

Tájkép – táj nélkül: A tenger, a sivatag és az égbolt ábrázolása
Vija Celmins képein

„csillag”

A Vija Celmins képein jelenlévő tájábrázolás különbözik a hagyományosan megszokott természeti képektől, ugyanis a tájképfestészet nyugati művészetben fellelhető hagyományának ellentmondva ezek a művek nem növényi, állati vagy emberi alakokat ábrázolnak, és a horizont vonala sem ad orientációs pontot a szemlélő számára a perspektivikus, vagyis a hagyományos nézőpont fölveteléhez. Mégis: a tengert, sivatagot és égboltot ábrázoló képek egyszerűsége, a monokróm festmények, rézkarcok és litográfiák hatalmas, gyakran végtelen teret bemutató esztétikája a tájképek előtér-háttér kettősségének a fölbontásával egy olyan absztrakt univerzumot hoz létre, amely joggal nevezhető a fenséges kategóriáját kimerítő tájnak. Ezekkel a képekkel ellentétbe – ugyanakkor párhuzamba is – állíthatók Vija Celmins azon pókhálót és pókfonalakat ábrázoló művei, amelyek éppolyan finoman és érzékenyen ragadják meg a végtelen és a miniatűr közötti léptékváltást, mint a fodrozódó hullámok, vagy a homokszemcsék és a galaxisok. Jóllehet kezdetben az aprólékos technikával, szinte kizárólag fényképek alapján készített monokróm és viszonylag kisméretű képek – kevés hossza vagy szélessége haladja meg a fél métert – hasonlóknak tűnnek, az alkotói szándéknak megfelelő hosszabb kontempláció során feltűnik egyediségük és megismételhetetlenségük. A többretegű felszín mögött pedig föltárul a képek belső tere, amelynek finom esztétikája a fenséges univerzumot miniatürizálva jeleníti meg, ezáltal a szép esztétikai hagyományába tartozó hagyományos háromdimenziós térnek láttatja. Az elemzés során Hans Ulrich Gumbrecht a jelenlétről szóló elméletét, Immanuel Kant a fenséges és a szép kategóriájának elemzését, valamint ennek posztfeminista, vagyis ökofeminista (újra)írását használok fel az alkotói folyamat illusztrálására és a művész alkotásainak tájképekként való értelmezéséhez. A dolgozatnak különös aktualitását az jelzi, hogy Vija Celmins rajzaiból és metszeteiből időszakos kiállítás formájában válogatást mutat be a Tate Britain. A 2013. májusáig látogatható kiállítás keretében a Múzeum felkérésére az alkotó Joseph Mallord William Turner absztrakt akvarelljeiből válogatott; a fény és szín dominanciáját mutató, XIX. századi tájképekből álló kísérőkiállítás így egészíti ki a sötétséget kutató XX. századi alkotó műveit.

Nagy hatású, 1976-ban megjelent művében Raymond Williams úgy jellemezte a természetet, mint „maga az anyagi világ, az embereket is beleértve vagy a jelenlétük nélkül”¹, és hasonlóképpen, a tájképfestészet fogalmán még az ezredfordulón környékén is elsősorban „városi és rurális terek vizuális reprezentációja”² volt értendő. Amint ezek a meghatározások

¹ Raymond Williams: Keywords. A Vocabulary of Culture and Society, London, Fontana, 1976, idézi Adams, Steven and Anna Gruetzner Robins: Gendering Landscape Art, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, 3.

² Adams, Steven and Anna Gruetzner Robins: Gendering Landscape Art, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, 2.

is jelzik, a tájjal kapcsolatos koncepciók és a tájról való gondolkodás alapvető része, hogy a tájképek mint művészeti alkotások ember által alakított, személt vagy birtokolt természetet ábrázolnak. Az emberi (jelen)lélet magába foglaló értelmezési kereten azonban kívül esnek Vija Celmins képei, amelyek nélkülözik a domesztikált természetre tett bármiféle utalást. Nem véletlen, hogy Vija Celmins tengert, sivatagot és égboltot ábrázoló képeit gyakran nevezik olyan alkotásoknak, amelyeknek a fókuszpontjában „üres területek”³ állnak. Ezek az üres területek azonban nem új keletűek: megjelennek már azelőtt, hogy Vija Celmins érdeklődése a természeti képződmények felé fordult volna.

A korai időszakában, vagyis az 1960-as évek elején Vija Celmins munkái még az absztrakt expresszionistákéhoz voltak köthetőek, azonban, mint azt maga a művész is kifejti a Chuck Close-zal készült, 1992-ben kiadott interjúban, hamarosan eltávolodott az absztrakt expresszionizmus emblemikus férfialakjaira jellemző erőteljes gesztusfestészeti hagyománytól, és az alkotói jelenlét egy egészen másfajta formáját választotta. „Néhány évvel később úgy éreztem, hogy ez elvesztette számomra a jelentését. Elveszítettem az utamat, elutasítottam. Nem tudtam feloldani az ecsetkezelés és a festmény lényegéből adódó nyugalom közötti ellentétet. Így hát visszatértem az alapokhoz, mint például egyszerű tárgyak konkrét festészetéhez; megint fel szerettem volna fedezni, hogy van-e valami, ami autentikusabb lehet”⁴ az absztrakt expresszionisták művészeténél. Ebben az időszakban kezdett el a műtermében lévő „mindennapi tárgyakat” (asztali lámpát, hordozható asztali elektromos ventilátort vagy kávéscsészét) festeni, amelyeknek a „tárgyilagos puritánsága és aprólékos festésmódja”⁵ messze eltér az absztrakt expresszionista tendenciáktól. Munkásságának ebből a szakaszából származik a *Fűtőtest* (1964), (3. kép) amely a többi képhez hasonlóan a háztartásban mindennaposan föllelhető tárgyat ábrázol, azonban kontextusából kiszakítva, gyakorlatilag egységes szürke háttér előtt jeleníti meg.

Véleményem szerint Vija Celmins hétköznapi tárgyak felé való fordulása és az a tény, hogy „az alapokhoz” való visszatérés időszakban közvetlen környezetét, vagyis az otthon mint archetipikus női helyszín terét választotta a művészetének témájául, arra utal, hogy a hagyományosan feminin megközelítés munkásságának már ezen korai szakaszában is megfigyelhető. Ezt a nézetet osztja többek között Lucy Lippard is, aki szerint Vija Celminst női mivolta kívül helyezi a Los Angelesben föllelhető Cool School (vagyis a pop art

³ Wakefield, Neville: „’Temps Morts’”, in: Lingwood, James (ed.): Vija Celmins, London, Institute of Contemporary Arts, 1996, 47.

⁴ Bartman, William S. (ed.): Vija Celmins Interviewed by Chuck Close, New York, A. R. T. Press, 1992, 8.

⁵ White, Michelle: „Arresting Ambiguity. Vija Celmins in the 1960s”, in: Franklin Shirmans and Michelle White: Vija Celmins. Television and Disaster, 1964-1966, Houston, The Menil Collection, 2010, 10.

„hűvösebb” irányzatához tartozó) festők esztétikájától.⁶ Azonban Vija Celmins egyszerre „tartózkodó és veszélyes mindennapi tárgyakat” bemutató festészete nemcsak „megnyugtató”, hanem „humoros”⁷ is: a képek többségére jellemző szürke-vörös színkombináció egyszerre kelti a melegség és az otthonosság érzetét, és figyelmeztet az elektromos berendezések túlhevüléséből adódó veszélyre is. Így felmerül a kérdés, hogy a művész festményei „tényleg a magányosság meghitt és feminin⁸ érzését közvetítik-e, vagy egy olyan hűvös és tárgyilagos puritánságot örökítenek meg, amely”⁹ a férfi művészek által az 1960-as években alkalmazott gyakran túldíszített és harsány színeket felhasználó festészetre való játékos utalásként is értelmezhető, és pontosan ezen játékos ironia használatán keresztül a posztmodern korai előfutára is lehet.

Ezen a ponton szükséges kitérni a gender, vagyis a társadalmi nem kérdésére, amelyet a dolgozat további részében Vija Celmins esztétikájának értelmezése során központi elemzési módszerként használok fel. Amint azt Carolyn Korsmeyer is kifejti, alapvetően szükséges különbséget tenni a nem és a gender, vagyis a társadalmi nem fogalma között. Míg a „nem” elnevezés „a férfiak és a nők közötti biológiai különbségre utal,” a „gender” terminus „azokat a különböző módokat jelöli, amelyeknek a segítségével a kultúra a társadalom tagjaihoz eltérő társadalmi szerepeket társít”.¹⁰ Azonban „a 'gender' szó nemcsak a férfiakhoz és a nőkhoz rendelt társadalmi szerepekre utal. Gyakran előfordul, hogy a 'maszkulin' és 'feminin' terminusokat olyan értékrendszerekhez is kötik, amelyek túlmutatnak a valós személyek jellemzésén; a 'maszkulinitás' és a 'femininitás', más társadalmi nemekhez kapcsolódó fogalmak mellett általában nem cserélhetők föl a 'férfi' és 'női' szavakkal. Ez maga után vonja, hogy a társadalmi nem esztétikai irányú tanulmányozása messze meghaladja a női alkotók vizsgálatát, és olyan ellentétes fogalmak és értékrendszerek elemzését kívánja meg, amelyek jelentései különböző történeti és kulturális kontextusokon ívelnek át.”¹¹ Így a Vija Celmins által festett tárgyak „nőisége” korántsem csak abban rejlik, hogy egy nőművész alkotta őket, hanem annál sokkal komplexebb módon reflektálnak hagyományosan „feminin”

⁶ Vija Celmins ezen korai munkáit a feminin tér megjelenítéseként értelmező korai interpretációk rövid, ugyanakkor informatív összefoglalását adja White, Michelle: „Arresting Ambiguity. Vija Celmins in the 1960s”, in: Franklin Shirmans and Michelle White: Vija Celmins. Television and Disaster, 1964-1966, Houston, The Menil Collection, 2010, 12.

⁷ White, Michelle: „Arresting Ambiguity. Vija Celmins in the 1960s”, in: Franklin Shirmans and Michelle White: Vija Celmins. Television and Disaster, 1964-1966, Houston, The Menil Collection, 2010, 12.

⁸ Az eredetiben található „feminine” szót lehetne a „női” vagy „nőiséget jelképező” kifejezésekkel is fordítani, azonban ez véleményem szerint leegyszerűsítene az elsősorban az angolszász kritikában a szóhoz társított komplex fogalomkört, amelyre hamarosan bővebben is kitérek.

⁹ White, Michelle: „Arresting Ambiguity. Vija Celmins in the 1960s”, in: Franklin Shirmans and Michelle White: Vija Celmins. Television and Disaster, 1964-1966, Houston, The Menil Collection, 2010, 12.

¹⁰ Korsmeyer, Carolyn: Gender and Aesthetics. An Introduction, New York, Routledge, 2004, 2.

¹¹ Korsmeyer, Carolyn: Gender and Aesthetics. An Introduction, New York, Routledge, 2004, 2-3.

és „maszkulin” jelzőkkel illetett festésmódokra.

Vija Celmins az 1960-as évek második felében ugyan elhagyta a környezetében talált, háztartási tárgyak témakörét, és egy sokkal kevésbé „feminin” téma, vagyis a háború (repülőgépek és lebombázott helyek) megfestése felé fordult, azonban ez nem jelentette az alkotói létre és tapasztalatra való reflektálás visszaszorulását a művészetében. A második világháború képei ugyanis a saját gyerekkorának emlékeit idézték fel, az pedig, hogy ezeket a festményeket elsősorban „könyvesboltokban járva” talált „repülőgépeket és lebombázott városokat ábrázoló apró kivágásokat – nosztalgikus emlékeket”¹² fölhasználva festette meg, egyben átvezetést is jelent a szinte kizárólag a fotográfia mint közvetítő médium segítségével alkotott tengert, sivatagot és égboltot ábrázoló művek felé. Ezt a váltást jelzi az 1966-ban készített *Repülő erőd* is, ahol a monokróm, grisaille háttérből kiemelkedő repülőgép képe ugyanúgy az eltávolodás, a környezetből való kiemelés aktusát jeleníti meg, mint a háztartási tárgyak dekontextualizálása. Vija Celmins munkáit ebben az időszakban egyrészt a múltba való fordulás határozta meg – a családjával kisgyerekként az előrenyomuló szovjet hadsereg elől Lettországból Németországba menekült – , vagyis „részben önéletrajzi jellegű”¹³ alkotásokat készített, másrészt viszont a fotográfiai alapanyag alkalmazásával egyfajta mediális eltávolodás is megfigyelhető az ábrázolt képtől. Így az a távolság, amely korábban csak a kép terén belül valósult meg az ábrázolt tárgy és az azt körülvevő világ között, most már alkotó és művészetének a tárgya közé ékelődött.

Ennek az eltávolításnak a manifestációja a fotográfia mint „talált tárgy” alkalmazása: a művész számára a fotográfia ugyanis nem más, mint egy „alternatív téma, egy újfajta réteg, amely távolságot hoz létre. A távolság pedig lehetőséget ad a műalkotás hosszadalmasabb vizsgálatára, valamint arra, hogy fölfedezzük a vele való kapcsolatunkat. Úgy tekintem a fotográfiát mint egy tárgyat, egy tárgyat, amelyet elemezhetek.”¹⁴ A művész és az ábrázolt téma mesterséges – a fotográfia mint hordozó általi – eltávolítása azonban egy másfajta jellegű közeledést eredményezett: az 1960-as évek végén a festményeit jellemző aprólékos megmunkálás, az ecset nyomának a szinte teljes eltüntetése ugyanis kiteljesedett az 1970-es években, amikortól kezdve egyre inkább a hordozó felületre, mint a művésszel közvetlen kapcsolatban álló anyagra koncentrált. Mint azt maga a művész is kifejti, az ábrázolt képeket

¹² Bartman, William S.(ed.): Vija Celmins Interviewed by Chuck Close, New York, A. R. T. Press, 1992, 12.

¹³ Grand, Simon: „Thinking Drawing (Interview with Vija Celmins)”, Tate Etc., Spring 2007 Issue IX., <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/thinking-drawing>> , 2013. január 8. Vija Celmins 1938-ban született Lettországból, és a második világháború alatt, 1944-ben szüleivel Németországba, majd később az Amerikai Egyesült Államokba emigrált, 1948 óta ott él.

¹⁴ Bartman, William S.: Vija Celmins Interviewed by Chuck Close, New York, A. R. T. Press, 1992, 12.

„a szenzibilitásom közvetíti. Ugyanakkor a felhasznált alapanyagokkal való kapcsolatomat is rögzítik”¹⁵ a műalkotások, és ezt a kapcsolatot gyakran hónapokon keresztül tartó aprólékos munka határozza meg. Az alkotó az 1970-es évektől kezdve elsődleges témáját, vagyis a gyakorlatilag határtalan teret: „tengert, éjszakai égboltot és a sivár sivatagi talajt” ábrázoló műveit „nyugtalanító pontossággal” készíti el, gyakran „hónapokig is dogozva egy-egy képen”¹⁶ és azon, hogy a folyamat során a fotográfiát egy vonalháló segítségével a legakkurátusabban, mozdulatról mozdulatra a papírra helyezze át.

Vagyis Vija Celmins ugyanúgy testi kapcsolatba kerül magával a képpel az alkotás folyamata során, mint az absztrakt expresszionisták, azonban ez egy sokkal árnyaltabb és átgondoltabb, a szemlélődésen és a megfigyelésen alapuló viszony. Az alkotást Vija Celmins a gondolkodáshoz hasonlítja: „[ú]gy tekintek a rajzolásra, mint a gondolkodásra, mint annak a bizonyítékára, hogy egyik helyről a másikra kerülök. Az ember azért rajzol, hogy elkülönítse egymástól a dolgokat Hajlamos vagyok nagyon kicsi ... lépésekben változtatni”¹⁷ az alkotás menetén. Mivel az alkotásról való gondolkodás Vija Celmins számára párhuzamos és összekapcsolódik magának a képek létrehozásának a folyamatával, így azok az alkotói jelenlét leképezéseinek tekinthetők. Ez a reflexív hozzáállás hívja elő Hans Ulrich Gumbrecht jelenlét előállításáról szóló elméletét, amelyben Gumbrecht kifejti, hogy a „'jelenlét előállítása' különféle olyan eseményekre és folyamatokra mutat rá, amelyeknél a 'jelenlévő' tárgyak” hatása „az emberi testre fellép vagy fokozódik”¹⁸, vagyis jelen esetben az alkotó az alkotás eszközeire mint entitásokra tekint.

Vija Celmins ezt a folyamatot úgy jellemzi, hogy „észrevettem, hogy maga a grafit egy bizonyos értelemben élő dolog”¹⁹, és később a különböző grafitok feketeségének a vizsgálata vezette az alkotót a tengert, valamint a sivatagot ábrázoló képek elkészítése felé. Mivel magának a képnek a kialakítását expliciten az alkotás eszközének sajátossága, a grafitral való alkotói kontaktus határozza meg, így elmondható, hogy gumbrecht-i értelemben a művész jelenvalósága, tehát az alkotási folyamat során ismeri meg a képet, és hagyja, hogy a grafit és az alkalmazott technika sajátosságai vezessék a kezét. Gumbrecht szerint ugyanis „A jelenlét

¹⁵ Grand, Simon: „Thinking Drawing (Interview with Vija Celmins)”, Tate Etc., Spring 2007 Issue IX., <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/thinking-drawing>>, 2013. január 8.

¹⁶ Art 21, <<http://www.art21.org/artists/vija-celmins?expand=1>>, 2013. január 8.

¹⁷ Vija Celmins vallomását, amelynek eredeti megjelenési helye Vija Celmins. Drawing As Thinking Kiállítási Brosúra, London, Anthony D'Offay Gallery, 1999 idézi Manchester, Elizabeth: „Vija Celmins: Ocean. Summary”, A Tate Britain Honlapja <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-ocean-p78336/text-summary>>, 2013. január 8.

¹⁸ Gumbrecht, Hans Ulrich: A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít, (Stanford, Stanford University Press, 2004), Budapest, Ráció Kiadó-Historia Litteraria Alapítvány, 2010, 7.

¹⁹ Bartman, William S.: Vija Celmins Interviewed by Chuck Close, New York, A. R. T. Press, 1992, 36.

szó ... a világhoz és tárgyaihoz fűződő ... térbeli viszonyra utal. Ami „jelenlévő”, annak megfoghatónak kell lennie, és ez azt is jelenti ... , hogy közvetlen behatással lehet az emberi testre”.²⁰ Az alkotói (és minden másfajta) jelenlét így a gumbrecht értelemben csak akkor jöhet létre, ha a folyamat során a személy másfajta, a hétköznapiól eltérő létállapotba kerül, amely által fizikai kontaktusba lép az őt körülvevő tárgyakkal (jelen esetben a papírral és a grafitral). Vija Celmins tengert, sivatagot és égboltot ábrázoló műveinek a kapcsán elmondható, hogy az alkotás felhasznált eszközei nagyban hozzájárulnak a képeken bemutatott természeti képződmények formáihoz, így megfordul, vagy legalábbis kétirányúvá válik a természetet megörökítő művészi alkotásra általánosan jellemző folyamat: a műalkotás létrejöttéhez nem csupán az alkotó kontemplációja vezet, hanem maga a műalkotás során létrejött természeti forma is kelthet a nézőben (és az alkotóban) kontemplációra való igényt.

A művész az égboltot ábrázoló műveivel kapcsolatban így nyilatkozik: annak ellenére, hogy „úgy tűnhet, a csillagos ég alatt fekvő jöttek létre, számomra a ceruza feketeségének a szeretetéből születtek”²¹, vagyis a művész és a felhasznált technika összhangja közösen formálta az alkotásokat, és irányította közvetett módon az alkotó figyelmét magára a természetre. Gumbrecht ezzel kapcsolatban úgy érvel, hogy „a jelenlét utáni” vágyra adott válaszként „az esztétikai élmény segíthet helyreállítani létezésünk térbeli és testi dimenzióját” vagyis képes arra, hogy „az érzését visszaadja a világban-benne-létünknek ... , hogy része vagyunk a dolgok fizikai világának.”²² Így Georges Bataille-i terminusokkal, „az esztétikai élmény megvédhet ... attól, hogy életünk fizikai dimenziójának érzését vagy emlékét egészen elveszítsük.”²³ Vija Celmins maga is reflektál arra, hogy hogyan jön létre a műalkotásain megjelenített univerzum: az 1999-ben készült *Cím nélkül (Alapanyagok)* képén magukat a felhasznált fotográfiákat jeleníti meg kicsinyítve, a többszörös léptékváltás segítségével utalva arra, hogy hogyan válik befoghatóvá és ezáltal értelmezhetővé a határtalan univerzum.

Bár maga az alkotó nem tartja szükségesnek a természeti képeket ábrázoló alkotásinak a téma szempontjából való értelmezését: „időnként egyszerre tűnnek absztraktnak és figuratívnak. Nincs róluk túlságosan sok mondanivaló Azért léteznek, hogy nézzék őket”²⁴, nem tartom véletlennek, hogy Vija Celmins az 1970-es évektől kezdve szinte

²⁰ Gumbrecht, Hans Ulrich: A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít, (Stanford, Stanford University Press, 2004), Budapest, Ráció Kiadó-Historia Litteraria Alapítvány, 2010, 7.

²¹ Bartman, William S.: Vija Celmins Interviewed by Chuck Close, New York, A. R. T. Press, 1992, 36.

²² Gumbrecht, Hans Ulrich: A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít, (Stanford, Stanford University Press, 2004), Budapest, Ráció Kiadó-Historia Litteraria Alapítvány, 2010, 95.

²³ Gumbrecht, Hans Ulrich: A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít, (Stanford, Stanford University Press, 2004), Budapest, Ráció Kiadó-Historia Litteraria Alapítvány, 2010, 95.

²⁴ Tokyo Metropolitan Museum of Photography (ed.): Another Photography. Rethinking the Concept of Photography, Tokyo [Tokió], Rekishi Bunka Zaidan, 1996, 29.

kizárólag természeti képekkel foglalkozik, és ezeknek a festése, rajzolása majd sokszorosításra is alkalmas technikákkal való elkészítése során fedezte föl a grafit (majd később a nyomtatás, a litográfia, a mezzotinto, a foltmaratás, a rézkarc és a szén) fölhasználásában rejlő lehetőségeket. Hasonlóképpen, az a tény, hogy a művész a különböző technikákkal évtizedek óta a tenger, a sivatag és az égbolt kontextusában kísérletezik (bár ez az utóbbi években kiegészült a pókhálót ábrázoló képek tematikájával), arra mutat, hogy a természet mint téma meghatározó jelentőségű a munkásságában, és a technikák sokféleségének alkalmazásával azt kutatja, hogy milyen módokon lehet monokróm ábrázolással a legmegfelelőbben kifejezni ezeknek a képződményeknek a változatosságát. Tehát Neville Wakefield korábban idézett értelmezésével ellentétben a Vija Celmins által festett „üres területek” helyett az elemzés során én sokkal inkább ezen terek sűrítettségére és részletgazdagságára szeretném föl hívni a figyelmet, csakúgy, mint Stephanie Straine, aki elsősorban Vija Celmins sivatagokat és galaxisokat ábrázoló képeit elemzi.

Straine szerint a galaxisok és „a sivatagi talaj egy kicsi szelete ... között lévő egyértelmű méretarányos különbség ellenére ezek a tereket összekapcsolja az, hogy kompozíciós szerkezetük apró részecskékből áll, amelyek úgy gyülemlenek föl, mint ahogyan” a művész „halmozza föl a ceruzájával ejtett nyomokat”²⁵, vagyis az ábrázolt sivatag és a galaxisok szerkezetük hasonlósága miatt tekinthetők egymás inverzeinek is. Ezt nemcsak az támasztja alá, hogy a sivatag és az égbolt akár egy kép terén belül is megjelenhet, mint az 1974-ben készített *Cím nélkül (Sivatag – Galaxis)*, (5. kép) esetében, ahol az apró, határozott körvonalú homokszemek mintázata éppúgy a térbeliség illúzióját kelti, mint az elmosódó csillagképeké, hanem az is, hogy Vija Celmins többféle technika alkalmazásával is elkészítette az éjszakai égbolt „negatívját”. Ezeken a „Fordított” képeken az éjszakai égbolt csillagai tűnnek a sivatagi homokszemcsékhez hasonlóan sötétnek, míg maga az égbolt világos marad, mint a 2002-ben készült *Éjszakai égbolt 1 Fordított* (31. kép), vagy a 2010-re datálható *Fordított galaxis* (39. kép) esetében. Mivel ezek a képek a méretarányok skálájának két végpontján elhelyezkedő parányi és hatalmas terek egymásra vetítésével mintegy elmosásuk a két végpont közötti különbséget, Vija Celmins térkezelésének értelmezéséhez megfelelő alapot adhat Gaston Bachelard miniatúrával és végtelennel foglalkozó fenomenológiája.

Gaston Bachelard elmélete a térben megjelenő „kicsi és a nagy dialektikáját a Miniatúra

²⁵ Straine, Stephanie: „Dust and Doubt. The Deserts and Galaxies of Vija Celmins”, Tate Papers, Issue XIV., <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/dust-and-doubt-deserts-and-galaxies-vija-celmins>> , 2013. január 8.

és a Végtelen jegyében” tárgyalja, amely két fogalom korántsem „összeférhetetlen, mint azt” feltételezni lehetne, ugyanis sem a miniatúrát és a végtelent, sem pedig az általánosabb értelemben használt „kicsit és a nagyot sem objektív értelemben kell felfogni”²⁶, mivel azok egymáshoz viszonyítva, a másik jelenlétében nyerik el az értelmüket. Vagyis a Vija Celmins által ábrázolt természet-képek komplexitását az adja, hogy munkásságában mind a miniatúra, mind pedig a végtelen megjelenik: a galaxisok végtelensége és az állandó mozgásban lévő hullámok és a homokszemcsék rögzítése csak az efemer pókhálók témájával kiegészítve nyer értelmet. Bachelard térértelmezése, mely szerint a térbeli „távolság ... a horizont minden pontján miniatúrákat”²⁷ hoz létre, Vija Celmins művészetének a kontextusában értelmezve különösen releváns: a behatárolt, négyszög alakú keretbe foglalt galaxisok maguk is miniatúrává lényegülnek át, vagyis elérhetővé válnak a befogadó kontemplációja számára.

A természeti képek miniatürizálásával vagy éppen ellenkezőleg: fölnagyításával azonban nemcsak a bináris oppozíciók feloldása lehet a művész célja, ugyanis azáltal, hogy kettős keretbe foglalja – először a fotográfia majd azt követően az alkotási folyamat során – a természeti képet, egyben megnyitja azt az értelmezés számára, vagyis az természeti képből tájjá válik. Amint azt Elke M. Solomon írja,

²⁶ Bachelard, Gaston: A tér poétikája, Budapest, Kijarat Kiadó, 2011, 24.

²⁷ Bachelard, Gaston: A tér poétikája, Budapest, Kijarat Kiadó, 2011, 24.

Bibliográfia

- Adams, Steven and Anna Gruetzner Robins: Gendering Landscape Art, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001.
- Art 21, <<http://www.art21.org/artists/vija-celmins?expand=1>> , 2012. január 8.
- Bartman, William S.(ed.): Vija Celmins Interviewed by Chuck Close, New York, A. R. T. Press, 1992.
- Bachelard, Gaston: A tér poétikája, Budapest, Kijarat Kiadó, 2011.
- Grand, Simon: „Thinking Drawing (Interview with Vija Celmins)”, Tate Etc., Spring 2007 Issue IX., <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/thinking-drawing>> , 2013. január 8.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít, (Stanford, Stanford University Press, 2004), Budapest, Ráció Kiadó-Historia Litteraria Alapítvány, 2010.
- Korsmeyer, Carolyn: Gender and Aesthetics. An Introduction, New York, Routledge, 2004.
- Manchester, Elizabeth: „Vija Celmins: Ocean. Summary”, A Tate Britain Honlapja <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-ocean-p78336/text-summary>> , 2013. január 8.
- Straine, Stephanie: „Dust and Doubt. The Deserts and Galaxies of Vija Celmins”, Tate Papers, Issue XIV., <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/dust-and-doubt-deserts-and-galaxies-vija-celmins>> , 2013. január 8.
- Tokyo Metropolitan Museum of Photography (ed.): Another Photography. Rethinking the Concept of Photography, Tokyo [Tokió] , Rekishi Bunka Zaidan, 1996.
- Wakefield, Neville: „’Temps Morts’”, in: Lingwood, James (ed.): Vija Celmins, London, Institute of Contemporary Arts, 1996, 44-49.
- White, Michelle: „Arresting Ambiguity. Vija Celmins in the 1960s”, in: Franklin Shirmans and Michelle White: Vija Celmins. Television and Disaster, 1964-1966, Houston, The Menil Collection, 2010, 8-22.

Képek

1. kép



Vija Celmins: *Cím nélkül (Alapanyagok)*, 1999

írisz nyomtatás, papír

357 x 309 mm

Tate Britain, London (Egyesült Királyság)

2. kép



Vija Celmins: *A kép megőrzése az emlékezetben*, 1977 és 1982 között
kövek és festett bronz, tizenegy pár
változtatható méret

Museum of Modern Art, New York (Amerikai Egyesült Államok)

3. kép

Vija Celmins: *Fűtőtest* (1964)

olaj, vászon

121 x 122 cm

Whitney Museum of American Art, New York (Amerikai Egyesült Államok)

4. kép

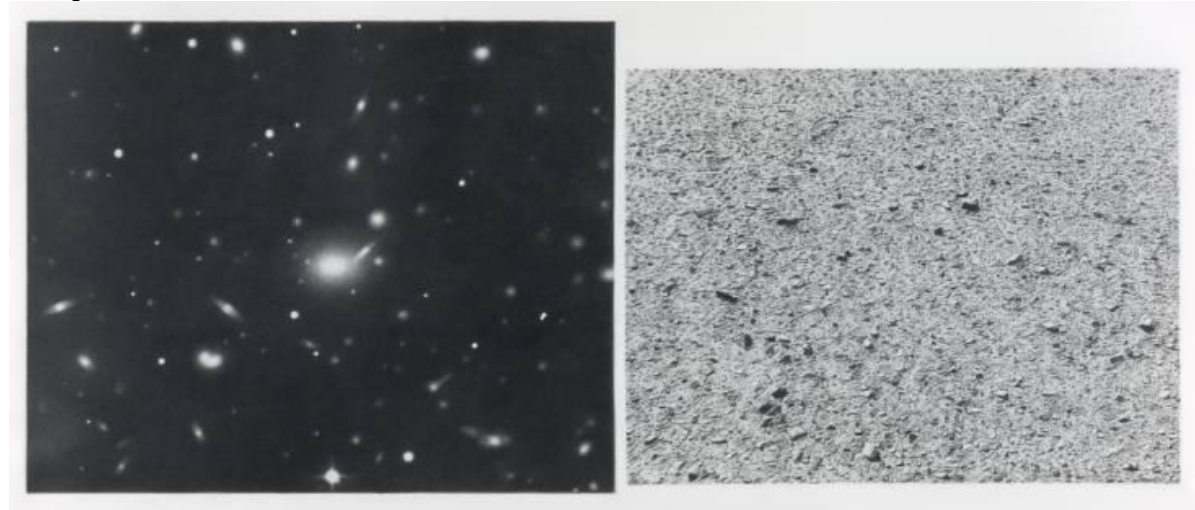
Vija Celmins: *Repülő erőd* (1966)

olaj, vászon

40,6 x 66 cm

Museum of Modern Art, New York

5. kép



Vija Celmins: *Cím nélkül (Sivatag – Galaxis)*, 1974
 grafit akril alapon, papír
 442 x 956 mm
 Tate Britain, London

6. kép



Vija Celmins: *Sivatag* (1975)
 litográfia, papír
 315 x 416 mm
 Tate Britain, London

7. kép

Vija Celmins: *Galaxis* (1975)

litográfia, papír

317 x 418 mm

Tate Britain, London

8. kép

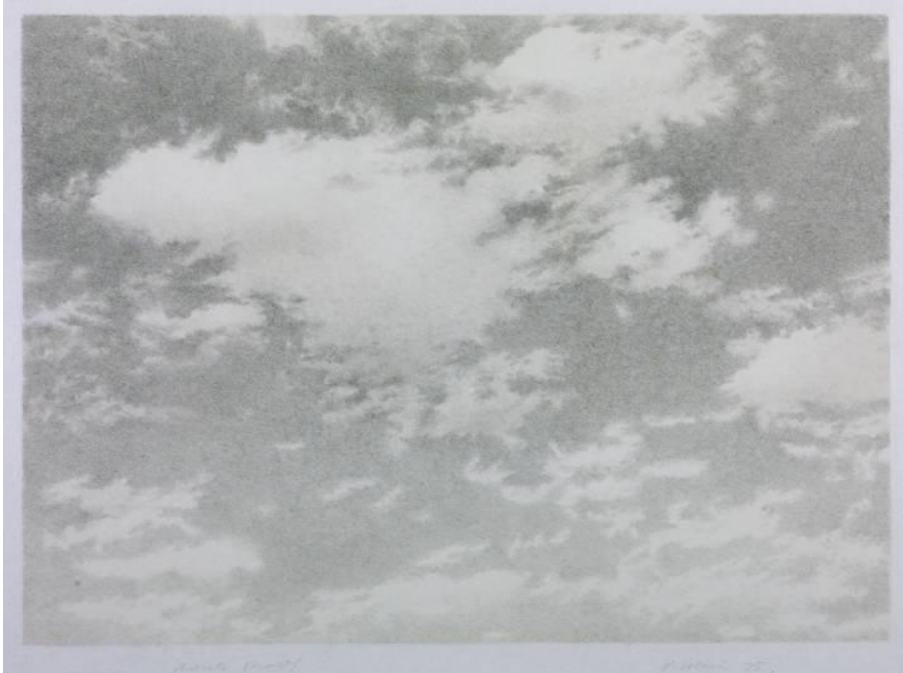
Vija Celmins: *Óceán* (1975)

litográfia, papír

317 x 420 mm

Tate Britain, London

9. kép

Vija Celmins: *Égbolt* (1975)

litográfia, papír

315 x 420 mm

Tate Britain, London

10. kép

Vija Celmins: *Cím nélküli portfólió. Galaxis* (1975)

litográfia, papír

317 x 417 mm

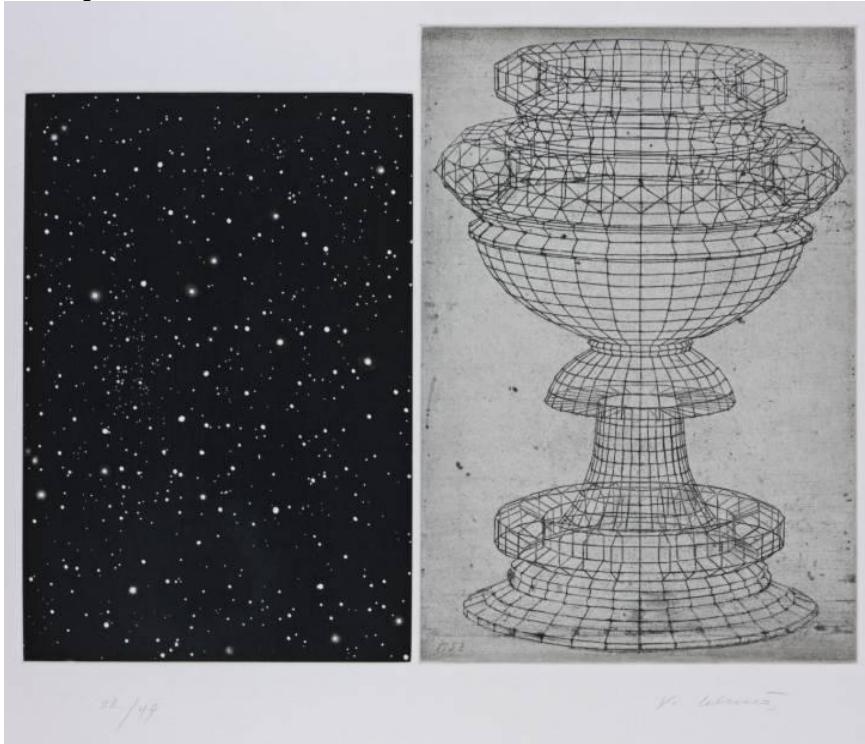
Tate Britain, London

11. kép



Vija Celmins: *Szövetség* (1983)
hidegtű, mezzotinto és foltmaratás
255 x 189 mm
Museum of Modern Art, New York

12. kép



Vija Celmins: *Csillagkép – Uccello* (1983)

folttmaratás és rézkarc, papír

691 x 585 mm

Tate Britain, London

13. kép



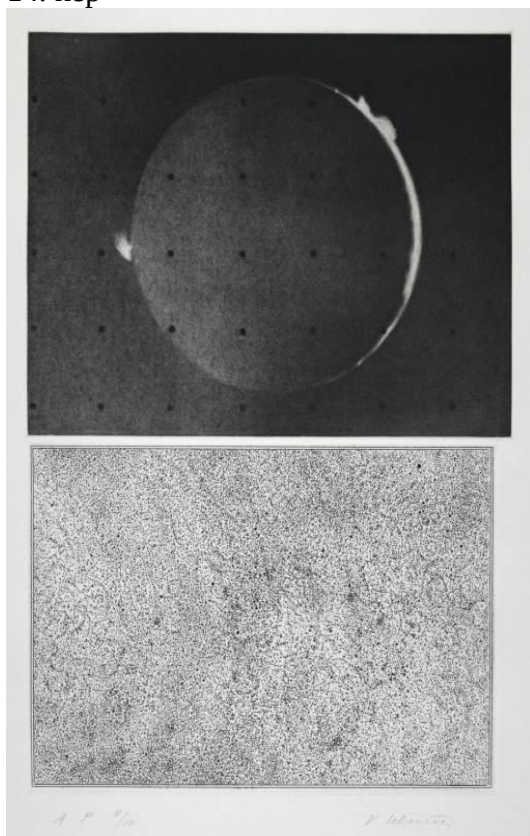
Vija Celmins: *Hidegtű – Az óceán felszíne* (1983)

hidegtű, papír

186 x 239 mm

Tate Britain, London

14. kép

Vija Celmins: *Jupiter Holdja – Csillagkép* (1983)

mezzotinto és rézkarc, papír

146 x 193 mm és 125 x 185 mm

Tate Britain, London

15. kép

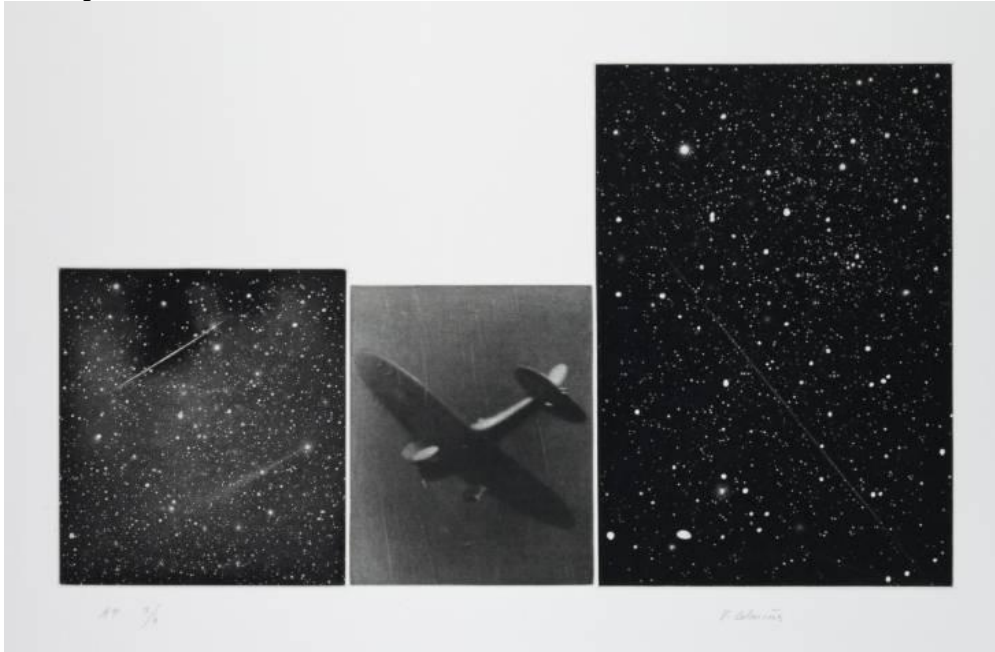
Vija Celmins: *Koncentrikus csapágyak B* (1984)

foltmaratás, hidegtű és mezzotinto, papír

125 x 110 mm és 119 x 94 mm

Tate Britain, London

16. kép

Vija Celmins: *Koncentrikus csapályák C* (1984)

foltmaratás, hidegtű és mezzotinto, papír

125 x 110 mm, 118 x 93 mm és 207 x 136 mm

17. kép

Vija Celmins: *1984 decembere* (1985)

mezzotinto, papír

407 x 388 mm

Tate Britain, London

18. kép



Vija Celmins: *Cím nélkül (Szaturnusz)*, 1985 In: *A látvány*
 mezzotinto, papír
 298 x 235 mm
 Tate Britain, London

19. kép



Vija Celmins: *Cím nélkül (Mamutfenyő és Hold)*, 1985 In: *A látvány*
 mezzotinto, papír
 298 x 368 mm
 Tate Britain, London

20. kép



Vija Celmins: *Cím nélkül (Galaxis)*, 1985 In: *A látvány*
 mezzotinto, papír
 298 x 368 mm
 Senior and Shopmaker Gallery, New York (Amerikai Egyesült Államok)

21. kép



Vija Celmins: *Cím nélkül (Fa és égbolt)*, 1985 In: *A látvány*
 mezzotinto, papír
 265 x 330 mm
 Tate Britain, London

22. kép

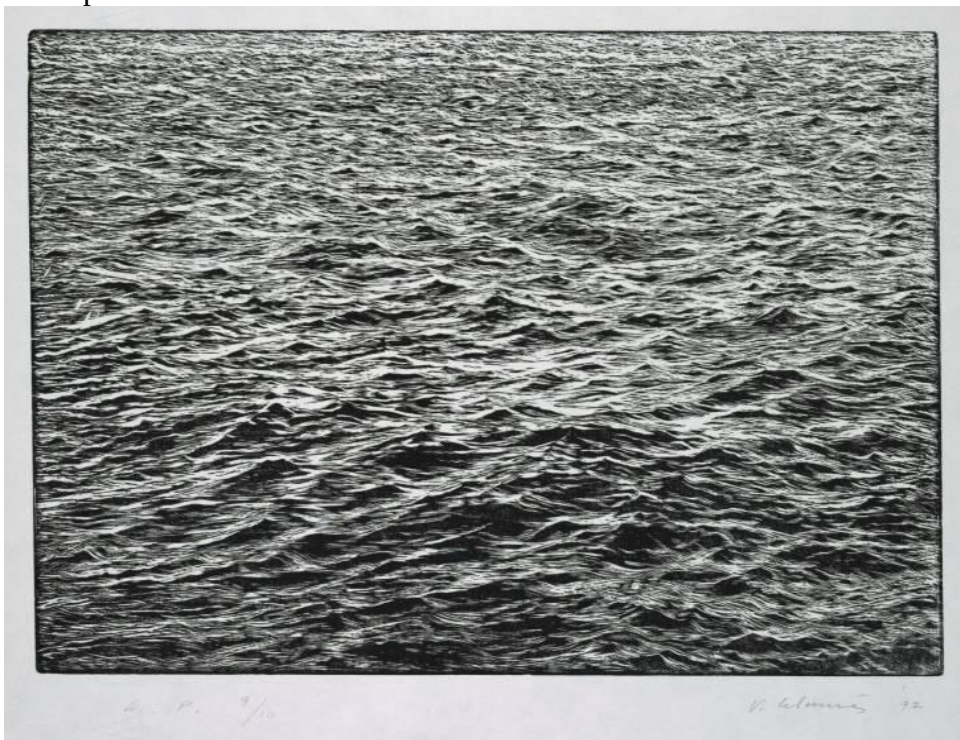
Vija Celmins: *A Holyoke hegy* (1987)

rézkarc, papír

193 x 247 mm

Tate Britain, London

23. kép

Vija Celmins: *Fametszet az óceán felszínéről 1992* (1992)

fametszet, papír

224 x 304 mm

Tate Britain, London

24. kép



Vija Celmins: *Fametszet az éjszakai égboltról* (1997)
 papírra nyomott fametszet, papír
 220 x 245 mm
 Tate Britain, London

25. kép



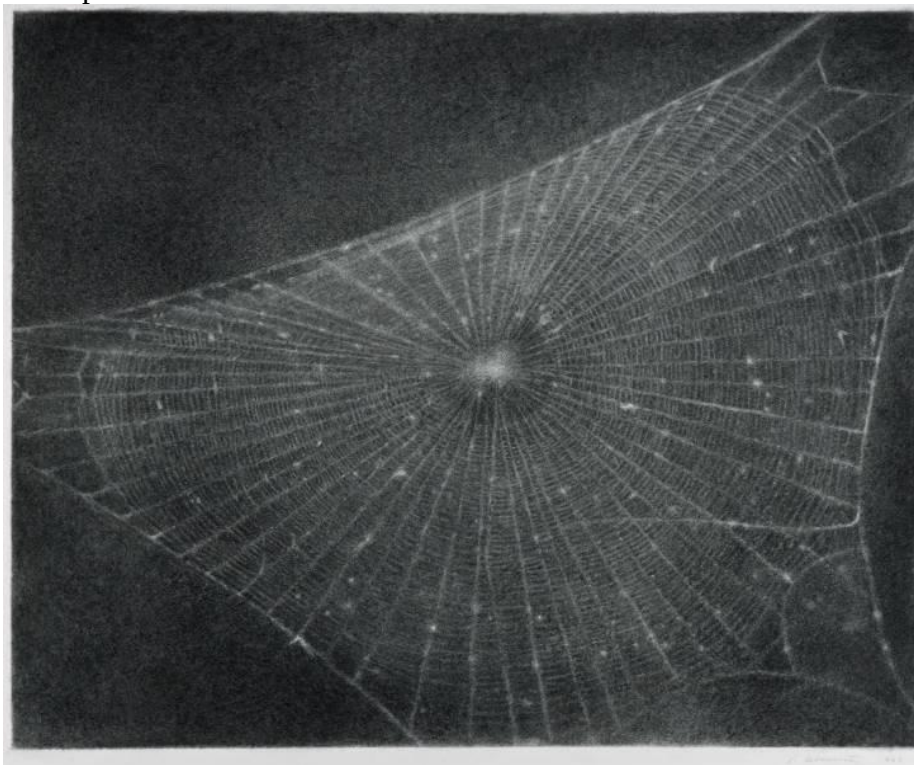
Vija Celmins: *Éjszakai égbolt 18* (1998)
 szén, papír
 507 x 584 mm
 Tate Britain, London

26. kép



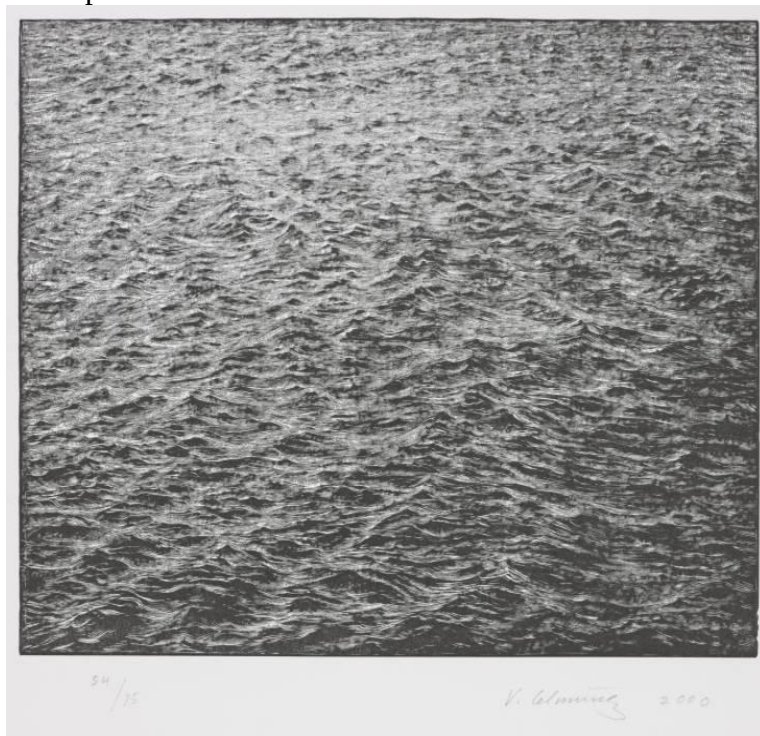
Vija Celmins: *Éjszakai égbolt 19* (1998)
szén, papír
570 x 673 mm
Tate Britain, London

27. kép



Vija Celmins: *Háló 1* (1999)
szén, papír
565 x 649 mm
Tate Britain, London

28. kép

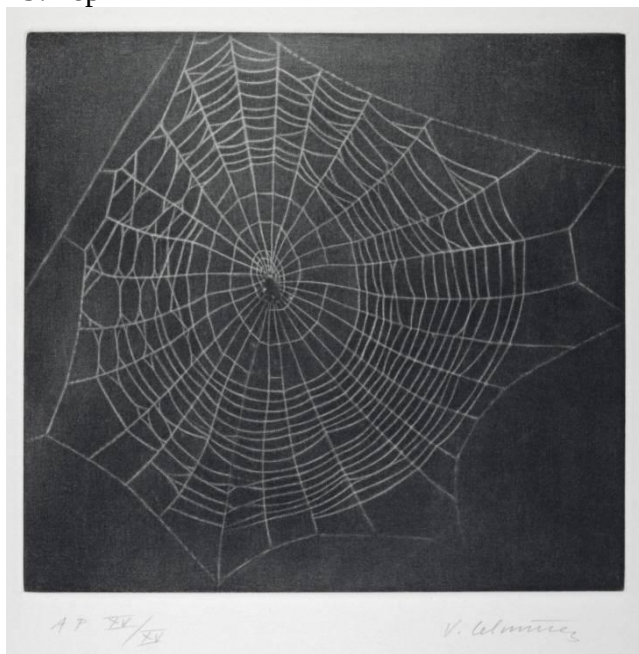
Vija Celmins: *Fametszet az óceán felszínéről 2000* (2000)

fametszet, papír

207 x 257 mm

Tate Britain, London

29. kép

Vija Celmins: *Cím nélkül (Háló 1)*, 2001

mezzotinto, papír

175 x 194 mm

Tate Britain, London

30. kép



Vija Celmins: *Cím nélkül (Háló 2)*, 2001

mezzotinto, papír

177 x 194 mm

Tate Britain, London

31. kép



Vija Celmins: *Éjszakai égbolt 1 Fordított* (2002)

fotógravírozás, foltmaratás, fénynyomat és hidegtű, papír

392 x 485 mm

Tate Britain, London

32. kép



Vija Celmins: *Éjszakai égbolt 3* (2002)
 csiszolt foltmaratás és hidegtű, papír
 372 x 471 mm
 Tate Britain, London

33. kép



Vija Celmins: *Cím nélkül (Háló 3)*, 2002
 csiszolt és karcolt foltmaratás és hidegtű, papír
 380 x 482 mm
 Tate Britain, London

34. kép



Vija Celmins: *Cím nélkül (Háló 4)*, 2002
 csiszolt és karcolt fénynyomat és hidegtű, papír
 389 x 482 mm
 Tate Britain, London

35. kép



Vija Celmins: *Háló 5* (2009)
 rézkarc, papír
 530 x 445 mm
 Tate Britain, London

36. kép

Vija Celmins: *Sötét galaxis* (2010)

mezzotinto

417 x 299 mm

Tate Britain, London

37. kép

Vija Celmins: *Felosztott éjszakai égbolt* (2010)

mezzotinto

417 x 299 mm

Tate Britain, London

38. kép



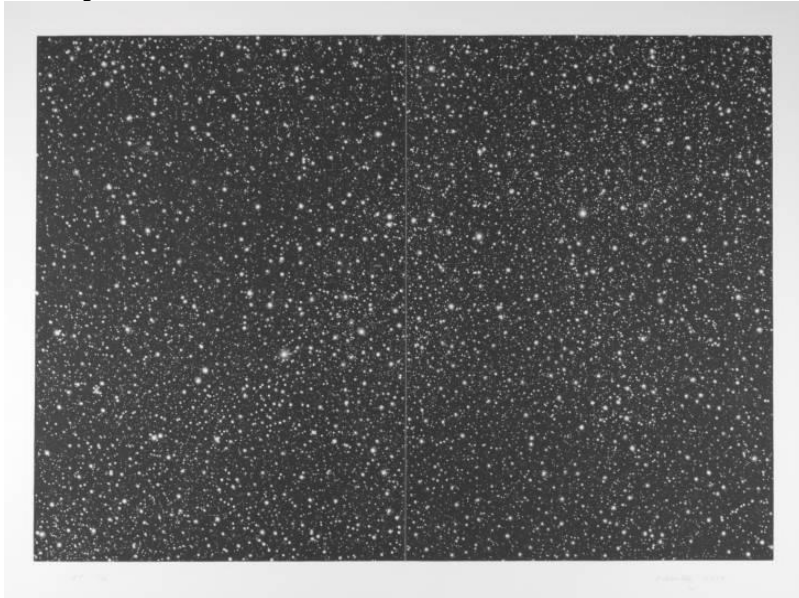
Vija Celmins: *Hulló csillagok* (2010)
mezzotinto
417 x 299 mm
Tate Britain, London

39. kép



Vija Celmins: *Fordított galaxis* (2010)
rézkarc foltmaratással, hidegtű
417 x 299 mm
Tate Britain, London

40. kép

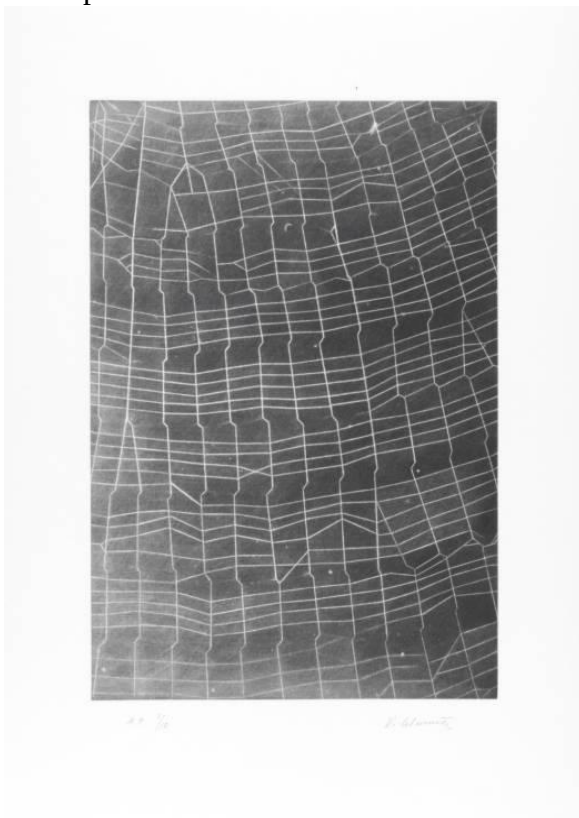
Vija Celmins: *Csillagmező* (2010)

mezzotinto

674 x 912 mm

Tate Britain, London

41. kép

Vija Celmins: *Hálólétra* (2010)

mezzotinto

417 x 299 mm

Tate Britain, London

42. kép



Joseph Mallord William Turner: *Shields Világítótorony*, 1825 körül
mezzotinto, papír
150 x 211 mm
Tate Britain, London

43. kép



Joseph Mallord William Turner: *Tanulmány az égboltról és a tengerről*, 1825 körül
intaglio nyomtatás, papír
154 x 214 mm
Tate Britain, London

