

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's play of imitation = Vija Celmins und das Spiel mit der Nachahmung
Autor:	Shiff, Richard / Moses, Magda / Opstelten, Bram
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680345

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: 23.02.2026

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

RICHARD SHIFF

Vija Celmins's Play of Imitation

Given its classical Aristotelian definition, imitation refers to an action guided by the imagination more than it does to some material procedure. This is why children can "imitate" adults long before they acquire the motor skills and coordination to replicate or "copy" adult movements. It is also why classical theorists associated "imitation" (not "copying") with the highest forms of art.

If there is a long tradition that links imitation to art, there is an equally strong connection between acts of freedom and conditions of constraint. At liberty to push a line in any direction, you cannot realize freedom, which, like imitation, is a quality of action, a projection and actualization of desire in relation to some resistant force or necessity. When an artist creates a representation, the model provides a major source of resistance. It acts as a check on the reality factor of the imaginative imitation, forcing the artist to establish plausible analogies between what is seen in the model and what, given a different set of materials, can be made to resemble it. Of course, once certain features have been imitated, the model begins to look as if those had forever been the salient ones. Imitative enactment plays on itself, with the gestures of the artist seeming to alter the givens of nature. Thus Vija Celmins states that "sometimes reality has to be imagined."¹⁾ Whatever the artist's imagination sets down on a painted surface is all the more likely to become visible as the real features of nature's surfaces. Reality comes into its own through imitation in a medium.

An artist's successful imitation of nature is no one-way operation, for at least two natures are involved and converge in the enactment—the model's and the artist's. The imitator willfully engages the model and is limited to its range of discernible physical properties, yet imagination extends the knowledge of these properties in all directions. To observe a pattern of dark and light in nature does not prevent an artist from coordinating its rhythms, spacings, and scale with the range of flexibility of a hand and a brush. This is what Vija Celmins calls "invention," a reorganization of something found in nature, refashioned in the studio, and attuned to the artist's mind and body.

Artists have represented Niagara Falls and the Grand Canyon, but can a successful painting be made from stones? Not of stones, but from stones, or rather on stones, where nature's mineral deposits provide not only the general look of the image created, but also the quality of the surface being painted. Such was the case when, from 1977 to 1982, Celmins worked on a grand sculpture, *TO FIX THE IMAGE IN MEMORY*, which consists of eleven

RICHARD SHIFF is the Director of the Center for the Study of Modernism at the University of Texas at Austin. He recently published "Water and Lipstick" in *Willem de Kooning* (Washington: National Gallery of Art, 1994).

stones and their bronze and acrylic semblances. Despite all its apparent boundaries and self-imposed limitations, this complex work calls forth a remarkable freedom both to look and to make. Looking and making, seeing and touching—these are the actions artistic representation requires, because the model (an object of looking) must be assessed in relation to some active means of figuration (the handling or making).

Celmins gathered her stones from the Rio Grande outside Taos in northern New Mexico. First she collected them, choosing specific items because she was attracted to particular shapes, textures, and surface markings ("I noticed that I kept a lot that had galaxies on them"²). Next she had a number of the stones cast in bronze, a material closely associated with the central traditions of Western art. Bronze fashioned in the shape of an ordinary stone entails an odd combination of effects: It connotes both expendable idiosyncrasy (why care about the individuality of a stone when there are so many?) and an elitist self-worth (anything cast in bronze must be important). It can be argued that casting, as an indexical process tied closely to a source object, allows little room for creative imitation. Celmins more than compensated for that by proceeding to paint her cast stones with a degree of detail causing them to resemble the natural ones in kind, that is, qualitatively, imitatively. Such resemblance has a "natural" limit in that an artist can't get a brush to make as fine or as varied a set of marks as can nature, which uses the resources of eons.

With all this imitation of the real, not only of stones, but of wave-filled oceans and star-filled skies (other themes of the artist), Celmins has nevertheless developed an "abstract" style. The difference between her painted bronzes and their natural prototypes is to be found in a play of rhythms and counterbalances deriving from a hand that responds to an eye, as that eye in turn responds to the tiniest details of print. Celmins understands the physical side of art and ties her imitation to the medium_{print} to some sense of a proper representation. Her imitation is encased in an artist's *grund*; the medium, too, offers resistance, its own reality.

Celmins's imitation must further exist in a space. TO FIX THE IMAGE IN MEMORY consists of all the strange topologies belonging to an irregular set of stones—their surfaces bend and twist in three dimensions, forcing the artist's hand to follow unfamiliar courses, and forcing her eye to compose marks without the benefit of a readily coherent framing edge. Yet she has set her cast-and-painted stones into a delimited environment, which, oddly enough, resembles a framed canvas become horizontal. In her studio a white table-top produced the effect of framing, serving as a support for the sculptural arrangement of freely disposed elements. Containment and limitation became ever more clear when TO FIX THE IMAGE IN MEMORY was exhibited within a large glass case.³ This vitrine establishes a bounded enclosure like a miniature artist's studio—a perfected, self-sufficient environment in which models and representations resemble one another, neither one assuming precedence. Holding model and representation in suspended juxtaposition, Celmins's sculpture renders priorities undecidable.

TO FIX THE IMAGE IN MEMORY, like memory itself, belongs to both past and present. It creates a harmony of art and nature (a classical artistic goal, associated with past history), while it inaugurates an infinite semiotic abyss, an interminable play of reference (the type of situation explored by so many artists as the condition of their present). Stone resembles stone, referring back and forth, and yet each betrays its distinct character as either art or nature. Like members of a set of differential signs, each one therefore produces for the other its value. The creator can step away, having set a world to work.

1) Vija Celmins, telephone interview by the author, 18 May, 1995.

2) Vija Celmins, interview by Chuck Close, 26–27 September, 1991, in *Vija Celmins*, ed. William S. Bartman (Los Angeles: A.R.T. Press, 1992), p. 17.

3) At issue were factors of security, as well as aesthetic effect.



VIIA CELMINS, TO FIX THE IMAGE IN MEMORY,
1977-82, eleven pairs of acrylic-painted cast
bronzes, and original stones, various sizes /
DAS BILD IM GEDÄCHTNIS VERANKERN,
elf Paare von je einem Originalstein und einem mit Acryl
bemalten Abguss in Bronze, diverse Größen.

RICHARD SHIFF

Vija Celmins und das Spiel mit der Nachahmung

Ausgehend von der Aristotelischen Definition, bezeichnet die Nachahmung eher eine von der Phantasie gelenkte Handlung als einen materiellen Vorgang. Das ist auch der Grund, weshalb Kinder Erwachsene «nachahmen» können, lange bevor sie die motorischen Fähigkeiten und die Koordination beherrschen, um die Bewegungen von Erwachsenen wirklich nachzuvollziehen oder zu «kopieren». Das ist auch der Grund, weshalb Theoretiker der Antike die Nachahmung (im Sinne von Mimesis) mit den höchsten Formen der Kunst in Verbindung brachten.

Während es also eine lange Tradition gibt, welche die Nachahmung mit der Kunst verknüpft, besteht gleichzeitig eine ebenso starke Beziehung zwischen dem freien Handeln und den diese Freiheit einschränkenden Bedingungen. Wenn es einem freigestellt ist, eine Linie in jede beliebige Richtung zu verschieben, wird man sich der Freiheit nicht bewusst, die – wie die Nachahmung – ein Attribut des Handelns, eine Projektion und Verwirklichung des Wunsches bezogen auf einen bestimmten Widerstand oder Zwang ist. Wenn ein Künstler eine Darstellung schafft, ist sein Gegenstand oder sein Modell eine Hauptquelle des Widerstandes. Der Gegenstand (das Modell) funktioniert wie ein Prüfstein des Realitätsfaktors der imaginativen Nachahmung und zwingt den Künstler dazu, glaubhafte Analogien herzustellen zwischen dem, was der Gegenstand zeigt, und dem, was, auf einer anderen materiellen Grundlage, an Ähnlichkeit geleistet werden kann. Natürlich wird, wenn einmal bestimmte Merkmale nachgebildet worden sind, der ursprüngliche Gegenstand nunmehr den Anschein erwecken, als seien diese schon seit jeher seine hervorstechendsten Merkmale gewesen. Die nachahmende Darstellung treibt ein Spiel mit sich selbst, im Zuge dessen die Gesten des Künstlers die Gegebenheiten der Natur abzuwandeln scheinen. Daher die Aussage Vija Celmins', dass «die Wirklichkeit manchmal erdacht werden muss».¹⁾ Was auch immer die Phantasie des Künstlers auf einer gemalten Oberfläche festhält, wird sich um so wahrscheinlicher als das eigentliche Aussehen der Natur darbieten. Die Realität kommt erst in der Vermittlung durch Nachahmung zu ihrer eigentlichen Geltung.

RICHARD SHIFF ist Direktor des Center for the Study of Modernism an der Universität von Texas in Austin. Eine seiner jüngsten Publikationen ist «Water and Lipstick» in *Willem de Kooning*, National Gallery of Art, Washington 1994.

Eine gelungene künstlerische Nachahmung der Natur ist kein Vorgang, der nur in einer Richtung verläuft, denn im Vollzug der Darstellung sind mindestens zwei Wirklichkeiten im Spiel: jene des Gegenstandes und jene des Künstlers. Der Nachahmende bezieht den Gegenstand bewusst ein und ist auf das Spektrum seiner erkennbaren materiellen Eigenschaften angewiesen, doch die Phantasie erweitert das Wissen um diese Eigenschaften nach allen Seiten. Die Wahrnehmung eines Helldunkelmusters in der Natur hindert einen Künstler nicht daran, dessen Rhythmen, Intervalle und Dimensionen mit den Möglichkeiten und Grenzen seiner Hand- und Pinselbewegungen in Einklang zu bringen. Eben dies bezeichnet Vija Celmins als «Erfindung», eine Neugestaltung von etwas in der Natur Vorgefundem, das im Atelier bearbeitet wird und eine dem Geist und Körper des Künstlers entsprechende Nuancierung erfährt.

Künstler haben die Niagarafälle und den Grand Canyon dargestellt, aber ist es möglich, Steine zu malen? Nicht ein Bild von Steinen, sondern eines ausgehend von Steinen oder besser: auf Steine gemalt, so dass die mineralischen Ablagerungen der Natur nicht nur das allgemeine Aussehen vorgeben, sondern auch die Beschaffenheit der zu bemalenden Oberfläche. Dies war der Fall, als Celmins von 1977 bis 1982 an einer grossen Skulptur mit dem Titel TO FIX THE IMAGE IN MEMORY (DAS BILD IM GEDÄCHTNIS VERANKERN) arbeitete, die aus elf Steinen und deren Abbildern in Bronze und Acryl besteht. Ungeachtet seiner offensichtlichen Grenzen und selbstaufgeriegten Schranken beschwört dieses komplexe Werk eine bemerkenswerte Freiheit, sowohl was die Betrachtungsmöglichkeiten als auch was den Schaffensprozess angeht. Betrachten und schaffen, sehen und berühren: das sind die Handlungen, welche die künstlerische Darstellung erfordert, weil das Ausgangsobjekt (ein Gegenstand der Betrachtung) zu bewerten ist im Verhältnis zu einer aktiven Methode der Gestaltgebung (der Ausführung oder Herstellung).

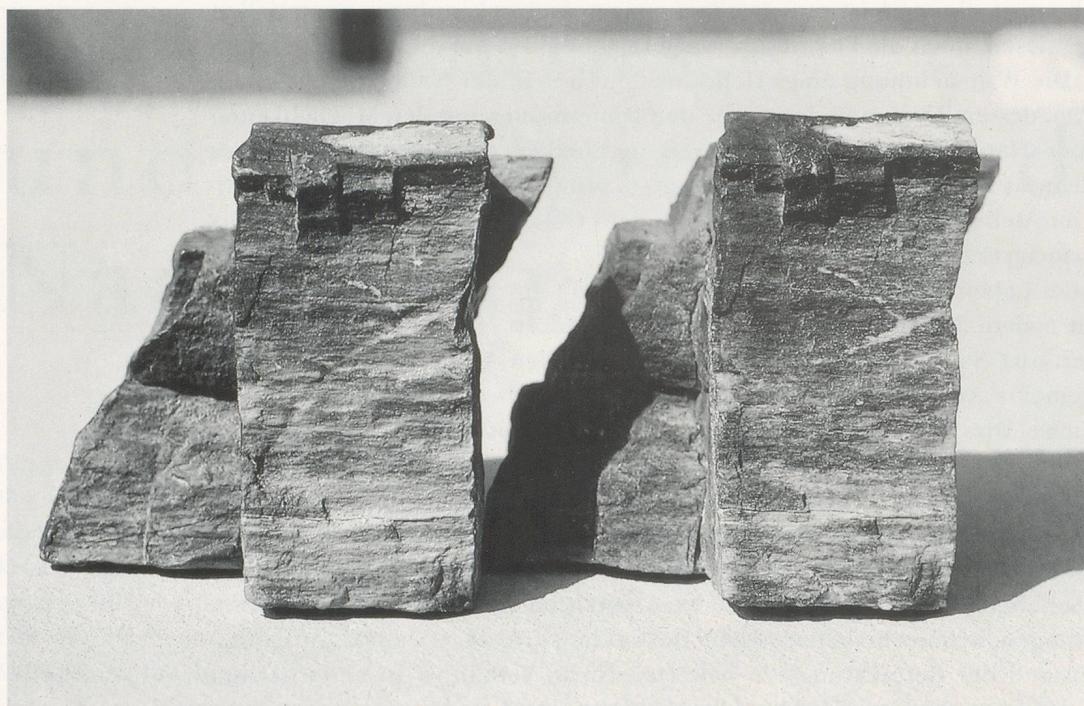
Celmins fand ihre Steine am Rio Grande ausserhalb von Taos im nördlichen New Mexico. Zunächst sammelte sie sie und suchte bestimmte Exemplare aus, die durch Form, Oberflächenstruktur und -zeichnung besonders ansprechend waren: «Ich stellte fest, dass ich viele aufbewahrte, die Galaxien ähnliche Zeichnungen aufwiesen.»²⁾ Als nächstes liess sie einige der Steine in Bronze giessen, ein aufs engste mit den Traditionen abendländischer Kunst verknüpftes Material. Eine in der Form eines gewöhnlichen Steins gestaltete Bronze bringt eine seltsame Verflechtung von Effekten mit sich: ihr eignet sowohl die Konnotation einer überflüssigen Idiosynkrasie (weshalb sich mit der Eigenart eines Steins abgeben, wenn es so viele davon gibt) wie auch die eines erlesenen Eigenwerts (in Bronze Gegossenes ist per definitionem bedeutend). Man könnte geltend machen, dass das Giessen, als ein abgeleitetes Verfahren, das eng an seinen Originalgegenstand gebunden ist, der schöpferischen Phantasie wenig Spielraum lässt. Celmins machte dies mehr als wett dadurch, dass sie in einem nächsten Schritt ihre gegossenen Steine dermassen detailgetreu bemalte, dass sie auch von ihrer Beschaffenheit her, durch die qualitative Nachahmung, den natürlichen Steinen ähnlich sahen. Dieser Ähnlichkeit sind insofern «natürliche» Schranken gesetzt, als dem Künstler kein Pinsel zu Gebote steht, um Zeichnungen von solcher Feinheit oder Vielfalt zu machen, wie sie die Natur, die sich der Ressourcen von Äonen bedient, hervorzubringen vermag.

Bei all dieser Nachahmung von Wirklichkeit, nicht nur von Steinen, sondern auch von wellendurchkämmten Ozeanen und sternübersäten Himmeln, hat Celmins trotzdem einen «abstrakten» Stil entwickelt. Der Unterschied zwischen ihren bemalten Bronzen und deren natürlichen Prototypen ist in einem Spiel der Rhythmen und Gegengewichte

Vija Celmins

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.



zu finden, das von einer Hand herrührt, die sich in ständigem Wechselspiel mit dem Auge befindet, während dieses wiederum auf die winzigsten Farbdetails reagiert. Celmins ist offen für die materielle Seite der Kunst und bindet ihre Nachbildung eng an das Medium und nicht an irgendeine Vorstellung von angemessener Darstellung. Bei ihr steckt die Nachahmung gleichsam im künstlerischen Medium, und auch das Medium bietet Widerstand durch die ihm eigene Realität.

Celmins' Art der Nachbildung eignet darüber hinaus eine Existenz im Raum. Die Skulptur *TO FIX THE IMAGE IN MEMORY* besteht aus all den seltsamen Topologien, die einer unregelmässigen Ansammlung von Steinen eigen sind: Ihre Oberflächen biegen und krümmen sich in drei Dimensionen und zwingen die Hand der Künstlerin, unvertrauten Wegen zu folgen, zwingen ihr Auge, Zeichnungen aneinanderzufügen ohne die Unterstützung eines sich ohne weiteres ergebenden begrenzenden Rahmens. Dennoch hat sie ihre gegossenen und bemalten Steine in einem klar umrissenen Ambiente untergebracht, das, seltsam genug, einer in die Horizontale gelegten gerahmten Leinwand gleicht. In ihrem Atelier erzeugte eine weisse Tischplatte als Träger für das skulpturale Arrangement lose verteilter Elemente den Eindruck eines Rahmens. Einfassung und Begrenzung traten noch deutlicher in Erscheinung, als *TO FIX THE IMAGE IN MEMORY* – ebenso aus Gründen der Sicherheit wie der Ästhetik – in einer grossen Glasvitrine ausgestellt wurde. Die Vitrine schafft einen begrenzten, geschlossenen Raum ähnlich dem Atelier eines Miniaturkünstlers: ein zur Perfektion gesteigertes, in sich geschlossenes Umfeld, in dem Gegenstand und Abbild sich ähneln, ohne dass eines sich über das andere erhebt. Dadurch, dass sie Aus-

VIJA CELMINS, *GALAXY (CASSIOPEIA)*, 1973, graphite on acrylic ground on paper, 12 x 15" /
GALAXIE (CASSIOPEIA), Graphit mit Acrylgrund auf Papier, 30,5 x 38 cm. (PHOTO: ROBERT MATES)



gangsobjekt und Abbild ohne Unterschied nebeneinander präsentiert, macht Celmins' Skulptur die Frage nach der Priorität gegenstandslos.

TO FIX THE IMAGE IN MEMORY gehört – wie das Gedächtnis selbst – zugleich der Vergangenheit und der Gegenwart an. Das Werk schafft eine Harmonie von Kunst und Natur (ein klassisches, mit der historischen Vergangenheit assoziiertes künstlerisches Bestreben) und erschliesst dabei eine unendliche semiotische Tiefe, ein endloses Spiel der Referenzen (die Art von Situation, die von so vielen Künstlern als Grundbedingung ihrer Gegenwart ausgelotet worden ist). Ein Stein gleicht dem anderen, er verweist vor und zurück, und doch verrät er jeweils sein spezifisches Wesen entweder als Kunst oder als Natur. Wie bei den Gliedern einer unendlichen mathematischen Reihe ergibt sich aus dem Wert des einen jeweils der des anderen. Der Schöpfer kann abtreten, nachdem er eine Welt in Bewegung gesetzt hat.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Die Künstlerin in einem Telephongespräch mit dem Autor am 18. Mai 1995.

2) Vija Celmins, Interview von Chuck Close (26./27. September 1991), in William S. Bartman (Hrsg.), *Vija Celmins*, A.R.T. Press, Los Angeles 1992, S. 17.