

NANCY PRINCENTHAL

## VIJA CELMINS: MATERIAL FICTIONS

*This narrative is not a true account, but fiction ...  
Yet the reality in question is a strictly material one; that is, it is  
subject to no allegorical interpretation.*

Alain Robbe-Grillet<sup>1)</sup>

In the nineteenth century novel, characters were integers and narrative was a form of algebra. By the middle of our century, character had become a calculation of probability, and plot, once imagined as a series of repeatable operations—as allegory—had been rewritten as contingent, local truth. A parallel development in the visual arts leads to Vija Celmins's own contingent truths. Like Robbe-Grillet's labyrinth, her work is fictive but real. A Latvian-born American painter, draftsman and sculptor, Celmins can be called an elective descendent of William Harnett and Peto, nineteenth century American painters whose trompe l'oeil realism started on the surface and moved forward into the material world, rather than through the window of Renaissance illusionism. Celmins is heir, too, to Henry James and Theodore Dreiser, who animated their novels' subjects by sheer descriptive exertion, filling in facts and then filling in the facts between them in endless pursuit of an unassailable text, a text with the integrity of a scientific datum.

Similarly, Celmins's work proceeds from a painting surface thickened first by Impressionism and then by Cubism's steadily accumulating units of description, which folded and compressed information and finally wedged it in sideways until the image was so dense that, even if still figurative, it became

opaque. In an interview with Chuck Close, Vija Celmins mentions the importance to her of Cézanne, who "recognized and gave value to the space that is in front of you."<sup>2)</sup> She also says, with reference to her initial ocean drawings, "These first broken-surface images were a way to articulate the surface of the drawing in a cubist way."<sup>3)</sup> Writing her own chronology, though, Celmins's first expression of real affinity is with the novelist Robbe-Grillet, whom she read in 1963 and liked for "the way he repeats passages many times over to build a very concrete image over the course of the work. He was not just a storyteller—this work inspires me."<sup>4)</sup> In Robbe-Grillet, Celmins found a model for rendering a world in sufficient detail to squeeze out the very possibility of narrative association. In 1963–64, applying the *nouveau roman's* hyper-rationality, Celmins used a near-grisaille palette to paint unprepossessing portable appliances—a hot-plate, a gooseneck lamp, a fan—with barely a trace of light, heat, or electricity.

Lane Relyea has written that Celmins, though a mid-sixties painter of commercial objects, was less interested in Pop's new than formalism's now.<sup>5)</sup> If anomalous for a mid-sixties figurative painter, the preference was supported by the artists of her acquaintance: Robert Irwin, with whom she studied in 1963, when he was painting optical abstractions; James Turrell, a sculptor of light, whom she met four years later. Apart perhaps from her 1964–66 paintings and sculptures of war planes, guns, and assorted

NANCY PRINCENTHAL is a writer who lives in New York.

VIJA CELMINS, NIGHT SKY VII, 1995, oil on canvas, 38 x 47" / NACHTHIMMEL VII, Öl auf Leinwand, 96,5 x 119,4 cm. (PHOTO: MICHAEL TROPEA, CHICAGO)

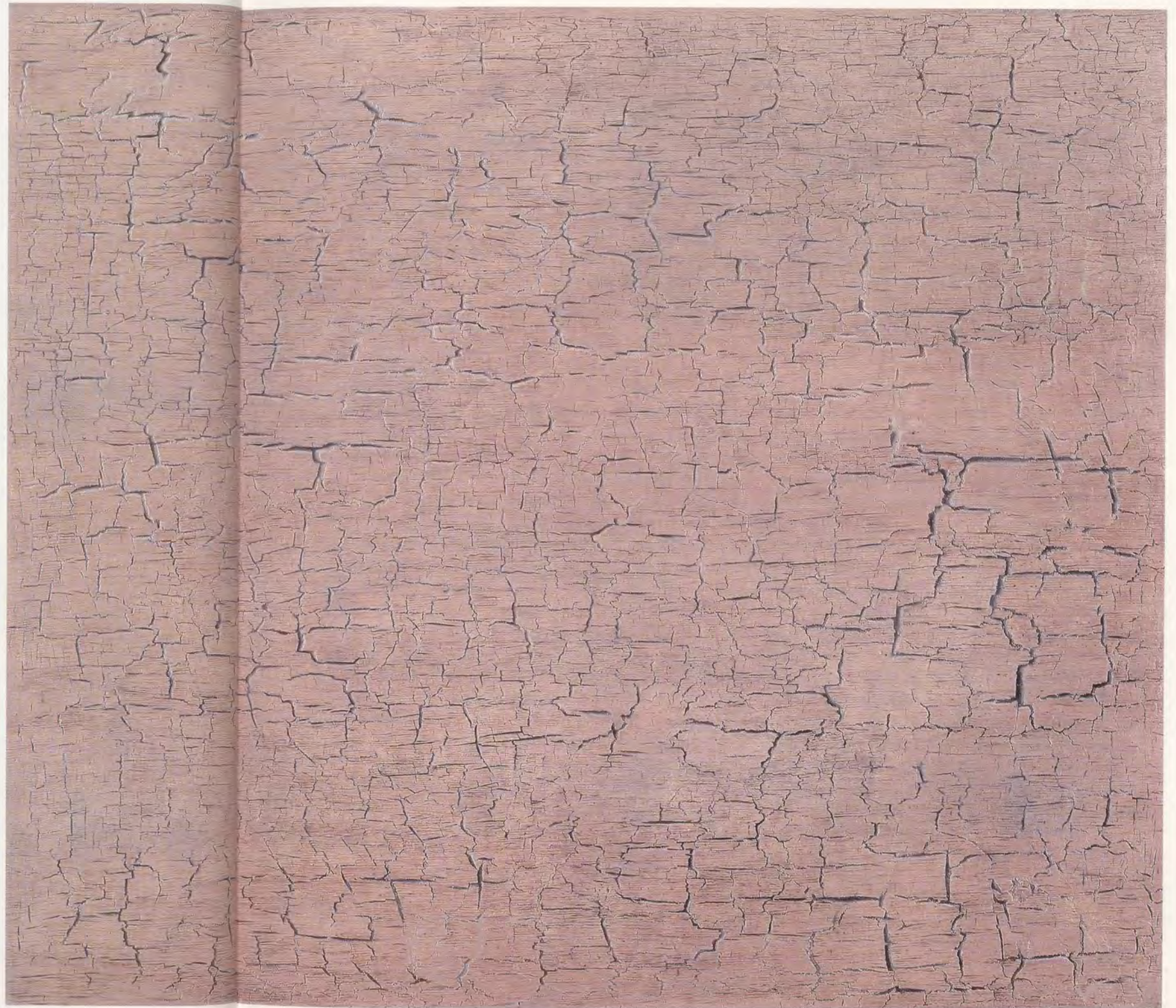


disasters—and these are as dispassionate as any of her other work—Celmins has not entered into the politics of representation, far preferring the Californians' phenomenological investigations. She is closer to the perceptually-based Minimalism of Agnes Martin, with which her work is often compared, than to the intellectual Pope of Pop, Jasper Johns. And even at her most reductive and serial, as in the sequential drawings of 1972–73, in which the same ocean image is rendered seven times, Celmins is closer to Philip Glass's hypnotic but blunt harmonics and amputated melodic figures than to Donald Judd's reliefs.

But of course Celmins is not a Minimalist, her devotion to the nonrelational, frontal disposition of form notwithstanding. She paints the real, meticulously and, arguably, invariably at actual size. "I dropped scale and composition altogether and painted the objects one by one, life-sized,"<sup>6)</sup> she wrote of her first mature paintings of 1963–64. In a way, she has never deviated from this plan. The galaxies, oceans, and deserts she rendered in graphite throughout the seventies and has, since the mid-eighties, depicted in paint as well, can also be called life-sized, depending on where the viewer is assumed to be—for Celmins's subject is the volume of space of which the water, or the stars, or the desert floor, is the outer limit. "I tend to do images over and over again because each one has a different tone, slant, a different relationship to the plane, and so a different meaning,"<sup>7)</sup> she says. "I am only interested in controlling the space in front of me."<sup>8)</sup> Tipping horizons back, or up, in the ocean drawings; showing the night sky dropping plumb from the paintings' upper limit, like a shower of light, or arrested by the glare of an astral body; bringing astronomical distance smack up against the paper's surface by rendering the galaxies' stars as unworked spaces within the dense carpet of graphite, she continually recalibrates the configuration of viewer, surface, and image.

Though there is no appreciable texture to Celmins's paintings and drawings, they are in this sense sculptural, meant to define relationships in real space. They are constructed, too, as solids, slowly built up from paint or pencil with as much spatial rigor as her painted houses of 1965, or the lat-

VIJA CELMINS, *DESERT SURFACE I*,  
1991, oil on wood panel,  
18 $\frac{1}{8}$  x 21 $\frac{7}{8}$ " / *WÜSTENBODEN I*,  
Öl auf Holzplatte, 46 x 55 cm.







VIJA CELMINS, *FLYING FORTRESS*, 1966,  
oil on canvas, 16 x 26" /  
*FLIEGENDE FESTUNG*  
Öl auf Leinwand, 40,6 x 66 cm.

er three-dimensional, hallucinatorily convincing stones. Celmins likes to refer to the "fatness" of the graphite on her heavily worked drawings; it is a building material, as are the grids and opaque projectors she has used as tools. The work's origin in photography is, similarly, of mainly practical interest. She has more than once been quoted for describing the photograph as simply "an object to scan"; her technique is, anyway, so accomplished as to bypass photography, suggesting nearer comparisons with those computer-generated images that are more "real" than photography has accustomed us to see. The artifacts that Celmins produces are closer still to the famous doublings conceived by Borges, her expanses of water or sky producing, like Menard's Don Quixote or Miranda's map of the empire, a second original, letter for letter, inch by inch.<sup>9)</sup>

It has been observed of her progressive refinements of place that Celmins's art is an art of exile. "I do regret not having a homeland," Celmins told Chuck Close when he asked about her childhood. "This is one of my biggest regrets."<sup>10)</sup> Dave Hickey claims that Celmins's work is a long protest against her early uprooting, during which she recast herself from refugee to nomad. "The refugee is not really a traveler at all but a sedentary from whom the past rushes away," Hickey writes. "The nomad, on the other hand, given the opportunity to make art, will cele-

brate her exteriority by intensifying what is always there."<sup>11)</sup> Home, in other words, is where the art is. But it is a peculiar residence that Celmins has fashioned, a locus of absolute, permanent displacement. Her mature work is a repeated image of *uninhabitability*, without foothold or air. It depicts space *liquefied* or rarefied, and further carbonized in the rendering. It is a space of drowning or asphyxiation, and, though without fantasy's comforts, of dreams.

1) Introductory note to *In the Labyrinth*, in Alain Robbe-Grillet, translated by Richard Howard, *Two Novels: Jealousy and In the Labyrinth* (New York: Grove Press, 1965), p. 140.

2) In William S. Bartman, ed., *Vija Celmins* (Los Angeles: A.R.T. Press, 1992), p. 38.

3) *Ibid.*, p. 14.

4) *Ibid.*, p. 61.

5) Lane Relyea, "Earth to Vija Celmins," *Artforum*, October 1993, p. 58.

6) *Vija Celmins*, op. cit., p. 11.

7) *Ibid.*, p. 38.

8) *Ibid.*, p. 29.

9) It's an allusion to Borges' story "Pierre Menard, author of Quixote," published in: Jorge Luis Borges, *Fictions (Ficciones)*, Stories 1939-44, as well as to J. A. Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Lerida, 1658; a passage referring to the map of the empire was quoted in Parkett 43, p. 133.

10) *Vija Celmins*, op. cit., p. 23.

11) Dave Hickey, "Vija Celmins: The Path Itself," in Judith Tannenbaum, *Vija Celmins* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1992), p. 28.

NANCY PRINCENTHAL

# VIJA CELMINS: MATERIELLE FIKTIONEN

*Diese Erzählung ist frei erfunden, sie ist kein Tatsachenbericht ...  
Und doch handelt es sich hier um eine streng materielle Wirklichkeit,  
die also keinen Anspruch auf irgendeinen allegorischen Wert erhebt.*

Alain Robbe-Grillet<sup>1)</sup>

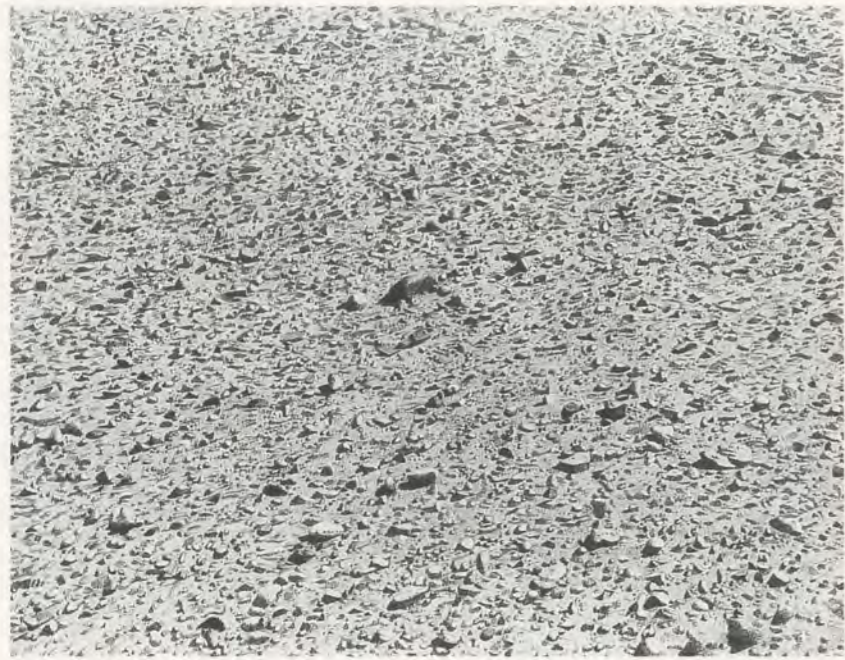
Im Roman des 19. Jahrhunderts waren die Protagonisten gleichsam ganze Zahlen und die Handlung eine Form von Algebra. Bis zur Mitte unseres Jahrhunderts hatte sich die literarische Gestalt zu einer Wahrscheinlichkeitsrechnung gewandelt, und der Plot, einst als eine Folge wiederholbarer Operationen – als Allegorie – gedacht, war als kontingente, lokalspezifische Wahrheit neu gefasst worden. Eine analoge Entwicklung in der bildenden Kunst führt zu den eigenen kontingenten Wahrheiten von Vija Celmins. Wie das Labyrinth Robbe-Grillet's ist ihr Werk fiktiv, aber dennoch real. Celmins, eine aus Lettland gebürtige amerikanische Malerin, Zeichnerin und Bildhauerin, kann als Wahlverwandte von William Michael Harnett und John Frederick Peto bezeichnet werden, zwei amerikanischen Malern des 19. Jahrhunderts, deren Trompe-l'œil-Realismus an der Oberfläche ansetzte und in die materielle Welt hinein ausgriff anstatt durch das Fenster des Illusionismus in der Tradition der Renaissance. Celmins steht zudem in der Nachfolge von Henry James und Theodore Dreiser, die die Protagonisten ihrer Romane durch schiere Beschreibungsarbeit beseelten, indem sie Fakten auf Fakten beibrachten und jede Informationslücke schlossen, unentwegt bemüht um

NANCY PRINCENTHAL ist Publizistin und lebt in New York.

einen unanfechtbaren Text, einen Text von der Vollständigkeit und Exaktheit eines wissenschaftlichen Faktums.

In ähnlicher Weise nimmt Celmins' Werk seinen Ausgang von einer Bildoberfläche, die zunächst durch den Impressionismus eine Verdichtung erfuhr und anschließend durch die sich stetig vermehrenden Beschreibungselemente des Kubismus, die Information verschränkten, komprimierten und schließlich seitlich einkeilten, bis das Bild so dicht war, dass es, obgleich nach wie vor figurativ, undurchdringlich wurde. In einem Interview mit Chuck Close spricht Celmins davon, wie wichtig Cézanne für sie sei, weil er «den Raum, den du vor dir hast, erkannte und wichtig nahm».<sup>2)</sup> Ausserdem meint sie mit Blick auf ihre anfänglichen Ozeanzzeichnungen: «Diese ersten Bilder mit aufgebrochener Oberfläche stellten eine Möglichkeit dar, der Oberfläche der Zeichnung in kubistischer Weise Struktur und Ausdruck zu verleihen.»<sup>3)</sup> Allerdings gilt, wenn sie ihren eigenen Werdegang beschreibt, ihre erste Bekundung einer wahren Verwandtschaft mit dem Schriftsteller Robbe-Grillet, den sie 1963 las und schätzte «wegen der Art und Weise, wie er Passagen mehrmals wiederholt, um im Verlauf des Werkes ein überaus konkretes Bild aufzubauen. Er war kein blosser Geschichtenerzähler: dieses Werk inspiriert mich.»<sup>4)</sup> Bei Robbe-Grillet fand Celmins modellhaft ausgeprägt, wie man





VIJA CELMINS, UNTITLED (DESERT), 1973,  
graphite on acrylic ground on paper,  
12 x 15" / OHNE TITEL (WÜSTE), Graphit  
mit Acrylgrund auf Papier, 30,5 x 38,1 cm.  
(PHOTO: MCKEE GALLERY, NEW YORK)

eine Welt hinreichend detailliert wiedergibt, um die Möglichkeit der narrativen Assoziation schlechthin auszumerzen. 1963/64 bediente sich Celmins in Anwendung der Hyperrationalität des *nouveau roman* einer fast nur Grisaillefarben aufweisenden Palette, um unansehnliche tragbare Haushaltgeräte zu malen – einen Kocher, eine Tischlampe, einen Ventilator –, alles nahezu ohne eine Spur von Licht, Hitze oder Elektrizität.

Wie Lane Relyea schreibt, war Celmins, obgleich sie Mitte der 60er Jahre Gebrauchsartikel malte, weniger am Neuartigen des Pop als vielmehr an der Aktualität des Formalismus interessiert.<sup>5)</sup> Zwar tanzte sie – für eine figürliche Malerin um die Mitte der 60er – aus der Reihe, wurde in ihrer Präferenz jedoch bestärkt von den Künstlern aus ihrer Bekanntschaft: Robert Irwin, mit dem sie 1963 studierte, als er optische Abstraktionen malte, und James Turrell, einem Plastiker des Lichts, den sie vier Jahre später kennenlernte. Mit Ausnahme vielleicht von ihren 1964–66 entstandenen Bildern und Skulpturen von Kriegsflugzeugen, Kanonen und verschiedenartigen Katastrophen – und diese sind um nichts weniger sachlich-nüchtern als ihr übriges Werk – hat sich Celmins nicht auf die politischen Implikationen der gegenständlichen Darstellung

eingelassen, zieht sie doch die phänomenologischen Untersuchungen der Kalifornier eindeutig vor. Sie steht einer Agnes Martin und deren wahrnehmungsorientiertem Minimalismus, mit dem ihr Werk häufig verglichen wird, näher als dem intellektuellen Papst des Pop, Jasper Johns. Und selbst dort, wo ihr Werk höchst reduktiv und seriell angelegt ist, wie in der Zeichnungsfolge von 1972/73, die das gleiche Ozeanmotiv sieben Mal wiedergibt, steht Celmins der hypnotischen, schmucklosen Harmonik und den gestutzten Klangfiguren von Philip Glass näher als den Reliefs von Donald Judd.

Doch natürlich ist Celmins keine Minimalistin, auch wenn sie sich der aus dem Zusammenhang herausgelösten, frontalen Anordnung der Form verschreibt. Sie malt das Reale, und zwar akribisch genau und, wenn man so will, immer in natürlicher Grösse. «Ich gab», so schrieb sie über ihre ersten reifen Bilder von 1963/64, «Massstab und Komposition völlig auf und malte die Gegenstände einen nach dem anderen, lebensgross.»<sup>6)</sup> In gewisser Weise ist sie von diesem Plan niemals abgewichen. Die Galaxien, Ozeane und Wüsten, die sie während der 70er Jahre mit Graphit und seit Mitte der 80er Jahre auch in Farbe darstellte, lassen sich – je nach dem mutmasslichen Standpunkt des Betrachters – ebenfalls

als lebensgross bezeichnen: denn Celmins' Thema ist das Volumen des Raums, dessen äussere Grenze das Wasser, die Sterne oder der Wüstenboden bilden. «Ich wiederhole Motive gerne immer wieder», sagt sie, «weil jedes eine andere Nuance, einen anderen Einschlag, eine andere Beziehung zur Fläche und folglich eine andere Bedeutung hat.»<sup>7)</sup> «Mich interessiert einzig, den Raum, den ich vor mir sehe, zu kontrollieren.»<sup>8)</sup> Die Horizonte ihrer Ozeanzeichnungen kippt sie nach hinten – oder nach oben –, sie zeigt, wie der nächtliche Himmel vom oberen Bildrand des Gemäldes geradewegs herabfällt, einem Lichtregen gleich, oder aber aufgehalten wird durch den grellen Glanz eines Himmelskörpers. Astronomische Entfernungen lässt sie auf die Oberfläche des Papiers prallen, indem sie die Sterne der Galaxien durch leer belassene Stellen innerhalb des dichten Graphitteppichs wiedergibt; so misst sie die Konfiguration von Betrachter, Oberfläche und Bild ständig neu aus.

Obgleich die Bilder und Zeichnungen von Celmins keine wahrnehmbare Oberflächenstruktur aufweisen, sind sie in diesem Sinn plastisch und sollen Beziehungen im realen Raum definieren. Sie sind auch als Körper konstruiert, schrittweise aufgebaut aus Farbe oder Graphit mit der gleichen räumlichen

Rigorousität wie ihre gemalten Häuser von 1965 oder die späteren dreidimensionalen, halluzinatorisch eindringlichen Steine. Celmins spricht gerne von der «Dicke» des Graphits in ihren stark bearbeiteten Zeichnungen; es ist ein Baumaterial – wie die Gitter und die Episkope, die sie als Hilfsmittel benutzt hat. Dass das Werk von der Photographie seinen Ausgang nimmt, hat ebenfalls überwiegend praktische Bedeutung. Des öfteren zitiert worden ist ihre Aussage, wonach die Photographie schlichtweg «ein abzutastendes Objekt» sei; ihre Technik ist jedenfalls dermassen perfekt, dass sie über die Photographie hinausgelangt und eher Vergleiche mit jenen computergenerierten Bildern nahelegt, die «realer» sind, als die Photographie uns zu sehen beigebracht hat. Noch näher sogar stehen die von Celmins hervorgebrachten Artefakte den berühmten Verdopplungen, die sich Borges ausdachte, lassen doch ihre weiten Wasserflächen wie Menards Don Quijote oder Mirandas Karte des Königreichs Buchstabe für Buchstabe, Zentimeter für Zentimeter ein zweites Original entstehen.<sup>9)</sup>

Aufgrund ihrer fortschreitenden Vergeistigung des Ortes ist die Kunst von Vija Celmins als Exilkunst bezeichnet worden. «Ich bedauere es, keine Heimat zu haben», erzählte Celmins Chuck Close, als er sie



VIJA CELMINS, GALAXY I (COMA  
BERNICES), 1973, graphite on acrylic ground  
on paper, 12 1/4 x 15 1/4" /  
GALAXIE I (COMA BERNICES), Graphit  
mit Acrylgrund auf Papier, 31 x 38,75 cm.



VIIJA CELMINS, WEB, 1992, oil on canvas, 18 3/4 x 22 1/4" /  
GESPINNT, Öl auf Leinwand, 47,6 x 56,5 cm.



nach ihrer Kindheit fragte. «Das schmerzt mich mit am meisten.»<sup>10)</sup> Dave Hickey vertritt die Auffassung, dass Celmins' Werk ein fortgesetzter Protest gegen ihre frühe Entwurzelung sei, im Zuge dessen sie die Rolle des Flüchtlings mit der einer Nomadin vertauscht habe. «Der Flüchtling», so Hickey, «ist im Grunde kein wirklicher Reisender, sondern ein sesshafter Mensch, von dem sich die Vergangenheit im Eiltempo entfernt. Die Nomadin dagegen wird, wenn sie die Möglichkeit hat, künstlerisch tätig zu sein, ihre Fremdheit zelebrieren, indem sie das, was seit jeher da ist, mit neuer Intensität auflädt.»<sup>11)</sup>

Heimat ist mit anderen Worten da, wo die Kunst ist. Doch es ist eine sonderbare Wohnstatt, die Celmins gestaltet hat, ein Ort der absoluten, bleibenden Entwurzelung. Ihr reifes Werk ist ein wiederholtes Bild der Unbewohnbarkeit, ohne Luft zum Atmen, ohne eine Stelle, die Halt bieten würde. Es verbildlicht einen Raum, der verflüssigt oder verdünnt ist und weiter pulverisiert wird im Zuge der Ausführung. Es ist ein Raum des Ertrinkens oder Erstickens und, obgleich bar der Tröstungen der Phantasie, ein Raum der Träume.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) Vorbemerkung zu *Dans le labyrinthe*, zitiert nach: Alain Robbe-Grillet, *Die Niederlage von Reichenfels*, Übers. v. Elmar Tophoven, München 1960.

2) Abgedruckt in: William S. Bartman (Hrsg.), *Vija Celmins*, A.R.T. Press, Los Angeles 1992, S. 38.

3) Ebenda, S. 14.

4) Ebenda, S. 61.

5) Lane Relyea, «Earth to Vija Celmins», in *Artforum* (Oktober 1993), S. 58.

6) *Vija Celmins*, op. cit., S. 11.

7) Ebenda, S. 38.

8) Ebenda, S. 29.

9) Anspielung auf die Titelfigur in Borges' Erzählung «Pierre Menard, Autor des Quijote», in: Jorge Luis Borges, *Fiktionen (Ficciones)*, Erzählungen 1939–1944. Werkausgabe Bd. 5, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1992, und Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1992, sowie auf J. A. Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Lerida, 1658. Diese Stelle wurde auch zitiert in Parkett 43, S. 136.

10) *Vija Celmins*, op. cit., S. 23.

11) Dave Hickey, «Vija Celmins: The Path Itself», in: Judith Tannenbaum, *Vija Celmins*, Ausstellungskatalog, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1992, S. 28.