

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 44: Collaborations Vija Celmins, Andreas Gursky, Rirkrit Tiravanija

Artikel: Vija Celmins in conversation with Jeanne Silverthorne = Vija Celmins im Gespräch mit Jeanne Silverthorne

Autor: Celmins, Vija / Silverthorne, Jeanne / Aeberli, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680344>

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: 20.02.2026

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

Vija Celmins in Conversation with Jeanne Silverthorne

JEANNE SILVERTHORNE : You were talking about trying to make something that wouldn't be easily consumable, and about muteness, resistance, silence, dumbness...

VIIA CELMINS : Yes, well, those words all come to mind.

J S : And does that have something to do with the vast expanses in the images you use? I know you don't really want to talk about images.

V C : I like to work with impossible images, impossible because they are nonspecific, too big, spaces unbound. I make them specific by taking this vast thing and wrestling it into the painting. I sort of stumble from image to image. They have no great meaning for me except that the images are fragmented little units that engage the eye. For a long time now paintings have been mostly assembled images which seem to have a storytelling effect. I work with a single image. At first I tried to come to terms with this by painting single objects in my studio, like my lamp, hot plate, heater. But I was not happy with rendering and the amount of illusionism. After shifting to rendering art photographs of single objects, like the airplane painting, I began making the image and the mark develop together. I did a ten-year series of water and desert graphite pieces which were very

"skeletal" with adjustment of marks but no rendering of forms, apart from surface description. As I worked I kept wanting the things to be denser so I began painting again mainly to explore this notion of density. This is when the idea of "filling up" came as a way of making a rich and complete form.

J S : When I think of your process, I am reminded of the threshold effect, how at a certain point two plus two no longer simply equals four but instead yields some qualitative change: critical mass is achieved. You have, what, eighteen layers in the painting you're working on?

V C : But it looks like just one right now. Do you sense the layers?

J S : Yes, I sense the layers but, for instance, number nineteen may or may not do the trick. So is there something about the accumulation of layers that's magical?

V C : I don't know whether magical is the right word. There's something a little despairing about it. It's like an art without a big projection of ego or style. There are a lot of things missing. There's something more pessimistic about making art than what I learned in art history class. The attitude is rather I'm going to do it by beating my head against this surface, and I'm going to build up these layers until the painting can't hold them without cracking, and then I'm going to leave it. That's my activity now. I think in the last paintings that I did, which were the really dark skies and star fields, the surface of the painting was getting so dense that you couldn't quite see what

JEANNE SILVERTHORNE is an artist and writer living in New York.

the original surface was and then you tended to be drawn right into it and see that it is a made flat surface, and that the painting space is totally closed off. That's the crucial doubleness. Recently I tried these charcoal drawings which were supposed to be really easy as a kind of escape from that relentlessness.

J S : *But they weren't?*

V C : They ended up being as hard to do as the paintings. I found that the charcoal has an incredible liveliness. You breathe on it and it disappears. And it's sort of like dust so I've had a little more trouble accepting the dust and being able to work with it. I think I may have tried to form too much of an image with the dust. But I've always liked dust. I was going to make a dust piece once a long time ago.

J S : *And what would that have been like?*

V C : When I was in L.A., I found my studio by driving down the street. I saw this little tiny sign that said FOR RENT. I stopped and looked in these giant store windows and there was a big expanse of dust on the floor. It was all gray and went back for about ninety feet and I thought "This is the place for me." I was going to have rooms of dust and you'd have to look through telescopes to inspect them. But when I do something that has an idea behind it, I always get discouraged. When I get down to making things, ideas sort of slip away and I tend to end up doing the same thing. If I do something very idea-like, often I feel it fails. I did this little web because I thought that this spider is doing what I'm doing: he's making a two-dimensional plane out of little pieces, and I thought, well, this is an homage to the spider. And then, of course, the surface is also my surface. But then after I made it I didn't think that I was able to transform the web enough. I'm thinking in the back of my head that maybe I can try it again. But a lot of people seemed to respond to the web, perhaps because it's such a relief. My idea of painting a single image over and over on the same canvas is not really what I would call a "brilliant" idea. It is an act of trying to reach some physical presence beyond "idea."

J S : *Isn't that something that happens as one gets older?*

V C : Things get more complicated, or you get more sensitive to all kinds of things and you can't move from there because you are still interested. Paintings remain fascinating. You want to be near

them because they live in experience. My intention is to make a fat, full form. Between the tangible, flat canvas and the volume of all those things like memory, and actual three-dimensional space, and how we experience the world, is where the chance to build the form comes. It looks like a narrow space from the outside, but once you get in there and start to work it gets bigger. And I expect a lot from that space. I consider it a challenge. I think that somehow the limitation squeezes more meaning out of the work. So I like painting because it is flat.

J S : *When I saw TO FIX THE IMAGE IN MEMORY, I was amazed at the wizardry of the making. And then I looked at the drawings of the night sky....*

V C : They were really closed off ones, very dense.

J S : *But there I was. I'd just been on the desert floor; and I look up and I am floating in the universe. I had this sensation of incredible neatness. I don't mean neat like "Wow!" I mean tidy, perfectly satisfactory.*

V C : It never occurred to me that the work would be seen that way.

J S : *Well, there's one person's experience for you. I thought, here's something that satisfies my sense of craft on the one hand, and yet is smart and emotionally powerful. And that was the neatness of the package.*

V C : I thought TO FIX THE IMAGE IN MEMORY was always sort of nagging at me. It was too much like a lesson.

J S : *How so?*

V C : I actually thought that the piece questions art making. It has no style, no projection, no personality. I've always thought that my three-dimensional work was work which fell out of a painting. Where I couldn't stand the tension of having always to work against that lack of dimension in a painting. Anyway, I had been very down and I thought that the rocks were the very basis of starting again. And it got me painting. I hadn't painted for years. So that piece was very fruitful for me. It got me out of myself. It's a piece that's very primitive about making. It doesn't have any kind of transferred space, it doesn't have the tension that you have in the two-dimensional plane, it doesn't have composition, it doesn't have any kind of expressiveness at all.

J S : *Yet it was deeply expressive, perhaps not in the touch or gesture but in the mood of it.*

V C : Well, yes, it was expressive in that it was so thorough. You know thoroughness can be expressive, can indicate commitment. If you see something thoroughly enough, so thoroughly that it fills up your entire mind, that's imagination. That's not just copying.

J S : *Can you talk a bit about photography?*

V C : Some photographs I like but I don't like a whole lot. They come and go really fast. For me, a photograph is subject matter outside myself.

J S : *When I brought up the issue of time, and the paintings as a kind of depository of time, you were resistant. But you keep talking about the problem with images being that they go by so fast.*

V C : That's because I like to think that time stops in art. When you work on a piece for a long period it seems to capture time. The paintings that I like to see (like Piero della Francesca) have a stillness, a compacted time that opens your eyes. When you pack a lot of time into a work, something happens that slows the image down, makes it more physical, makes you stay with it... Don't you think that this is kind of corny?

J S : *I think that everything is corny.*

V C : Well, the impulse to make art is sort of romantic. I don't think that there has been any real progress, do you? I think that there is discovery in work and moments that seem to come together whether by purpose or intuition.

J S : *What interests me is the narrow space of this archaic pursuit.*

V C : I don't think it is an archaic pursuit. I think I have great faith in people painting forever. Using machines to make art, I mean, it's expressive, but I have never felt it to be as expressive as something that has to be totally constructed from scratch with unnameable nuances, where everything counts because everything has to be actually made.

J S : *Is that why you said that until recently you avoided composition because there were too many decisions?*

V C : Yes, too many decisions! I don't compose with shapes but by adjusting marks to the picture plane. Most of my work depends on subtle touch. I like it when there is very little obvious invention visible. The image is just a structure I don't have to think about, like Jasper Johns's flag.

J S : *So you are saying, "I just found this. Don't blame me. I just did a little adjusting"?*

V C : Yes, you smart aleck.

J S : *And Johns?*

V C : Well, whereas Johns's images started out flat and emblematic and he enlivened them with brushwork, wax, newspaper, and so on, my images tend to start with space and perspective in them and I adjust them so that they relate to the two-dimensional plane. I flatten them out so that there is a balance between what is right there in front of you and a bigger implied space.

J S : *What interests me is that while there may be seemingly very little space left in this tradition, it is still a space. It's attractive precisely because it is "troubled."*

V C : The question is, do I want to push that space somewhere interesting? It is complicated. It is not just the history of how painting has developed; there is a pressure on the physical thing to be something other than exactly what it is. There are all kinds of impulses, all kinds of experience but it's the translation that's the interesting part.

J S : *When I was talking about this narrow space and I asked you if it was big enough to turn around in, I meant, for instance, is it big enough for you to get rid of your demons?*

V C : I don't think the work can hold the demons.

J S : *How do the demons appear?*

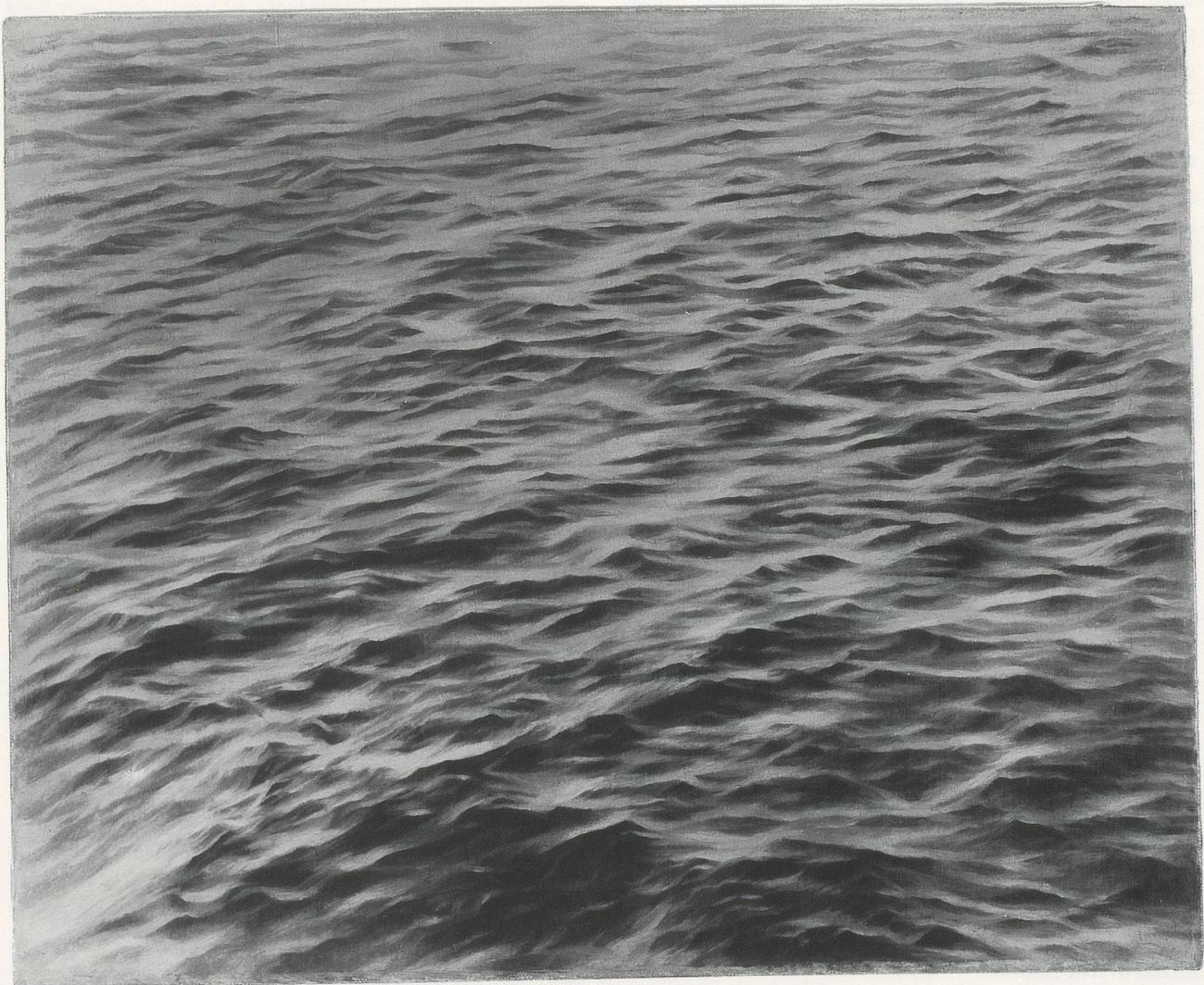
V C : They may be apparent in a kind of a restraint or compression that some of my work contains, and a kind of rigor or thoroughness that can almost be aggressive. Perhaps this is my own illusion. I think that there are things that float around in the work on a mute complex level, but there are not direct emotions in the painting. I don't think that there are a lot of things like that from the world that can be transferred into the paintings.

J S : *I think you're right that a painting can't hold that much. But I do think that what does hold all "those things that float around" is a certain context in which we see painting. I think the artist pours in all this stuff that leaks out of the painting and evaporates on the surface, and viewer and maker sort of meet there in this somewhat uncommunicative way, in something like good faith.*

V C : Painting is very specific, but it is not specific to things that you can say.

Vija Celmins

VIJA CELMINS, UNTITLED,
1990, oil on canvas,
 $15\frac{1}{4} \times 18\frac{3}{4}$ " / OHNE TITEL,
Öl auf Leinwand, $38,7 \times 47,6$ cm.
(PHOTO: SARAH WELLS)



Vija Celmins im Gespräch mit Jeanne Silverthorne

JEANNE SILVERTHORNE : *Du hast gesagt, dass du etwas zu machen versuchst, was nicht leicht konsumierbar ist, und auch von Sprachlosigkeit, Widerstand, Stille, Stummheit war die Rede...*

Vija Celmins : Ja, das sind alles Wörter, die mir dazu eingefallen sind.

J S : *Hat das irgendwas mit den weiten Flächen in den Bildern zu tun, die du verwendest? Ich weiss, dass du eigentlich nicht über Bilder sprechen willst.*

V C : Ich arbeite gern mit unmöglichen Bildern, unmöglich, weil nicht bestimmt und fassbar, sondern unermesslich gross, grenzenlose Weiten. Ich mache sie erfassbar, indem ich diese unermessliche Sache nehme und sie in das Gemälde hineinzwänge. Ir-gendwie stolpere ich von Bild zu Bild. Abgesehen davon, dass es fragmentarische kleine Einheiten sind, die das Auge in Bann ziehen, haben die Bilder keine besondere Bedeutung für mich. Schon seit langem sind Gemälde meist aneinander gereihte Bilder, die offenbar eine erzählerische Wirkung haben. Ich arbeite mit dem einzelnen Bild. Zuerst versuchte ich mich damit vertraut zu machen, indem ich einzelne Gegenstände in meinem Atelier malte, die Lampe, die Kochplatte, den Heizofen zum Bei-spiel. Die Wiedergabe und das damit verbundene Mass an Illusionismus befriedigten mich jedoch nicht. Als ich mich dann darauf verlegte, Kun-

photographien von einzelnen Objekten nachzu-malen, wie etwa beim Flugzeug-Bild, sorgte ich da-für, dass sich das Bild und die verwendeten Zeichen gemeinsam entwickelten. In zehn Jahren schuf ich eine Serie von Wasser- und Wüsten-Graphitarbeiten, die sehr «skelettartig» anmuteten, mit entsprechend angepassten Zeichen, doch abgesehen von der Be-schreibung der Oberfläche ohne Wiedergabe von Formen. Bei meiner Arbeit spürte ich immer wieder den Wunsch nach grösserer Dichte und begann schliesslich wieder zu malen, hauptsächlich, weil ich mich mit diesem Begriff der Dichte auseinandersetzen wollte. Damals entstand auch die Idee des «Auf-füllens» als Möglichkeit, eine vielfältige, vollständige Form zu schaffen.

J S : *Angesichts deiner Technik fühle ich mich an den Schwelleneffekt erinnert, daran, dass an einem gewissen Punkt zwei und zwei nicht mehr einfach vier ergibt, son-dern zu einer qualitativen Änderung führt: Die kritische Masse wird erreicht. Das Bild, an dem du arbeitest, besteht mittlerweile aus wieviel, achtzehn Schichten, oder?*

V C : Die sehen aber im Moment nur wie eine ein-zige aus. Spürst du die Schichten?

J S : *Ja, ich spüre sie, aber Schicht Nummer 19, zum Beispiel, könnte die entscheidende Veränderung bringen oder auch nicht. Hat das Anhäufen von Schichten etwas Magisches an sich?*

V C : Ich weiss nicht, ob magisch das richtige Wort ist. Es hat einen leicht verzweifelten Aspekt. Es ist ein bisschen wie eine Kunst ohne grosse Projektion von

JEANNE SILVERTHORNE ist Künstlerin und Autorin.
Sie lebt in New York.

Ego oder Stil. Vieles fehlt. Kunstwerke zu schaffen ist irgendwie pessimistischer als das, was ich im Kunstgeschichtsunterricht gelernt habe. Meine Haltung sieht eher so aus: Ich versuche zum Ziel zu kommen, indem ich mir an der Oberfläche den Kopf einrenne, ich trage Schicht um Schicht auf, bis das Bild fast darunter zusammenbricht, und dann höre ich auf. So sieht meine Arbeit momentan aus. In meinen letzten Bildern, von ganz dunklen Himmeln und Sternenfeldern, wurden die Farbschichten so dicht, dass man kaum mehr erkennen kann, welches die ursprüngliche Unterlage war, und so wird man richtig in das Gemälde hineingezogen und sieht, dass es eine bereits durch Auftragen entstandene, ebene Fläche ist und dass die Bildfläche selbst eine vollkommen geschlossene ist. Das ist die entscheidende Duplizität. Um mich dieser Unerbittlichkeit zu entziehen, habe ich es vor kurzem mit Kohlezeichnungen versucht, die hätten mir eigentlich wirklich leicht von der Hand gehen sollen.

J S : *Das war dann aber nicht der Fall?*

V C : Sie waren schliesslich genauso schwierig wie die gemalten Bilder. Ich stellte fest, dass Kohle unglaublich lebendig ist. Du bläst leicht drauf, und schon ist sie verschwunden. Sie ist ein bisschen wie Staub, und das hat mir Mühe gemacht. Ich glaube, ich habe aus dem Staub ein allzu bestimmtes Bild zu formen versucht. Doch ich habe Staub immer gemocht. Ich wollte nämlich schon vor langer Zeit einmal ein Werk aus Staub machen.

J S : *Und wie hätte das aussehen sollen?*

V C : Als ich in L.A. lebte, habe ich mein Atelier gefunden, als ich eine Strasse entlangfuhr. Plötzlich sah ich dieses winzig kleine Schild mit der Aufschrift ZU VERMIETEN. Ich hielt an und blickte durch die riesigen Schaufenster, und da sah ich auf dem Boden diese enorme Staubfläche. Sie war ganz grau und bestimmt 30 Meter breit, und ich dachte: «Das ist der ideale Ort für mich.» Ich wollte Räume aus Staub gestalten, die man sich durch ein Teleskop hätte ansehen müssen. Doch immer, wenn ich etwas mit einer bestimmten Idee dahinter machen will, verliere ich den Mut. Wenn es um die konkrete Ausführung geht, verflüchtigen sich die Ideen irgendwie, und ich lande wieder bei dem, was ich immer tue. Wenn ich mich sehr eng an eine Idee halte, miss-

lingt meiner Meinung nach die Sache oft. Dieses kleine Netz habe ich gemacht, weil ich dachte, dass eine Spinne dasselbe tut wie ich: Sie formt aus kleinen Stückchen eine zweidimensionale Ebene, und das sollte, na ja, eine Hommage an die Spinne werden. Und natürlich war die Fläche auch meine Fläche. Doch nach der Fertigstellung fand ich, dass ich das Netz nicht genügend verwandelt hatte. Ich trage mich mit dem Gedanken, es vielleicht nochmals zu versuchen. Doch viele Leute scheint das Netz angesprochen zu haben, vielleicht, weil es eine schöne Abwechslung ist. Meinen Einfall, ein einzelnes Bild wieder und wieder auf dieselbe Leinwand zu malen, würde ich nicht unbedingt als brillant bezeichnen. Es ist einfach ein Versuch, eine Art physische Präsenz herzustellen, die über die reine Idee hinausgeht.

J S : *Hat das nicht etwas mit dem Älterwerden zu tun?*

V C : Die Dinge werden komplizierter, oder man reagiert empfindlicher auf alles Mögliche und kann sich nicht davon lösen, weil man nach wie vor daran interessiert ist. Bilder behalten ihre Faszination. Man fühlt sich von ihnen angezogen, weil sie durch die Erfahrung leben. Ich möchte eine runde, satte Form hervorbringen. Der Raum zwischen der realen Fläche der Leinwand und der Fülle der Dinge, wie Erinnerung, tatsächlicher dreidimensionaler Raum oder die Art, wie wir die Welt erleben, ermöglicht es, die Form zu gestalten. Von aussen wirkt dieser Raum sehr eng, aber wenn man erst einmal eingetreten ist und zu arbeiten begonnen hat, erweitert er sich. Ich erwarte viel von diesem Raum. Er ist für mich eine Herausforderung. Ich glaube nämlich, dass durch Beschränkung irgendwie mehr Bedeutung aus der Arbeit herausgeholt werden kann. Ich mag das Malen, weil es zweidimensional ist.

J S : *Als ich TO FIX THE IMAGE IN MEMORY (Das Bild im Gedächtnis verankern) sah, hat mich die raffinierte Machart verblüfft. Und dann schaute ich mir die Nachthimmel-Zeichnungen an...*

V C : Die waren wirklich extrem geschlossen, extrem dicht.

J S : *Aber genau so war es für mich. Ich kam eben von der Wüsten-Etage, und dann blickte ich auf und schwebte im Universum. Ich spürte eine unglaubliche Erhabenheit und Reinheit, nichts Überwältigendes, sondern*

etwas, das fraglos in Ordnung und vollkommen richtig war.
V C : Ich wäre nie auf den Gedanken gekommen, dass man dieses Werk so sehen könnte.

J S : *Na ja, ich vermittele dir hier eine mögliche Erfahrung. Ich dachte, da ist etwas, was einerseits meinen Sinn für gutes Handwerk anspricht und dennoch raffiniert und emotional eindringlich ist. Es war die Reinheit des Ganzen.*

V C : Ich hatte das Gefühl, TO FIX THE IMAGE IN MEMORY nörgle ständig irgendwie an mir herum. Es war mir zu sehr wie eine Lektion.

J S : *Wieso denn?*

V C : Eigentlich glaubte ich, das Werk stelle das Kunstmachen in Frage. Da ist kein Stil, keine Projektion, keine Persönlichkeit. Ich dachte immer, meine dreidimensionalen Werke hätten sich aus der Malerei ergeben: Immer dort, wo ich die Spannung nicht ertragen konnte, die entstand, wenn ich in einem Bild gegen das Fehlen der dritten Dimension ankämpfen musste. Jedenfalls hatte ich ein echtes Tief, und die Steine waren die eigentliche Grundlage für einen Neubeginn. Und sie brachten mich wieder zum Malen. Ich hatte ja schon seit Jahren nicht mehr gemalt. Dieses Werk erwies sich als wirklich lohnend, denn es bewirkte, dass ich aus mir herauskam. Es ist in der Ausführung sehr primitiv. Da ist kein übertragener Raum, es fehlt die Spannung, die bei einer zweidimensionalen Fläche entsteht, es hat keine Komposition und auch keinerlei Expressivität.

J S : *Und dennoch war es ausgesprochen expressiv, vielleicht nicht in Stil oder Gestus, aber ganz bestimmt in bezug auf die Stimmung.*

V C : Nun ja, es war insofern expressiv, als es gründlich war. Du weisst ja, Gründlichkeit kann expressiv sein, kann Engagement zum Ausdruck bringen. Wenn du etwas wirklich gründlich ansiehst, so gründlich, dass es deinen ganzen Geist erfüllt, dann braucht das Phantasie. Es ist nicht einfach ein Kopieren.

J S : *Kannst du ein bisschen was über die Photographie sagen?*

V C : Gewisse Photos gefallen mir, doch viele mag ich nicht. Sie kommen und gehen in rascher Folge. Für mich ist eine Photographie etwas Gegenständliches ausserhalb meiner selbst.

J S : *Als ich über das Thema Zeit sprechen wollte und über Bilder als eine Art Aufbewahrungsort für Zeit, hast*

du dich widersetzt. Doch du sagst immer wieder, das Problem bei den Bildern sei, dass sie so schnellebig seien.

V C : Das kommt, weil ich mir gerne vorstelle, dass in der Kunst die Zeit angehalten wird. Wenn man lange an einem Werk arbeitet, scheint es sich der Zeit zu bemächtigen. Die Bilder, die mir gefallen (jene von Piero della Francesca zum Beispiel), haben etwas Bewegungsloses an sich, einen komprimierten Zeitraum, der dir die Augen öffnet. Wenn du viel Zeit in ein Werk hineinsteckst, geschieht etwas, was das Bild verlangsamt, es körperlicher macht, dich dranbleiben lässt ... Findest du das nicht etwas sentimental?

J S : *Ich finde alles sentimental.*

V C : Nun, der Impuls, ein Kunstwerk zu schaffen, ist irgendwie romantisch. Ich glaube nicht, dass es da einen echten Fortschritt gegeben hat, oder doch? Ich glaube, es geht um Entdeckungen durch Arbeit und Momente der Begegnung, die sich willentlich oder intuitiv ergeben.

J S : *Mich interessiert der enge Spielraum dieses archaischen Treibens.*

V C : Ich finde nicht, dass es eine archaische Angelegenheit ist. Ich bin fest davon überzeugt, dass die Menschen immer malen werden. Kunst maschinell herzustellen ist zwar auch expressiv, aber ich finde nicht, dass es dieselbe Ausdruckskraft hat wie etwas, was in unfassbaren Nuancen Strich für Strich aufgebaut wird, wobei jedes Detail von Bedeutung ist, weil es wirklich einzeln gemacht werden muss.

J S : *Hast du deshalb gesagt, dass du bis vor kurzem Kompositionen verschiedener Dinge vermieden hast, weil zu viele Entscheidungen damit verbunden sind?*

V C : Ja, viel zu viele Entscheidungen! Ich komponiere nicht mit verschiedenen Körperperformen, sondern indem ich Zeichen auf die Bildebene abstimme. Die meisten meiner Werke sind in der Ausführung sehr subtil. Ich mag es, wenn nur sehr wenig offenkundig Ausgedachtes sichtbar ist. Das Bild liefert einfach eine sichtbare Struktur, über die ich nicht nachzudenken brauche, so wie Jasper Johns' Flagge.

J S : *Du sagst demnach: «Ich habe das bloss gefunden. Dreht mir daraus keinen Strick. Ich habe es nur ein bisschen geändert und angepasst.»*

V C : Ja, du kluges Kind.

J S : *Und Johns?*

V C : Nun, während Johns' Bilder zunächst flach und emblematisch waren und er sie dann mit Pinselstrichen, Wachs, Zeitungspapier und so weiter belebte, hat es in meinen Arbeiten am Anfang meistens Raum und Perspektive, die ich später in zweidimensionale Verhältnisse umwandle. Ich verflache sie und stelle so ein Gleichgewicht her zwischen dem, was sich genau vor unseren Augen befindet, und einem grösseren, mit einbezogenen Raum.

J S : *Ich finde vor allem folgendes interessant: Obwohl in dieser Tradition nur noch wenig Raum geblieben zu sein scheint, ist es doch noch ein Raum. Und er ist gerade darum attraktiv, weil er «gestört» ist.*

V C : Die Frage ist, will ich aus diesem Raum etwas Interessantes machen? Die Angelegenheit ist kompliziert. Es geht nämlich nicht nur darum, wie sich die Malerei entwickelt hat, da ist auch noch der physikalische Aspekt, dass hier etwas dem Druck ausgesetzt ist, etwas anderes verkörpern zu müssen, als es eigentlich ist. Es gibt alle möglichen Impulse, alle möglichen Erfahrungen, interessant ist jedoch die Umsetzung.

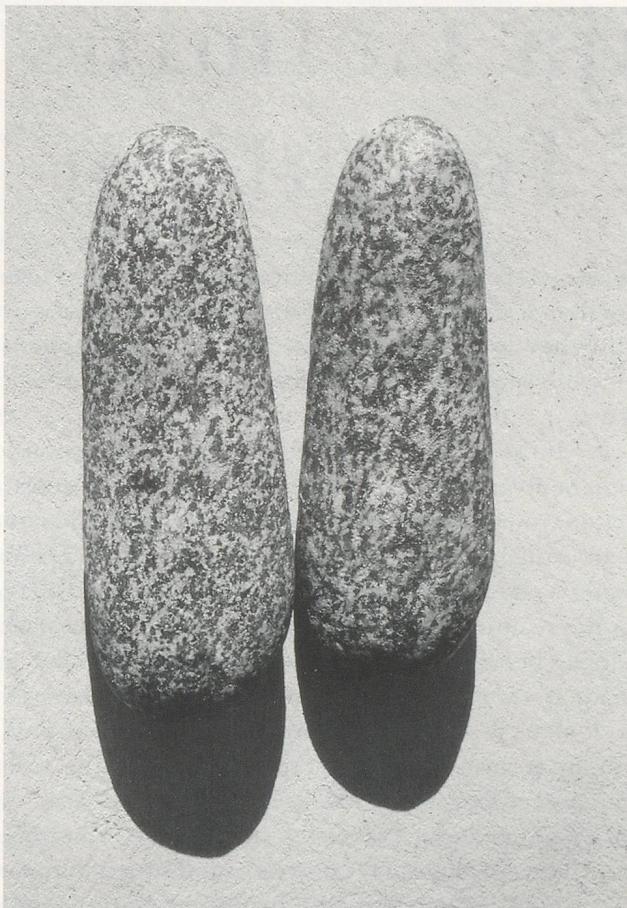
J S : *Als ich über den engen Raum sprach und dich fragte, ob er gross genug sei, um sich darin zu bewegen, da meinte ich unter anderem: Ist er gross genug, dass du dich von deinen Dämonen befreien kannst?*

V C : Ich glaube nicht, dass das Werk die Dämonen bändigen kann.

J S : *Wie treten die Dämonen denn in Erscheinung?*

V C : Vielleicht in einer Art Zurückhaltung oder Verdichtung, die in manchen meiner Werke spürbar ist, und in einer Art Strenge oder Gründlichkeit, die beinahe aggressiv sein kann. Vielleicht ist das meine persönliche Illusion. Ich glaube, es gibt Dinge, die auf eine stumme, komplexe Art und Weise in einem Werk gleichsam unterschwellig präsent sein können,

VIIA CELMINS, TO FIX THE IMAGE IN MEMORY, 1977–82, detail, stone and painted bronze / DAS BILD IM GEDÄCHTNIS VERANKERN, Detail, Stein und bemalte Bronze.



aber es sind keine direkten Emotionen im Bild enthalten. Ich glaube nicht, dass es viele Dinge dieser Art gibt, die in ein Bild übertragen werden können.

J S : *Ich finde, du hast recht, ein Bild kann nicht so vieles enthalten. Aber ich glaube, es ist der bestimmte Kontext, in dem wir Bilder sehen, der all die «unterschwellig präsenten Dinge» enthält. Der Künstler füllt all das hinein, was dann dem Bild entströmt und an der Oberfläche entweicht, und dort begegnen sich Betrachter und Künstler, in einer eigentlich nicht sehr kommunikativen Weise, aber mit einem gewissen gegenseitigen Vertrauen.*

V C : Malerei ist etwas sehr Genaues und Umfassendes, doch sie ist es nicht in dem Sinn, dass erschöpfende Aussagen über sie möglich wären.

(Übersetzung: Irene Aeberli)