmal lässt er seine Schleifen über bis zu vier Einheiten nacheinander ausgreifen: etwa auf der rechten Kinnseite von MAGGIE (1998–99), wo so eine verlängerte Form an das fortlaufend Lineare einer Kante denken lässt, und dann doch wieder nicht, weil die hautartigen Farbtöne von der übrigen Figur durch dunklere Farben getrennt sind, die für den Hintergrund stehen. Wenn es diese Kontraste ausblendet, sieht das Auge die Kante eines Gesichts. Diese Kante führt aufwärts, der Wange entlang, trotz des Verzahnungseffekts, der entsteht, wo helle Haut und dunkler Hintergrund ineinander verwoben erscheinen und dadurch dem substanzlosen Raster Substanz verleihen. Die Rastereinheiten, die unversehrt bleiben, erstrecken sich über eine Kante im Bild, die ihrerseits unversehrt bleibt, aber nur virtuell, als optische Täuschung. Konzentrieren wir uns wieder auf das Kinn dieser Gestalt: die (virtuelle oder reale) Kante kann durchaus verschwinden, an ihre Stelle tritt die längliche, helle und deutliche Schleife, eine in sich selbst ruhende Form von gut zwanzig Zentimeter Länge. Hier lässt sich das Gelingen und Scheitern der bildlichen Darstellung beinah simultan, in ein und demselben photographisch-malerischen «Augenblick», erleben.

Wann immer man einen Umriss innerhalb des Bildes verfolgt, erzeugt der Raster einen Vektor – oder vielmehr die Illusion eines Vektors. Und tatsächlich hat Close jeder Bildeinheit durch das Einfügen der kleinen Zeichen auch vektoriellen Charakter verliehen, denn jedes dieser Zeichen verfügt über eine gewisse Ausrichtung, weil die Handbewegung des Künstlers sichtbar bleibt. In manchen Fällen ist diese Ausrichtung sogar sehr deutlich. In MAGGIE markiert eine leicht geschwungene Senkrechte, die auf einen einzigen Pixel beschränkt ist, die Grenze zwischen Nasenflügel und Wange, ein Gesichtsteil, der im Übrigen durch starke Lichtsetzung ganz ausgebleicht erscheint. Ob er einer Form der photographischen Vorlage folgt oder bloss die natürliche Handbewegung des Künstlers widerspiegelt: Jeder gerichtete Strich dehnt und komprimiert, zieht und presst den Raster in die eine oder andere Richtung. Selbst innerhalb des eigentlich neutralen Hintergrundes gibt es keine unbewegte ruhige Stelle.

Jedes einzelne Zeichen ist selbst schon eine Bewegung, die die Auseinandersetzung zwischen «Bild» und «Materie» belebt beziehungsweise deren Lebendigkeit unterstreicht. Wie mir scheint, ist es Close nicht nur gelungen, de Koonings Farbe zurückzugehen, sondern auch dessen organische Qualitäten – allerdings radikal verwandelt durch seine künstlerische Beherrschung der vergleichenden Darstellungstechnik. Ich nehme an, Close würde sagen, er sei einfach zu «faul, nachlässig und unentschlossen» gewesen, um irgendetwas wirklich auszulösen zu lassen.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Chuck Close im Interview mit Robert Storr, in: *Chuck Close*, hrsg. v. Robert Storr, Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, New York 1998, S. 94.

2) Close, ebenda, S. 95, sowie im Gespräch mit Roy Lichtenstein, 23. Oktober 1995, in: *The Portraits Speak*, hrsg. v. Joanne Kesten, A.R.T. Press, New York 1997, S. 619.

3) Chuck Close, in: *Artist's Choice: Chuck Close*, hrsg. v. Kirk Vamedoe, Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, New York 1991, S. 7. Ein «Augenblick» ist natürlich nicht *überhaupt* keine Zeitspanne, aber eine nicht wahrnehmbare.

4) Chuck Close im Gespräch mit Brooks Adams, «Close Encountered», in: *Artforum*, Vol. XXXVI, Nr. 8, April 1998, S. 135.

5) Close legt seine Raster oft diagonal an, dreht dann aber bei der Arbeit Photographie und Bild so, dass alles wieder seine gewohnte Ordnung hat.

