

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 32: Collaborations Imi Knoebel & Sherrie Levine

Artikel: Vija Celmins

Autor: Wagstaff, Sheena / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680435>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

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

Vija Celmins

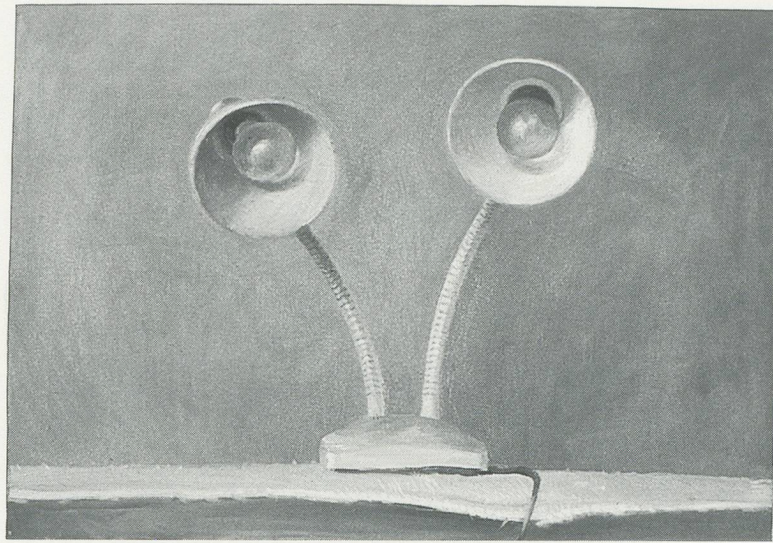
◆ *"Imagination can fashion a homeland."* CZESLAW MILOSZ ◆

Friends had told me before I visited Vija Celmins' studio that she is an 'artist's artist'. Just what does that mean? The label has an odd vestige of nostalgia, visual art's equivalent to the literary 'Man of Letters'. Creative integrity, painterly erudition, an artist who recognizes a heritage in the struggle to resolve art's great formal conundrums: all of these, and more. Like another who was an artist's artist in his day, Paul Cézanne, Celmins does not care for talk of theories or speculation about psychological underpinnings to her work. And it is her "progress in her subject," particularly her later work, which bears some significance to that of Cézanne.

Migrating to the States from Latvia during the last days of World War II, Celmins further displaced herself from her origins by moving to California to complete her studies in the late '60s. It was at this point that her work underwent a transformation, moving

from painting abstract subject matter in an expressionist manner to depicting exactly what she saw about her—single objects such as a glowing hotplate, a double-headed lamp, or a TV (HOTPLATE, 1964, LAMP #1, 1964)—in her rather barren storefront studio. Each appliance is centered and squats on a narrow pliable ledge, backed by a wall of softly drifted gray which consolidates the overall monochromatic tone of each painting. Yet the tones are reminiscent of those of a television image in black and white before the button is turned and the colors explode onto the screen. By tipping the subject up to the picture plane, Celmins inherits the practice of artists since the Renaissance, influenced specifically by Velazquez' later paintings such as PHILIP IV, which she was "turned onto" during a trip to the Prado in Madrid. In a portrait of the Spanish king painted around 1656 the Regent is positioned before a densely painted darkness of infinite black space—or is it the intractable picture plane? Following the severity of the school of the Spanish court, Velazquez

SHEENA WAGSTAFF is a writer and curator who lives in Pittsburgh, Pennsylvania.



VIIJA CELMINS, *LAMP: 1*, 1964, oil on canvas, 24½ x 35" / Öl auf Leinwand, 62,2 x 88,9 cm.

eschewed theatricality; he conveyed an extraordinary naturalness and achieved even then what was considered a 'lack of style'. Celmins was awed by the effortless nature of his paintings. "It was fabulous. You go up close and see this brushwork which just seems to have collected there. I remember the real somberness of that gray and white." But Celmins' work owes as much to other more recent artists as it does to Velazquez.

These include Morandi, about whom de Chirico wrote in 1922, "He seeks to find and to create entirely on his own; he patiently grinds his colors and prepares his canvases and looks about at the objects that surround him, from the sacred loaf of bread to the clear form of glasses and bottles." And as in so many of Morandi's *Natura Morta* paintings where the frozen appearance of objects has an eerie calm, so the interrupted 'life' of Celmins' paintings *SOUP* or *PUZZLE* (both 1964) renders the subject as a petrified image of not only Nature, but the 'nature' of the thing itself. Salvador Dalí considered the motionless-

ness of Morandi's still lifes as being like small theaters of menace, in which the sense of order is like a luminous mirror image of an earlier disorder. Certainly Celmins felt that her "object paintings came out sort of twisted, with more energy in them than was needed."

Like many of her peers, Celmins was aware of what artists like Jasper Johns, Andy Warhol, and Malcolm Morley were doing on the East Coast. In 1964-65 the latter was embarking on a series of monochromatic images of battleships blown up from photographs at about the same time that Celmins was concentrating on studies of fighter planes—German, Japanese, American—like fragmentary glimpses of childhood memories (*FLYING FORTRESS*, 1966, *SUSPENDED PLANE*, 1966). These were prompted by illustrations in old magazines and war books which Celmins ferreted out from L.A. junk stores, perhaps in an effort to come to terms with her peripatetic youth, its impressionable early years backgrounded by the dark potential and actual violence

of killing machines and incendiary devices. Other starkly horrific images in her work followed: a man fleeing the burning wreck of a car, his back and legs brightly burning like a fiery cloak fanning out behind him, the livid red and yellow of the flames startling in their illumination of the otherwise murky darks of the scene (BURNING MAN, 1966). Another bleakly cold vignette marks the stilled life of a driver bowing his head over the wheel of a bullet-ridden car, the steely paint tones shrouding the corpse like a sarcophagus (TULIP CAR #1, 1966). While both of these recall Warhol's earlier disaster silkscreen series, it was the individual sources of these images—printed photographs—which were more significant to Celmins than the emotive effect of the subject matter. "I treated the photograph as an object, an object to scan."

At the same time Celmins was exploring most specifically how to fix an image on a plane in order to reconstitute it within the material and spatial dictates of a painting. She admired Johns for achieving "the surface tension he had in relation to the object," as well as his ability to place the viewer in a riveting confrontation with familiar objects portrayed in a new context. And although Celmins came to respect the work of Pollock—"I used to hate Pollock and then I just started seeing Pollock. I just began to see it and found the joy and control that was there. Then I began to understand some of it"—and that of de Kooning, it appears that it was art such as Johns' that persuaded her that painting is a means of exploring a fuller dialogue with the spectator. This could also aptly describe the crucial change at the end of the nineteenth century when artists moved away from the idea that painting was a means of exploring the artist's personal relationship with the world. "I don't think that the all-overness of American painting—doing away with foreground, middle ground, background, et cetera, started with the Abstract Expressionists. Cézanne recognized and gave value to the space that is in front of you. He did it self-consciously. He brought me this awareness that the work of art involved what is in front of me. I think that the Abstract Expressionists—certainly de Kooning—knew that and used it. However, they added another subject which was the unconscious."

A crumpled illustration of a gun, smoothed to its original torn flatness; a dog-eared picture of a zeppelin; a stamped addressed envelope ripped open at the side and festooned with stamps of burning infernos, a newspaper photo of the devastated wastes of what had been Hiroshima: each small scrap of paper bearing these images was carefully rendered and centered in a series of drawings Celmins made in 1968 (HIROSHIMA, BIKINI). "When I decided to stop painting, the clippings had a wonderful range of grays for me to explore with graphite. Then soon after, I was inspired by the silvery grays of moon photos that were sent back from early space expeditions and printed in magazines and books. A machine had seen the range of grays on the moon and had transmitted them back, they had been photographed and printed in a book. There was a layering and a distancing. So then I thought of bringing them into the real world, the here and now." Not only did this period mark a transition from the turbulent—and inevitably affective—imagery she had been taking issue with, but her switch to pencil allowed her to fully explore the wonderful range of grays that she saw in her source photographs, and to realize that she could have a single image without isolating it in the middle of the paper. And just as importantly, because "layers created distance, and distance creates the opportunity to view the work more slowly and to explore your relationship with it," it allowed her to "see drawing as evidence of thinking."

Walking her large dog by the ocean in Venice every evening, Celmins began to take photographs of the sea. "Finally I had so many piles of pictures of the ocean, and I became so enamored with that image that I began drawing them." The ocean drawings of the late '60s offer stretches of slightly choppy waves, little swells of water extending to the horizon, the top of the canvas; this is not photorealism, nor simply a mimicry of accurate mimesis. What is happening here as dark and light tones are laid over the surface is an acuity about the look of her pictures of the sea, not about the sea itself. These drawings address the very conventions of picture-making. They are still lifes, the waves frozen mid-swell, using the devices by which the mind tries to fix the visible. Cézanne's achievement in bringing the ideology of the visual—



*VIJA CELMINS, GALAXY (CASSIOPEIA), 1973, graphite on acrylic sprayed ground, 12 x 15" /
Graphit auf acrylbehandeltem Grund, 30,5 x 38,1 cm.*

the notion of seeing as a separate activity with its own truth—to painting, has surely found its champion in Vija Celmins' work. To younger painters even in his own era, his work offered a solution to the problem of preserving sensibility's essential role while substituting conscious reflection for empiricism. But of course the 'solution' has only ever been, at best, partial. Quite apart from the individual artist's skill in manipulating pictorial devices, the seer does not know how her 'looking' ultimately makes objects in art possible. The more one sees, the more one is aware of the paradoxes in perception. So Celmins, within a large series of ocean images, explores radical options in scale calibration and tonal quality (from small rectangular formats to eight-inch by eight-foot drawings), as well as surface density in her experimentation with different grades of graphite pencil (UNTITLED [OCEAN], 1969, LONG OCEAN, 1973).

Numerous photographs taken by Celmins on trips from Los Angeles to the Mojave desert near Death Valley formed the basis for a series of sand and stone images, the vast unchanging sweep of the desert floor providing an equivalent spatial experience to that of the ocean. Simultaneously, her fascination with images of stars and constellations was consolidated by discovering satellite pictures at the California Institute of Technology. This led to yet another series, the galaxies (GALAXY [CASSIOPEIA], 1973). "I began to see that the graphite itself had a certain life to it. So I did a series of images, oceans, deserts, pushing each to its limit. Then I moved into the galaxy drawings. They didn't come from lying under the stars. For me they came out of loving the blackness of the pencil." The pale illumination of the bumpy certainty of the desert's baked rocks with their shadow haloes under an all-pervasive sunlight, has its counterpoint in the darkness and infinite depth of outer space articulated by tiny sprinklings of stars, where finally the pencil's black mark becomes space at the same time as material texture, surface as well as depth. Celmins becomes irritated when people see only the images of her work as projections of their own relationship with, for example, the ocean. "I don't have that kind of romantic thing. Like a Caspar David Friedrich tendency to project

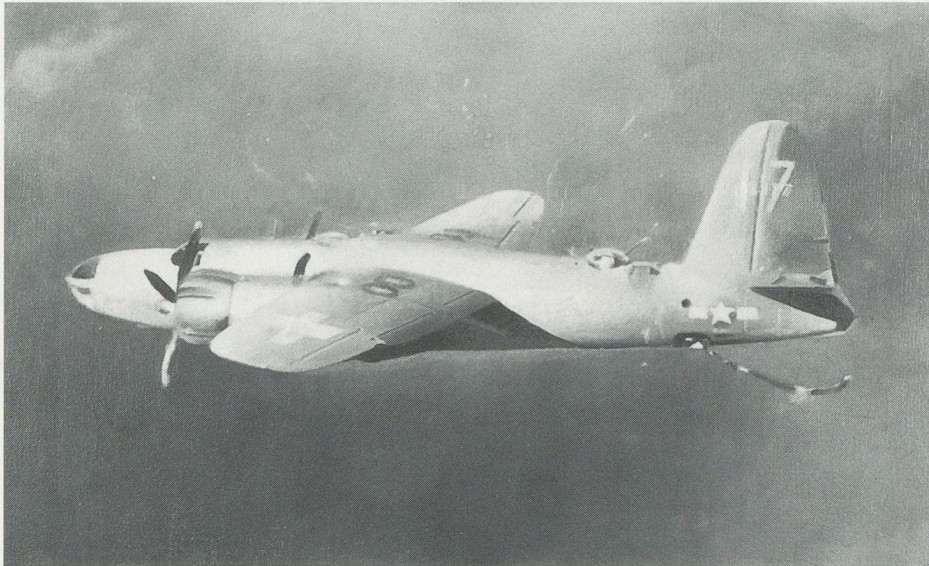
loneliness and romance into nature, contrasting nature and grandness with tiny insignificant watchers. I like looking and describing, using the images to explore the making. I feel that the image is an armature on which I hang my marks and make my art."

"All things, particularly in art, are theory developed and applied in contact with nature."

(CÉZANNE TO CAMOIN, 1903)

Around the mid-'70s Celmins started to make double image drawings, a change which came about through the realization that she could simply reintroduce the photograph lying beside the paper on which she was working as another similar, but differently scaled image, like mirror images seen over a distance and compressed within the same frame (DOUBLE DESERT, 1974). "I wanted to make a work that was multi-dimensional and that went back and forth in space and yet remained what it was, a small concentrated area that is essentially flat." In her drawings of fields of stars especially, Celmins builds the space with thick black graphite, "getting it real fat," and lets in pinpricks of light as tiny areas of virgin paper which are like mines to navigate (STARFIELD, 1981-82). "So I thought of it as like building a structure that was dense and multi-leveled. You could maybe say that it alludes to a kind of denser experience of life—that you experience here in terms of graphite and paper.")

During the first half of the '80s, Celmins produced a series of prints, incorporating both double and single images—aquatints, mezzotints, drypoints. Now more layers were being built: one mezzotint of a star-filled quadrant of the cosmos is appropriately titled STRATA. The etching offers both a day and a night of image. It is also a correlative of the impression light makes upon a plate in photography. In the etching, the subjective image is rendered objective by the acids that print the image on the plate, inverted, as a camera obscura inverts the objective scene it portrays. So Celmins' use of traditional



VIJA CELMINS, *SUSPENDED PLANE*, 1966, oil on canvas, 16 x 27" / *SCHWEBENDES FLUGZEUG*, 1966, Öl auf Leinwand, 40,6 x 68,5 cm.

compositional devices comes into eloquent play. The impressive ease with which she measures and balances her juxtaposed images engenders an immutable surface tension which is as compelling as the exquisite quality of the print itself.

By the mid-'80s, Celmins resumed painting, again using as subjects the sea, heavens, and earth. "It was because I wanted the work to carry more weight, have more form. I think I'd taken the pencil as far as it could go for me. I had a longing for more dimension than the lead could carry. I feel painting permits a more complicated spatial experience. I like that experience but I felt like a baby crawling on my hands and knees." Her palette offers the same range of darks, cloud-grays, pewter, and gunmetal tones, all mixed from many colors. But unlike a graphite surface which is shiny, the painted surface absorbs light, allowing the colors of the grays to hold images of light and darkness of infinite variety (UNTITLED, 1988, UNTITLED, 1990). The scale of some of the recent work has also increased considerably. And yet Celmins follows Modernism's notable concern for the picture plane.

"Unbrokenness of surface could be seen—by Cézanne par excellence—as standing for the evenness of seeing itself, the actual form of our knowledge of things."

(T. J. CLARK, *The Painting of Modern Life*, 1984)

It is not surprising that Cézanne's taking to its limits the notion of seeing as having a peculiar access to the thing-in-itself meant that he worked in a degree of isolation from his contemporary community of modernism. But for Vija Celmins the sense of displacement is a poignant one. "Latvia will always be my first home. That's where I was born. In another way the studio is a home because that's where everything happens for me. Czeslaw Milosz said it more eloquently: 'Imagination can fashion a homeland'. That statement is more than true for me." And for this writer, it is the joy of entering that imagination with every "little skid and skip of the lead over the paper, and you see that it's just right there, the paper and the thing on the paper, the physicalness of it" that gives Vija Celmins' tender surface such profundity.

All quotes by Vija Celmins are taken from an extensive interview with the artist by Chuck Close in *Vija Celmins*, edited by Bill Bartman. The book has been published recently by A.R.T. Press, Los Angeles.

Vija Celmins

◆ «Phantasie kann Heimat sein.» CZESLAW MILOSZ ◆

Vor meinem Atelierbesuch bei Vija Celmins hatten Freunde mir gesagt, sie sei eine «Künstlerin für Künstler». Aber was heisst das? Das Etikett hat etwas seltsam Nostalgisches, eine Art Pendant der bildenden Kunst zum «Literaten». Schöpferische Integrität, malerische Bildung, eine Künstlerin, die sich dem Kampf um die grossen formalen Probleme der Kunst verpflichtet fühlt: all das und mehr. Wie Paul Cézanne – auch er zu seiner Zeit ein «Künstler für Künstler» – hält Celmins nichts von Theorien oder Spekulationen über den psychologischen Gehalt ihrer Arbeit. Und es ist die Art, wie sie ihren «Fortschritt auf dem eigenen Gebiet» verwirklicht, vor allem in ihrem späteren Werk, die gewissermassen auf Cézanne zurückverweist.

Ende des Zweiten Weltkriegs wanderte Celmins von Lettland über Deutschland in die USA ein. Von

SHEENA WAGSTAFF ist Autorin und Kritikerin. Sie lebt in Pittsburgh, Pennsylvania.

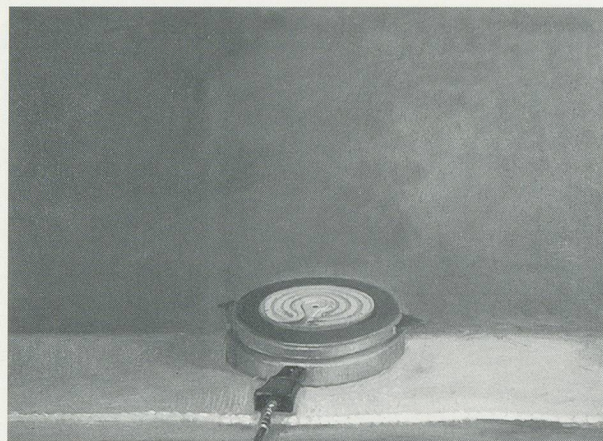
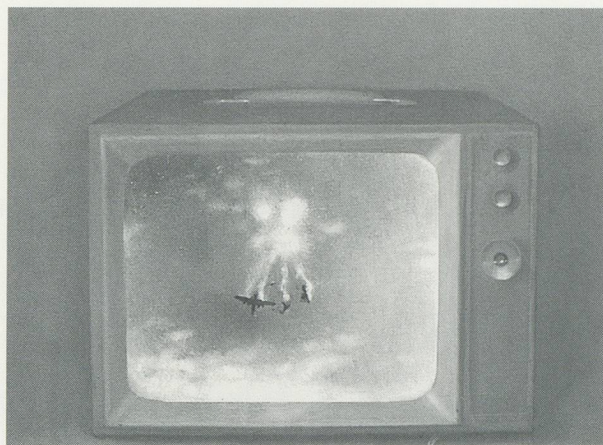
ihren Ursprüngen entfernte sie sich aber noch weiter, als sie in den 60er Jahren nach Kalifornien zog, um dort Kunst zu studieren. Zu dieser Zeit wandelte sich ihr Werk: von der malerischen Abstraktion in expressionistischer Manier wechselte sie zur exakten Abbildung dessen, was sie um sich herum sah – einzelne Gegenstände in ihrem recht kargen Ladenlokal-Atelier, wie zum Beispiel eine glühende Kochplatte, eine Doppellampe oder ein Fernseher (HOT-PLATE, 1964, LAMP # 1, 1964). Die Geräte stehen jeweils in der Mitte auf einem schmalen, biegsamen Sims vor einer Wand aus sanftem Grau, wodurch der monochrome Gesamteindruck jedes einzelnen Bildes noch verstärkt wird. Doch die Farbtöne erinnern an ein schwarzweisses Fernsehbild, kurz bevor der Knopf betätigt wird und die Farben sich über den Bildschirm ergiessen. Indem sie den Gegenstand in die Bildfläche rückt, greift Celmins auf jene künstlerische Praxis seit der Renaissance zurück, die vor allem von späten Velazquez-Bildern wie PHILIP IV

beeinflusst wurde. Bei einem Besuch im Madrider Prado hatte sie sich von diesem Bild angezogen gefühlt. Das 1656 gemalte Porträt zeigt den spanischen König vor der farbdichten Dunkelheit eines endlosen schwarzen Raums – oder ist es die schwer lokalisierbare Bildfläche? Gemäss der strengen Schule am spanischen Hof vermied Velazquez jede Theatralik. Statt dessen verlegte er sich auf extreme Natürlichkeit und demonstrierte auch damit, was man als «Mangel an Stil» bezeichnete. Celmins war beeindruckt von der Leichtigkeit seiner Malerei. «Es war fabelhaft. Man geht nahe heran und entdeckt eine Pinselführung, die sich scheinbar wie von selbst ergeben hat. Ich erinnere mich an dieses schwere Grau und Weiss.» Doch Celmins Arbeit verdankt anderen, jüngeren Künstlern ebensoviel wie Velazquez.

Zu diesen gehört auch Morandi, über den de Chirico 1922 schrieb: «Er versucht ganz aus sich selbst heraus zu schöpfen und zu schaffen. Geduldig reibt er seine Farben an, bereitet seine Leinwände vor und betrachtet die Gegenstände um sich herum, vom geweihten Brot bis zur klaren Form von Gläsern und Flaschen.» Und wie bei so mancher *Natura-Morta*-Darstellung von Morandi, wo das eingefrorene Erscheinungsbild der Gegenstände eine unheimliche Ruhe ausstrahlt, zeigt auch das unterbrochene «Leben» in Celmins' Bildern *SOUP* oder *PUZZLE* (beide 1964) den Gegenstand als erstarrtes Abbild nicht nur der Natur schlechthin, sondern der «Natur» des Gegenstandes selbst. Salvador Dalí bezeichnete die Reglosigkeit von Morandis Stilleben als kleine Drohtheater, in denen der Eindruck der Ordnung wie das leuchtende Spiegelbild einer früheren Unordnung erscheint. Sicherlich sah Celmins, dass ihre «gemalten Gegenstände schief waren, gewissermassen von überschüssiger Energie verbogen waren».

Wie viele ihrer Kollegen hat Celmins die Entwicklung von Künstlern wie Jasper Johns, Andy Warhol und Malcolm Morley an der Ostküste verfolgt. Letzterer begann 1966 eine monochrome Bildreihe von Schlachtschiffen aus vergrösserten Photos. Zur selben Zeit konzentrierte sich Celmins auf Studien von deutschen, japanischen und amerikanischen Kampfflugzeugen wie fragmentarisch aufleuchtende Kind-

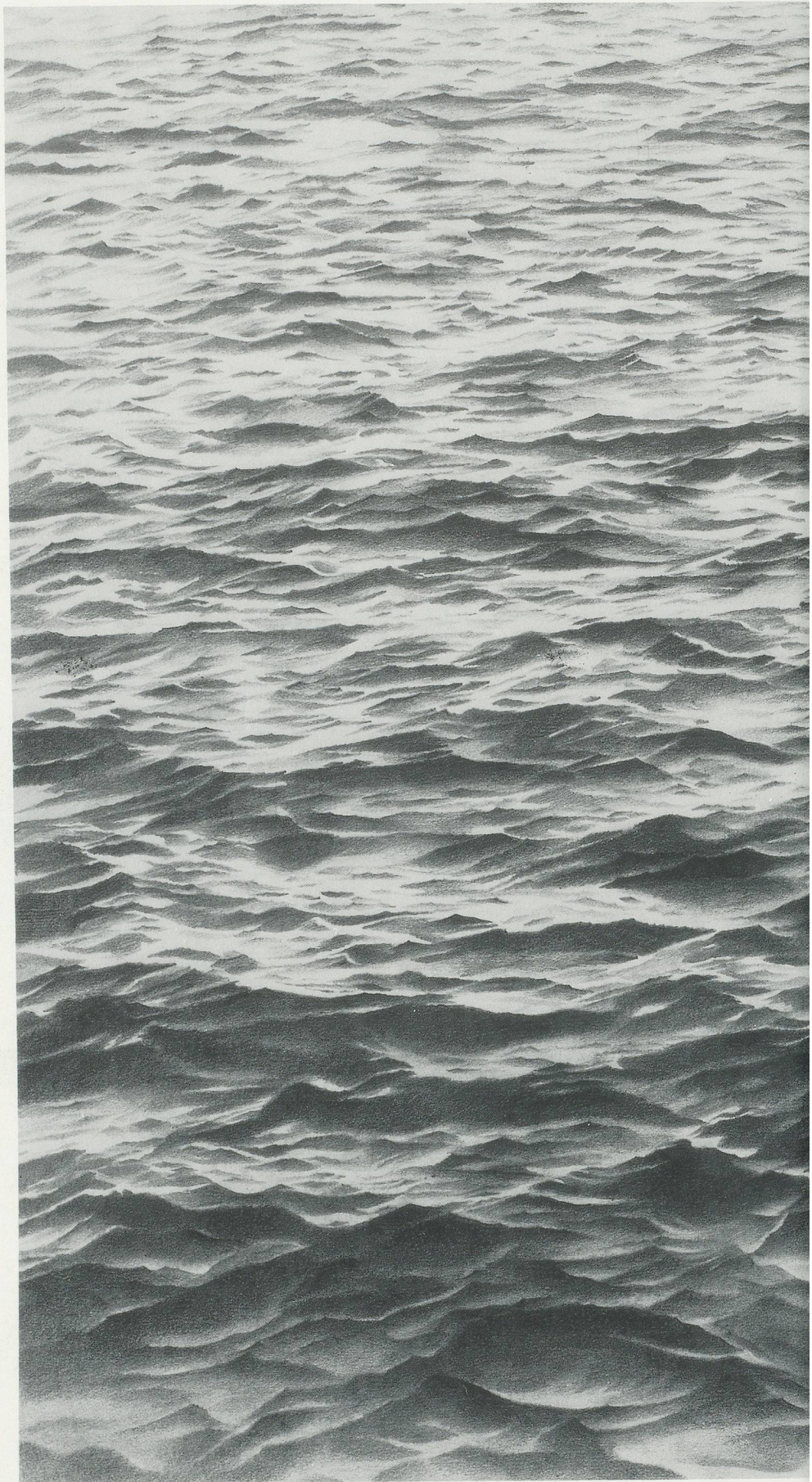
VIJA CELMINS, *T. V.*, 1965, 26½ x 36" /
Öl auf Leinwand, 67,3 x 91,5 cm.



VIJA CELMINS, *HOT PLATE*, 1964, oil on canvas, 25 x 35" /
HEISSE PLATTE, 1964, Öl auf Leinwand, 63,5 x 89 cm.

heitserinnerungen: *FLYING FORTRESS* (Fliegende Festung), 1966, *SUSPENDED PLANE* (Schwebendes Flugzeug), 1966. Angeregt worden war Celmins von Illustrationen in alten Zeitschriften und Kriegsbüchern, die sie in L.A. bei Trödlern aufgestöbert hatte, vielleicht in dem Bestreben, sich mit ihrer unruhigen Jugend auszusöhnen. Diese für Eindrücke besonders empfänglichen Jahre hatte sie ja

VIJA CELMINS, *UNTITLED (BIG SEA #1)*, 1969,
graphite on acrylic ground on paper, 34 $\frac{1}{8}$ x 45 $\frac{1}{4}$ " /
OHNE TITEL (GROSSES MEER NR. 1), 1969,
Graphit auf Acrylgrund auf Papier, 86,7 x 115 cm.
(PHOTO: SCHENCK & SCHENCK)





vor dem Hintergrund düster drohender und schliesslich auch tatsächlicher Gewalt von Tötungsmaschinen und Brandsätzen erlebt. In ihrem Werk folgten noch weitere schreckenerregende Bilder: ein Mann, der einem brennenden Autowrack entflieht; Rücken und Beine brennen lichterloh, als zöge er einen wehenden Feuermantel hinter sich her; blau-rote und gelbe Flammen tauchen das ansonsten dichte Dunkel der Szene in grelles Licht: BURNING MAN (Brennender Mann), 1966. Eine andere traurig-kühle Skizze zeigt das erloschene Leben eines Fahrers, dessen Kopf auf das Lenkrad eines zerschossenen Autos gesunken ist; die stahlgrauen Farbtöne umhüllen die Leiche wie ein Sarg: TULIP CAR # 1 (Tulpenauto Nr. 1), 1966. Zwar erinnern diese beiden Arbeiten an die früheren Unfall-Siebdruckserien von Andy Warhol; doch ging es Celmins hier mehr um den individuellen Ursprung dieser Bilder – gedruckter Photographien – als um die emotionale Wirkung des Gegenstands. «Ich behandelte die Photographie als Objekt, als zu analysierenden Gegenstand.»

Zur gleichen Zeit widmete sich Celmins eingehend der Frage, wie ein Abbild auf einer Fläche festzuhalten sei, um es in die von Material und Raum des gemalten Bildes vorgegebenen Bedingungen einzuspannen. An Jasper Johns bewunderte sie «die Oberflächenspannung im Verhältnis zum Gegenstand» sowie seine Fähigkeit, den Betrachter in eine fesselnde Auseinandersetzung mit vertrauten Gegenständen zu ziehen, die er in neuem Kontext darstellte. Zwar schätzte Celmins auch das Werk von Jackson Pollock und de Kooning. («Zuerst hasste ich Pollock, und dann begann ich einfach, Pollock zu sehen. Ich sah es einfach und stiess auf die Lust und die Kontrolliertheit der Bilder. Und dann begann ich allmählich etwas davon zu verstehen.») Doch scheint Kunst wie die von Jasper Johns sie davon überzeugt zu haben, dass man sich in der Malerei einen tiefgehenden Dialog mit dem Betrachter erschliessen kann. Das bedeutet, dass der Betrachter nicht länger mehr stummer Zeuge eines Dialogs der Malerin mit ihrem Thema ist; vielmehr lädt die Beziehung zwischen Form und Dargestelltem im Bild den Betrachter dazu ein, sich aktiv an der Erfahrung der Malerin zu beteiligen. Dies ist zugleich auch eine treffende

Beschreibung jenes entscheidenden Wandels am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, als die Künstler sich von der Idee verabschiedeten, die Malerei sei ein Mittel zur Erforschung der persönlichen Beziehung des Künstlers zur Welt. «Ich glaube nicht, dass die Auffassung der amerikanischen Malerei vom Bild als einer Gesamtfläche – losgelöst von den Kategorien des Vorder-, Mittel- und Hintergrunds usw. – erst mit den Abstrakten Expressionisten begann. Cézanne erkannte und betonte den Raum, den man vor sich hat. Er tat es im klaren Bewusstsein seiner selbst. Durch ihn kam ich darauf, dass das Kunstwerk das umfasst, was ich vor mir habe. Ich glaube, die Abstrakten Expressionisten – und ganz gewiss de Kooning – wussten dies und machten davon Gebrauch. Doch fügten sie noch etwas anderes hinzu, das Unbewusste.»

Eine zerknüllte und dann wieder glattgestrichene Abbildung von einem Gewehr, ein Zeppelin-Bild mit Eselsohren, ein adressierter Freiumschlag, an der Seite aufgeschlitzt und mit Briefmarken von brennenden Infernos beklebt, ein Zeitungsphoto von den Verheerungen des einstigen Hiroshima – jeden einzelnen Papierschnipsel mit diesen Darstellungen setzte Celmins in einer Zeichnungsreihe von 1968 sorgfältig ins Bild. HIROSHIMA, 1968, BIKINI, 1968. «Als ich mich entschloss, mit dem Malen aufzuhören, boten mir die Ausschnitte eine wunderbare Grauskala, der ich mit dem Graphitstift nachspüren konnte. Wenig später wurden mir in Zeitschriften und Büchern die silbrigen Grautöne jener Mondaufnahmen, die Luna 9 zur Erde sandte, Lehre und Anregung zugleich. Eine Maschine hatte die verschiedenen Grautöne auf dem Mond bereits gesehen und sie dann übermittelt, worauf sie fotografiert und im Buch abgedruckt wurden, sodann... Es waren viele Schichten und Distanzen übereinander. Ich wollte sie in die reale Welt zurückholen, in das Hier und Jetzt.» Diese Phase war nicht nur ein Übergang von jener aufgewühlten – und zwangsläufig affektiven – Bildsprache, der sie den Rücken gekehrt hatte; durch die Verwendung des Zeichenstifts konnte sie jener wunderbaren Vielzahl von Grautönen nachspüren, die sie in ihren Photos fand. Und zugleich erkannte sie, dass sie ein einzelnes Abbild herstellen konnte, ohne es in der Mitte des Papiers

zu isolieren. «Schichtungen schaffen Distanz, und Distanz schafft die Möglichkeit, das Werk langsamer zu erfahren und den eigenen Bezug dazu zu erkunden.» Und das ermöglichte es ihr, «Zeichnen als aufgedeckten Denkprozess» zu sehen.

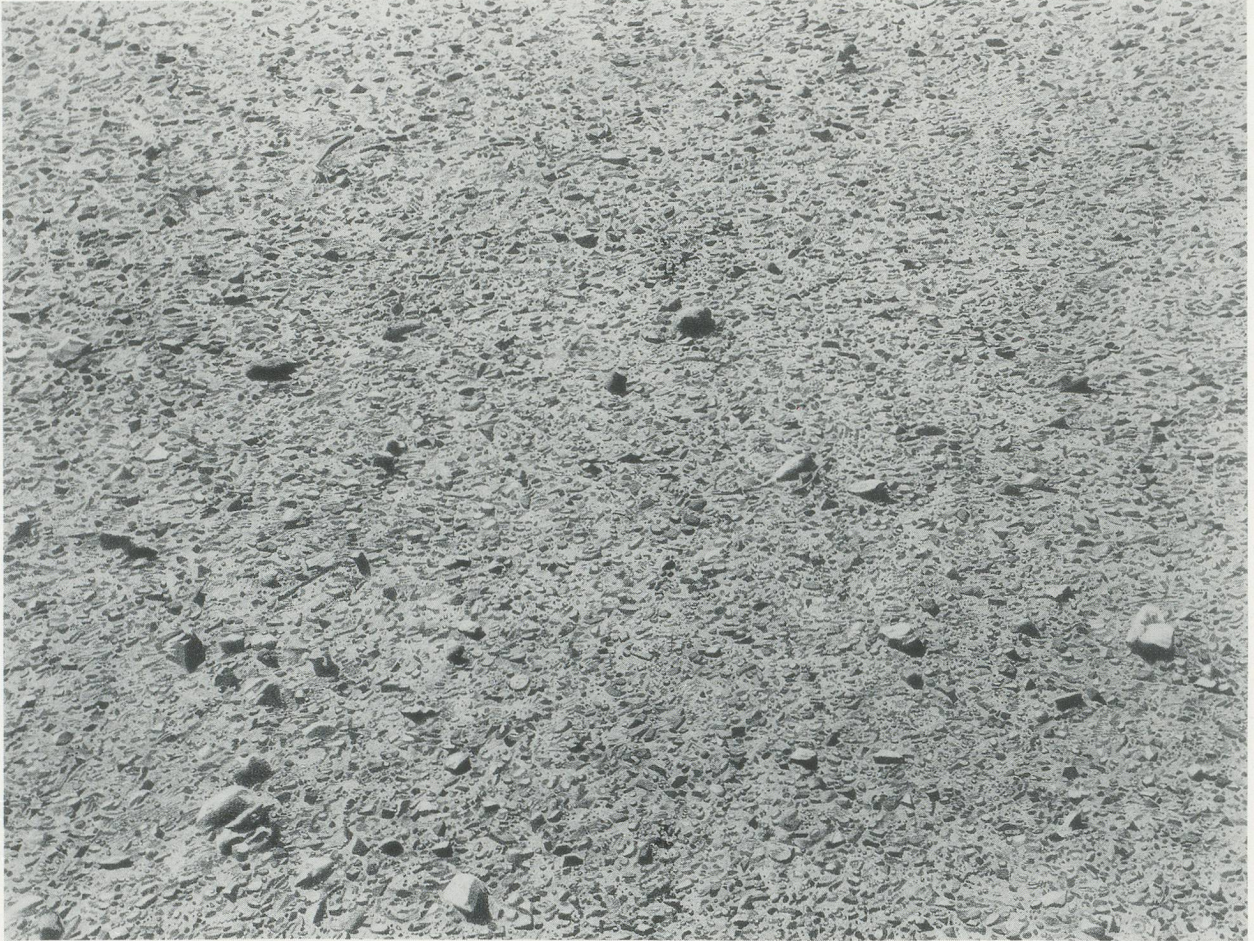
Allabendlich ging Celmins mit ihrem grossen Hund am Strand von Venice spazieren und begann dabei zu fotografieren. «Schliesslich hatte ich stapelweise Photos vom Meer und war so verliebt in dieses Motiv, dass ich es zu zeichnen begann.» In den Ozean-Zeichnungen aus den späten 60er Jahren erstreckt sich das Meer in leicht gekräuselten Wellen, kleinen Wasserhügeln, bis zum Horizont, dem oberen Rand der Leinwand; und das ist weder Photo-realismus noch einfach die Mimikry einer genauen Nachbildung. Wenn die dunklen und hellen Töne in Schichten auf die Oberfläche aufgetragen werden, so pointiert dies das Aussehen ihrer Bilder vom Meer, nicht das Meer selbst. In diesen Zeichnungen geht es um die Konventionen des Bildermachens. Es sind Stilleben, Wellen im Aufschäumen erstarrt, erfasst mit jenen Mitteln, durch die der Geist das Sichtbare festzuhalten sucht. Cézannes Verdienst, die Ideologie des Visuellen – die Vorstellung vom Sehen als eigenständigem Vorgang mit seiner eigenen Wahrheit – in die Malerei eingeführt zu haben, hat in Vija Celmins' Arbeit ganz sicher einen Verfechter gefunden. Für die jüngeren Maler, ja selbst für seine Zeitgenossen, bot sein Werk eine Lösung für das Problem, einerseits die fundamentale Bedeutung der Wahrnehmung zu erhalten und andererseits den Empirismus durch bewusste Reflektion zu ersetzen. Doch natürlich war die «Lösung» immer nur allenfalls partiell. Losgelöst von der individuellen Praxis des Künstlers im Umgang mit den Bildmitteln, weiss der Betrachter nichts davon, auf welche Weise sein «Sehen» letztlich Gegenstände in der Kunst ermöglicht. Je mehr man sieht, desto deutlicher werden einem die Paradoxien der Wahrnehmung. In einer umfassenden Serie von Ozean-Bildern erprobt Celmins radikale Alternativen in Mass und Farbgebung (von kleinen, rechteckigen Formaten bis zu 20 Zentimeter x 2,5 Meter grossen Zeichnungen) sowie in der Oberflächendichte, wenn sie mit unterschiedlich harten Graphitstiften experimentiert (UNTITLED [OCEAN], 1969, LONG OCEAN, 1973).

Auf ihren Reisen von Los Angeles in die Mohave-Wüste nahe beim Death Valley machte Celmins zahlreiche Photos; diese dienten ihr als Ausgangsmaterial für eine Reihe von Sand- und Stein-Bildern. Gleichzeitig wurde Celmins' Begeisterung für Bilder von Sternen und Sternkonstellationen noch gesteigert durch die Entdeckung von Satellitenphotos im California Institute of Technology. Und diese führten wiederum zu einer anderen Serie, den Galaxien (GALAXY [CASSIOPEIA], 1973). «Mir wurde klar, dass dem Graphit selbst gewissermassen Leben inneohnt. Ich produzierte eine Reihe von Bildern, Meeren, Wüsten, und trieb jedes einzelne bis an seine Grenzen. Dann machte ich mich an die Galaxie-Zeichnungen. Doch sie waren nicht das Ergebnis irgendeiner Sternguckerei. Sie entstanden vielmehr aus Liebe zur Schwärze des Stifts.» Das fahle Licht der spröden Starre kahler Wüstenfelsen mit ihren Schattenhöfen unter der gnadenlosen Sonne hat sein Pendant in der Dunkelheit und unendlichen Tiefe des Alls, verdeutlicht durch kleine glitzernde Sterne. Der schwarze Strich des Zeichenstifts wird Raum und materielle Struktur zugleich, Oberfläche und Tiefe in einem. Celmins ärgert sich über Leute, die ihre Bilder nur als Projektionen ihrer eigenen Beziehung beispielsweise zum Meer begreifen. «Ich habe mit dieser Art von Romantik nichts im Sinn. Wie etwa Caspar David Friedrich, der Einsamkeit und Romantik auf die Natur projiziert, der der Natur und Grandiosität den kleinen, unbedeutenden Betrachter gegenüberstellt. Ich liebe es, hinzusehen und zu beschreiben, mit den Bildern den Entstehungsvorgang zu erkunden. Für mich ist das Bild eine Art Anker. An ihm mache ich meine Spuren und meine Kunst fest.»

«Alles ist, besonders in der Kunst, im Kontakt mit der Natur entwickelte und angewandte Theorie.»

(CÉZANNE AN CAMOIN, 1903)

Ungefähr Mitte der 70er Jahre begann Celmins mit ihren Doppelbild-Zeichnungen. Auf diese Neuerung kam sie durch ihre Erkenntnis, dass sie das neben



VIJA CELMINS, UNTITLED (LARGE DESERT DRAWING), 1974-75,
pencil on paper, 19 x 24¹/₄" / OHNE TITEL (GROSSE WÜSTENZEICHNUNG), 1974-75,
Bleistift auf Papier, 48,3 x 61,6 cm. (PHOTO: ROBERT E. MATES)

dem Papier, auf dem sie arbeitete, liegende Photo als Entsprechung in anderem Format miteinarbeiten könne, wie Spiegelbilder etwa, die, wenn man sie aus einer gewissen Entfernung sieht, alle im selben Rahmen erscheinen: DOUBLE DESERT (Doppelte Wüste), 1974. «Ich wollte eine mehrdimensionale Arbeit machen, die zugleich im Raum vor- und zurücktrat und doch blieb, was sie war, ein im Grunde flaches, kleines konzentriertes Feld.» Vor allem in ihren Zeichnungen von Sternefeldern baut Celmins den Raum mit dicken schwarzen Graphitstrichen auf – «schön fett machen» nennt sie das. (Dabei lässt sie an manchen Stellen das weisse Papier stehen, so dass nadelfeine Lichtflecken wie Navigationsbojen aufleuchten STARFIELD (Sternenfeld), 1981/82.) «Ich wollte also eine dichte, mehrschichtige Struktur herstellen. Man kann darin zum Beispiel eine Anspielung auf eine Art verdichteter Lebenserfahrung sehen – die man dann mit Graphit und Papier erfährt.» In der ersten Hälfte der 80er Jahre entstand eine Reihe von Drucken, zu denen Doppel- ebenso wie Einzelbilder zählen, Aquatinten, Kalt- nadelradierungen und Stiche. Jetzt kommen noch mehr Ebenen hinzu: und so heisst denn auch ein Stich von einem sternensäten Quadranten im All folgerichtig STRATA (Schichten). Die Radierung führt Tag und Nacht des Bildes vor. Zugleich ist es eine Entsprechung jener Spuren, die Licht auf einer photographischen Platte hinterlässt. Durch die Einwirkung der Säure, die das Bild in die Platte ätzt, wird aus dem subjektiven Bild ein objektives, umgekehrtes, wie bei der Camera obscura, die ja auch die Szene umgekehrt abbildet. So gerät Celmins' Verwendung traditioneller Kompositionsmittel zum vieldeutigen Spiel. Die beeindruckende Leichtigkeit, mit der sie ihre nebeneinandergesetzten Bilder auslotet und balanciert, ergibt eine unauflösbare Oberflächenspannung, die nicht weniger aufregend ist als die hohe Qualität des Druckes selbst.

Mitte der 80er Jahre begann Celmins auch wieder zu malen; und wieder wandte sie sich Themen wie Meer, Himmel und Erde zu. «Meine Arbeit sollte gewichtiger werden, mehr Form haben. Ich hatte den Zeichenstift als Medium für mich ausgereizt. Ich

wollte mehr Tiefe, als mit dem Graphitstift zu erreichen war. Ich glaube, Malerei ermöglicht eine komplexere räumliche Erfahrung. Ich liebe diese Erfahrung, aber ich kam mir vor wie ein Baby, das auf allen vieren krabbelt.» Ihre Palette umfasst wieder dieselbe Skala aus dunklen, nebelgrauen, zinngrauen und blaugrauen Tönen, die alle aus vielen verschiedenen Farben ermischt sind. Doch im Gegensatz zur glänzenden Graphit-Oberfläche absorbiert die gemalte Fläche das Licht und lässt aus den Grautönen Bilder von Licht und Dunkel in unendlicher Vielzahl entstehen (UNTITLED, 1988, UNTITLED, 1990). Auch das Format ist bei den neueren Arbeiten grösser geworden. Allerdings bleibt Celmins dem starken Hang des Modernismus zur Betonung der Bildfläche treu.

«Die Ungebrochenheit der Oberfläche mag – vor allem bei Cézanne – für das Fliessende des Sehens selbst stehen, die eigentliche Form unseres Wissens von den Dingen also.»

(T.J. CLARK, THE PAINTING OF MODERN LIFE, 1984)

Cézanne hat den Begriff des Sehens als besonderen Zugang zum Gegenstand an sich bis an die Grenze getrieben; und so ist es nur verständlich, dass er sich damit gewissermassen isolierte von seinen modernistischen Zeitgenossen. Vija Celmins empfindet ein starkes Gefühl der Entwurzelung. «Lettland wird immer meine eigentliche Heimat bleiben. Da wurde ich geboren. Andererseits ist das Atelier eine Art Heimat für mich, denn da passiert bei mir alles. Czeslaw Milosz hat es besser ausgedrückt: «Phantasie kann Heimat sein.» Für mich trifft das absolut zu.» Und für die Autorin dieses Textes ist es die Lust, in diese Phantasiewelt einzudringen mit jedem «kleinen Strich und Tupfer des Bleis auf dem Papier; man sieht, wie es einfach da ist, das Papier und das Material auf dem Papier, in seiner ganzen physischen Präsenz». Das ist es, was Vija Celmins' zarter Oberfläche solche Tiefe gibt.

(Übersetzung: Nansen)

Alle Celmins-Zitate aus einem Interview mit Chuck Close (27. September 1990) und einem Interview mit der Autorin (September 1991).

LARRY CLARK, from the book TULSA (PREGNANT WOMAN, ARM), 1968, 7 7/8 x 12 1/2" / aus dem Buch TULSA (SCHWANGERE, ARM), 1968, 19,4 x 31,8 cm.

