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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 32: Collaborations Imi Knoebel & Sherrie Levine

Artikel: Sherrie Levine : looking after Sherrie Levine = sehen nach Sherrie Levine

Autor: Singerman, Howard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680548

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: 10.07.2025

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

HOWARD SINGERMAN

LOOKING AFTER SHERRIE LEVINE

Writing on Sherrie Levine's work a long time ago I insisted, against what I perceived as the reduction of her work to its strategy or its theater, that there was something to look at, an object that must be taken into account. At the same time, I suggested my own difficulty in accounting for it. Looking at what was there in front of me was not easy; rather, it was circumspect and interrupted.

> In spite of their still interesting and intricate images, I found myself avoiding looking into Levine's photographs *After Walker Evans*. I was pulling myself up and out of Evans' images and insisting instead on the frames, the mat, and the glass; that is, on the Levines. The forays I did make into the pictures were, in a sense, embarrassed, camouflaged as the search for rephotography, for a uniqueness that would protect both Evans and Levine by proving the original inimitable and the artist's hand unavoidable.[1)]

Why did I turn away from the image: Why couldn't I look at it in a certain familiar way, closely, pleasurably? I looked away not because there was nothing to see, but because I didn't want to see what was there. This denial of what I had seen, and even that what I had seen was something, recalls in retrospect Freud's story of the fetish. I could not look because something I had expected to see wasn't there; there was a lack, an absence, and, to continue his story, I looked elsewhere, down to what I had seen before, what I had seen through, and what had framed the image for me. There, in the frame, I found (or founded) the plenitude that would reinstate, fill in for, the wholeness of the work.

To have looked into the image, to have studied it in its nuances, would have been to see the image indifferently, and as the work of Walker Evans; it would have been to not see what I imagined was the work of Sherrie Levine. As in Freud's story, then, the lack was only relative, a comparison based on what I had imagined I would see, but on the gallery wall, its terms are reversed. What I had expected to see in Levine's *After Walker Evans* was what I thought her title had promised: the photograph's absence, its supersession, and, therefore, my not needing to look. But what Levine's frames marked out—what they staged even as they canceled it—was not the lack of Walker Evans, but the presence of his image. The image was in excess, more than I expected and too much to see. At the same time it was too little; it

HOWARD SINGERMAN is an art critic who writes from Rochester, New York.

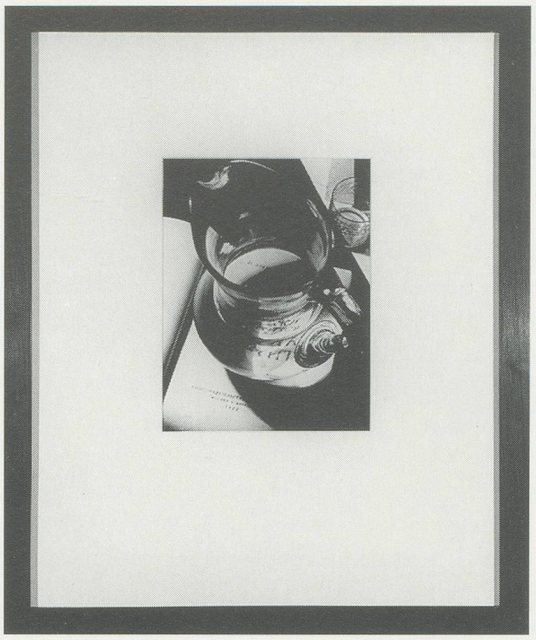
could not be the image that would fill the desire it had created, the desire to see it in full and with its own name. In my story Levine's frame and the story of her framing became a substitute object, a work I could address as whole, that would redress the (w)hole, even as it rendered it. Encircling, suspending, and, I would argue, covering the image, Levine's frames, or my turn to them, offered a compromise. On the model of Freud's suspensory belt, they stand as a permanent memorial to having seen the difference, or perhaps, as I remain undecided, having not been able to tell it. I have started out with a story about looking, and about the centrality of frames to the work of Sherrie Levine. It is one I want to embellish further, particularly since according to one physician, "a fetish is a story masquerading as an object."[2)]

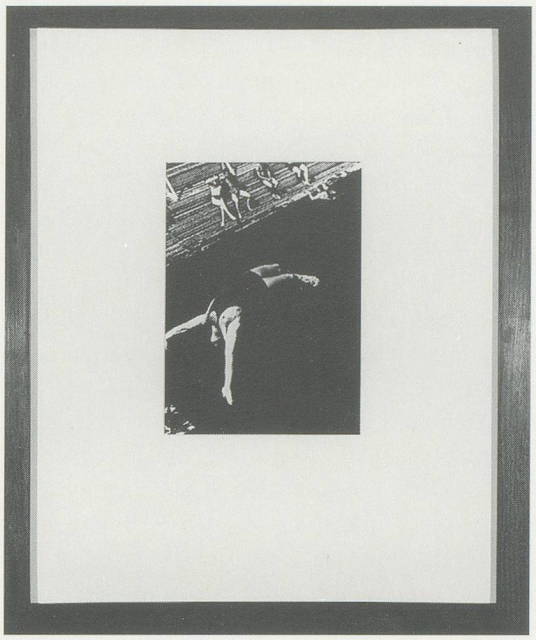
The late Craig Owens once answered the question of what comes "after the death of the author," what comes to structure the work of art's meaning and its value, by mapping a passage something like the one I have charted above, a transition "from work to frame."[3)] The critical vision of postmodernism would shift its focus from the center, from the interiors of object or artist, to the conditions that impinge on the work's appearance and its place. In order to situate the shift in certain insights of the late 1960s, and to suggest that even in those years it was already underway, Owens begins his essay with a discussion of Robert Smithson. He returns to Smithson a number of times in the text, specifically to a quotation from the artist that suggests that the transition from work to frame cannot be a one-way passage from one site to the other; rather, it is a kind of lingering, even an embroidering. What Smithson proposes and Owens thematizes is an "investigation of the apparatus the artist is threaded through." The image of thread is a nice one, threading suggests not a singular departure but a continuous one, a repeated passage from the inside to out that draws and empockets one within the other. Moreover, if only slenderly such embroidery might recall the work of the fetish. The frame, its thickness and permeability, as well as its function as fetish, are all aspects of a particular theory of the frame that Derrida calls with the name *parergon*. The circumscription that marks the difference of Sherrie Levine's work, that is at once integral to its being and the mark of its lack of being, is

- "neither simply internal nor simply external, not falling to one side of the work... it is called up and gathered together as a supplement from the lack —a certain 'internal' indetermination—in the very thing that it comes to frame. This lack, which cannot be determined, localized, situated, arrested inside or outside before the framing, is simultaneously... both product and production of the frame."[4)]

Levine's frame and its ambivalent and compromising functions are most clearly—and most literally—drawn in her watercolors after modern masters of the early 1980s. In the various works after Joan Miró, for example, particularly along the edges of lighter fields, Levine's pencil line appears to mark and secure the border of the work. Past that line the page belongs to someone else, to the artist Sherrie Levine and, wherever its oil-painted model might be, to the Levine's owner. Levine's line not only outlines the image's edge; within the image, it dutifully inscribes the facile, insouciant shapes of the Miró. It follows his line, but where his was automatic and unassuming, hers is at once of the line of automatism—a different kind of automatism—and it assumes Miró's as its burden. It enters the images, intercedes on Miró's space and, insofar as it rectifies his image to its model, it does so on Miró's behalf. Yet, however indebted her line, however accurate, it follows the rule of *parergon:* it is at once produced by and the production of the Miró. And it produces the Miró that gives rise to it as lacking: that is, as a copy.

Of course it is a copy—this I need not make too complex—it is painted, as Levine admits in each of her titles, "after" another image. After, and perhaps according to an earlier definition of the word, covering and conforming closely to its surface (as in grass that "groweth flatte, after the earthe"). In the watercolors after Mondrian, the pale greenish washes that pass for white, the blushed and occasionally mottled blues and reds, these are the covering over, the painting out of Mondrian's planes. The watercolor is clearly a copy; its identity as a work of Sherrie Levine —its being a work, her work—consists in its being not a Mondrian. But its not being, its lack, seems





Left/links: SHERRIE LEVINE, UNTITLED (AFTER ALEXANDER RODCHENKO: 2), 1987, photograph, 20 x 16" / 50,8 x 40,6 cm.

Right/rechts: SHERRIE LEVINE, UNTITLED (AFTER ALEXANDER RODCHENKO: 10), 1987, photograph, 20 x 16" / 50,8 x 40,6 cm.

unarrestable, for it frames whatever Mondrian we would check against it. We make Levine's image differ by imagining from it a real Mondrian, yet one that we conjure up is still not the object we need. It too has the thinness of an image, an image constructed in and magnified by its difference from Levine's version, a picture of itself as real. Through the thin, soaked-in surfaces of Levine's watercolors, we can see, if only dimly, Mondrian and Miró and Kandinsky and Léger reduced to an image, as they begin to represent themselves as something. Specifically, something that belongs to and is a sign for another proper name.

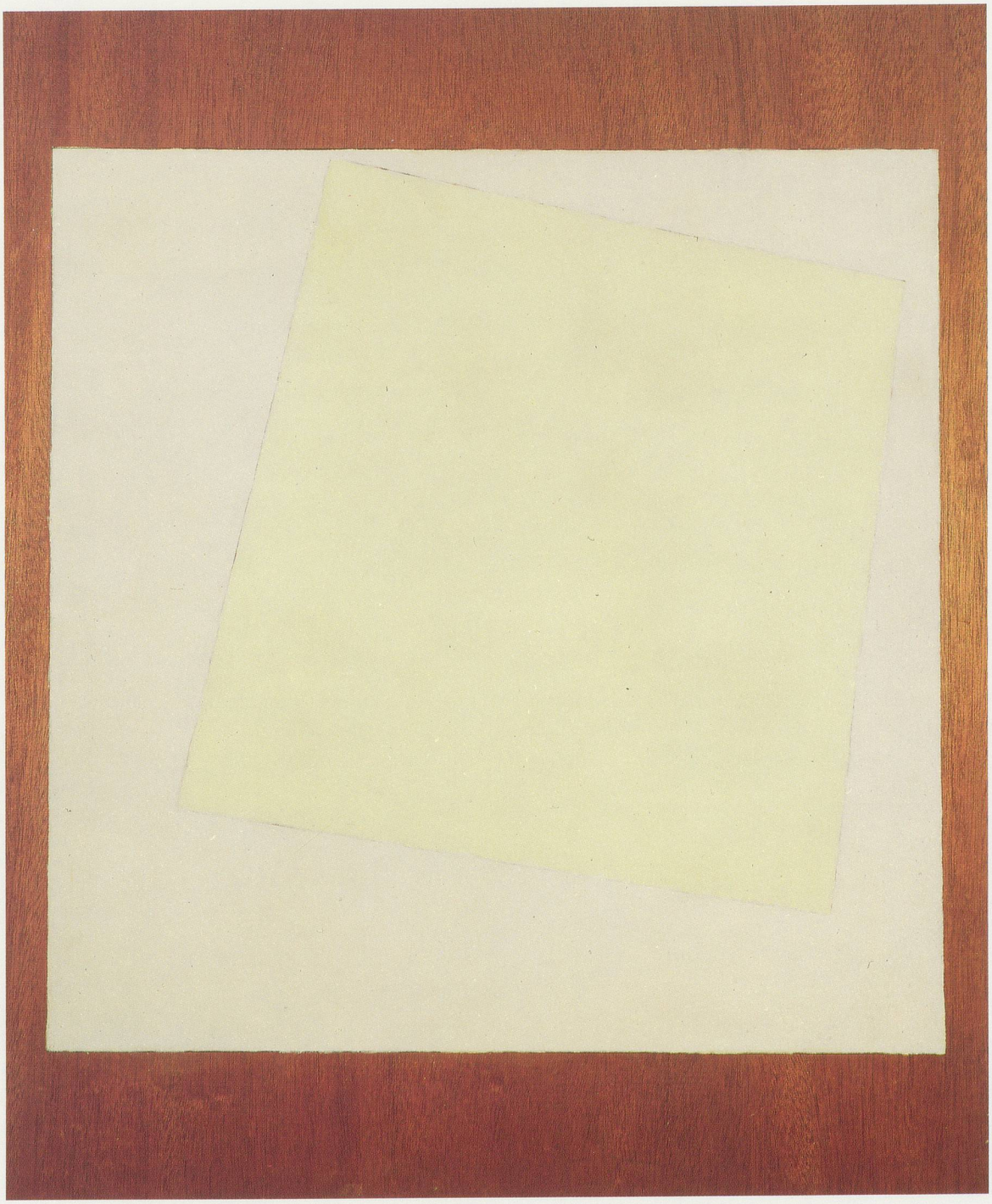
Levine's objects, as many have noted, are "about desire"; they are objects of desire, or perhaps a record of such objects. In some way we imagine her to have said something like "I wish I had done that" or "I wish that was mine," but to become hers they have had to become empty; they have had to become, more correctly, desiring objects. They are incomplete and cannot be whole whatever they fill themselves with, however much theory they generate. In Lacan's famous formulation, what we desire is the desire of the other. Or, more slowly, to desire something, even something like the Miró, is to want that object to acknowledge you, to be needy and incomplete and wanting for something, a lover, say, or an artist or an owner. As the Miró that Levine's copy wants to be fades beneath her covering, as it becomes a sign for itself in order to defend itself against the very copy it needs even to be recalled, Levine's watercolor becomes a work, momentarily full and com-

plete—just what the Miró needs. Yet the pair is mismatched, the completion is once again too little and too much. The problem, the logic that runs Lacan's theory and that insists that every matched set will be incomplete, is that when we get what we want—the wanting object—we find it wanting. But it is precisely Levine's matching, her completing of the object with its own image, that makes her work so hard to look at.

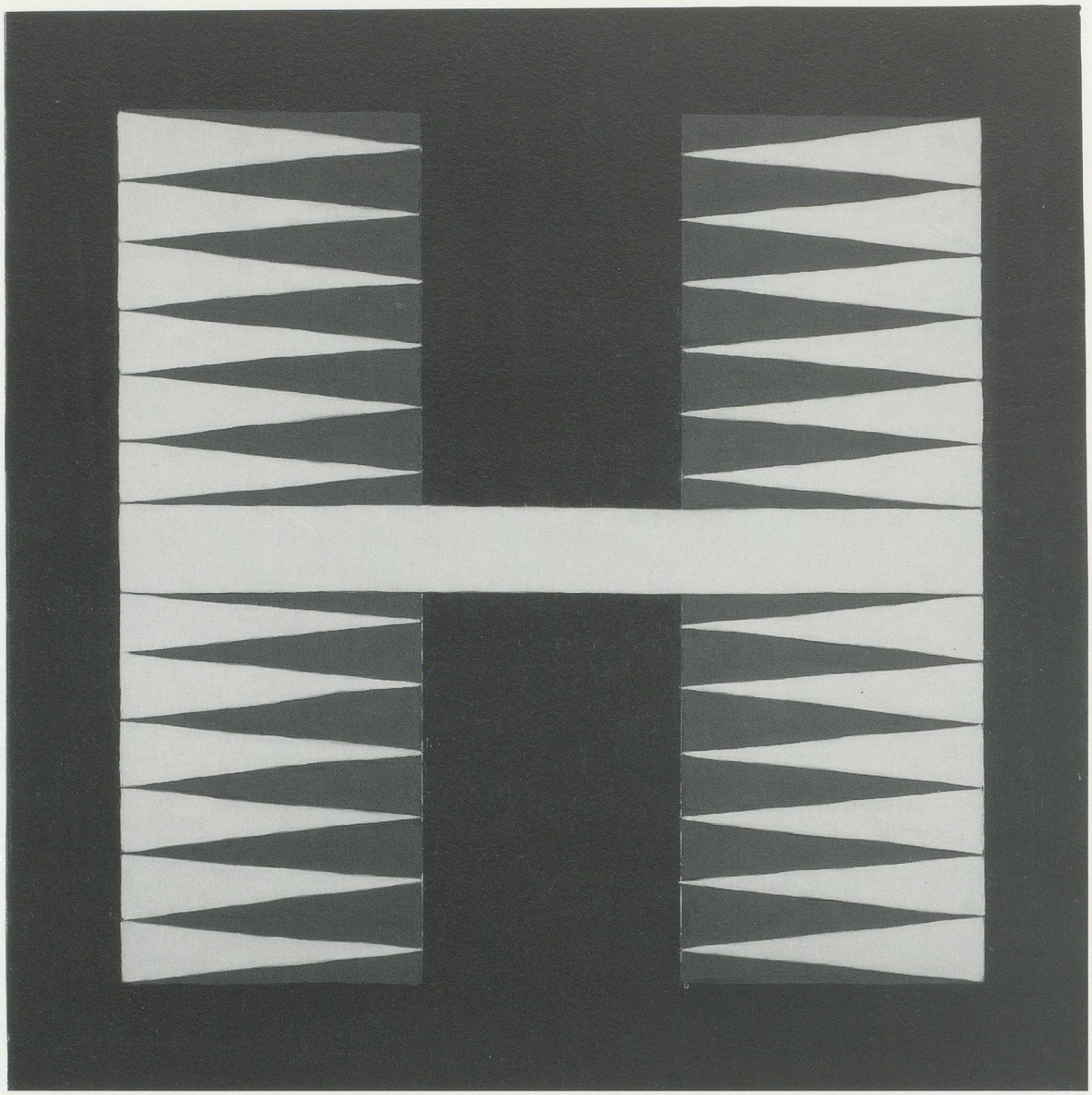
Completing is Sherrie Levine's work. Finishing is, as Rosalind Krauss has suggested, all she did to Duchamp, or rather to the bachelors of THE LARGE GLASS, in her THE BACHELORS (AFTER MARCEL DUCHAMP). In Krauss's essay it is completion, the assertion that Levine was, despite appearances, doing nothing new, that made her foray into sculpture ok. Levine found the bachelors on the surface of THE LARGE GLASS, and the directions for the completion in THE GREEN BOX. "To cast the bachelors in glass, and then to frost the glass is therefore to add nothing, to create nothing."[5] But as Krauss goes on to explain, in order to follow Duchamp's instructions and complete his bachelors, Levine has had to cut them from their glass and isolate them from one another. Something is added, but "the only thing here that is added... is what is subtracted." In a phrase that recalls the mathematics of the supplement, according to which "B is both added to and replaces A,"[6] Levine has "added subtraction." Extracted from the glass and the machinery that holds them there (what Krauss refers to as "the series: sieves—malic molds—capillary tubes—glider—chocolate grinder..."), the bachelors are "liberated ever more securely into the other series: Rodin—Maillol—Brancusi—Duchamp—Hesse...." Krauss's list is a list of sculptures envisioned as part objects, a series of substitutes for a lost plug, a filling and impossible object, but this hyphenated series is tied together as a narrative, the series of befores and afters, of positions held and completed, that compose the familiar story of the coming to the present of sculpture. More Freudian than Deleuzian (Krauss's essay is a reading of Levine's Bachelors through Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus), it is a single story repeated again and again that covers for and masquerades as the object we looked to see, that would at once stand to complete the story and stand outside it, full, disinterested, proper. But it is the story itself that has brought its objects, to our attention, even as it has arranged them in series, haunted them with their befores and afters, and covered them with their images, even, that is, as it has made them impossible to see.

It is into this story, the story of art history as a narrative of becoming in which each proper name becomes a historical site, that Sherrie Levine has always "liberated" her objects. But it is also here where she has always found them. It is the work of art understood as a position, as a significant and strategic difference, that is the subject of Levine's artistry, that she poses before her like a model. Painting from the plates and reproductions of art history, her task might be seen as a conservative, even loving one; she restores the work to its concreteness and its singularity, and restores to it its reality. But it is a reality that is doubled, overly full, for what she has painted is the work that knows its name, its relations, its place on the hyphenated list, or once again, the work and its frame. In her remaking of the work, in her relentless coming after, she has insisted on the strategy and the historical necessity of each of the objects that have come before her. Each work, like her work, becomes work that knows its place, and its place, too, is always after. Levine's copies are seen objects, and specular ones, objects completed by their submission to the order of history, and whose completion haunts them, supplements them, makes them difficult to see. Perhaps we could say they are so hard to look at because they have already been seen. And that we are seeing after Sherrie Levine.

1) Howard Singerman, "Sherrie Levine, Richard Kuhlenschmidt Gallery," *Artforum* 22, No.1 (September 1983), p.80.
2) Robert J.Stoller, M.D., in Marjorie Garber, "Fetish Envy," October 54 (Fall 1990), p.45.
3) Craig Owens, "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?" in Lars Nittve, ed., *Implosion: A Postmodern Perspective* (Stockholm: Moderna Museet, 1987), p.207.
4) Jacques Derrida, *The Truth in Painting,* trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p.71.
5) Rosalind Krauss, "Bachelors," *October 52* (Spring 1990), p.58.
6) In Jacques Derrida, *Dissemination,* trans., Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p.xiii.



SHERRIE LEVINE, AFTER KASIMIR MALEVICH, 1984, casein on mahogany, 24 x 20" / Kasein auf Mahagoni, 61 x 50,8 cm.



SHERRIE LEVINE, LEAD CHEVRON: 10, 1988, casein on lead, 20 x 20" / Kasein auf Blei, 50,8 x 50,8 cm.

HOWARD SINGERMAN

SEHEN NACH SHERRIE LEVINE

Als ich vor langer Zeit über Sherrie Levine schrieb, wandte ich mich gegen die – in meinen Augen – Reduzierung ihres Werks auf dessen Strategie oder Dramaturgie und wies darauf hin, dass es da auch etwas zu sehen gab, einen Gegenstand, dem durchaus Rechnung zu tragen sei. – Zugleich gestand ich aber auch, wie schwierig es für mich sei, dies zu erklären. Anzusehen, was sich meinen Augen bot, war gar nicht einfach, sondern geriet zögerlich und tastend.

■ Trotz der interessanten und komplexen Bilder habe ich es vermieden, Levines Photos *After Walker Evans* wirklich anzusehen. Ich habe mich um Evans' Bilder herumgedrückt und mich statt dessen auf die Rahmen, das Passepartout und das Glas konzentriert, auf die Levine-Arbeiten also. Meine Erkundungsausflüge in die Bilder waren gewissermassen verlegen, getarnt als Interesse an der photographischen Wiederholung, an der Einmaligkeit, die sowohl Evans als auch Levine die Unnachahmlichkeit des Originals und die Unerlässlichkeit der künstlerischen Hand bestätigen würde.[1)]

Warum habe ich mich vom Bild abgewendet? Warum habe ich es nicht aus einer gewissen Vertrautheit heraus betrachtet, unmittelbar und lustvoll? Ich habe den Blick abgewendet, nicht weil es nichts zu sehen gab, sondern weil ich nicht sehen wollte, was zu sehen war. Diese Leugnung dessen, was ich gesehen hatte, ja selbst der Tatsache, dass da durchaus etwas war, erinnert mich im nachhinein an Freuds Geschichte vom Fetisch. Ich konnte nicht hinsehen, weil etwas, das ich erwartet hatte, nicht da war. Ein Mangel tat sich auf, eine Abwesenheit, und so lenkte ich – um im Bild der Geschichte zu bleiben – meinen Blick auf das, was ich kannte, was mir klar war und was das Bild für mich ausmachte. In diesem Rahmen fand (oder erfand) ich jene Fülle, die die Vollständigkeit des Werks wiederherstellte – bzw. an deren Stelle trat.

Das Bild selbst anzusehen und in seinen Nuancen zu studieren hätte bedeutet, das Bild unvoreingenommen zu betrachten, als ein Bild von Walker Evans. Es hätte auch bedeutet, zu übersehen, was ich für die Arbeit von Sherrie Levine hielt. Und wie in Freuds Geschichte war der Mangel ein relativer, ein Vergleich auf der Grundlage dessen, was ich zu sehen meinte; doch sind an der Galeriewand die Determinanten vertauscht. Erwartet hatte ich in Levines *After Walker Evans,* was der Titel in meinen Augen versprach: die Abwesenheit und Aussetzung des Photos, die es mir erübrigen würde, hinzusehen.

HOWARD SINGERMAN ist Kunstkritiker und schreibt aus Rochester, New York.

Doch was Levines Rahmen demonstrierten, ja selbst in der Aufhebung noch vorführten, war keineswegs die Abwesenheit des Bildes von Walker Evans, sondern vielmehr dessen Präsenz. Das Bild trat überdeutlich hervor, weit über meine Erwartung hinaus und zu stark, um es wirklich zu sehen. Zugleich war es aber auch zu wenig. Als Bild erfüllte es nicht jenes Begehren, das es geweckt hatte, das Begehren, es ganz und um seiner selbst willen zu sehen. In meiner Geschichte wurden Levines Rahmen und die Geschichte ihrer Art, etwas ins Bild zu setzen, zum Ersatzobjekt, zu einem Werk, das ich als Ganzes erfassen konnte, das die Leere (oder Fülle) noch in deren Darstellung füllen würde. Levines Rahmen kreisen das Bild ein, setzen es ausser Kraft und – wie ich finde – überlagern es; und damit ermöglichen sie – oder das, wofür ich sie halte – einen Vergleich. Gleich dem Freudschen Suspensorium sind sie permanente Erinnerung daran, dass man den Unterschied gesehen hat bzw. – da bin ich mir nicht sicher – dass man nicht in der Lage war, ihn zu benennen. Ich habe mit einer Geschichte über das Sehen begonnen und über die zentrale Bedeutung der Rahmen im Werk von Sherrie Levine. Diese Geschichte möchte ich noch weiterspinnen, zumal ein Arzt einmal gesagt hat: «Ein Fetisch ist eine als Objekt getarnte Geschichte.»[2)]

Der inzwischen verstorbene Craig Owens beantwortete einmal die Frage, was «nach dem Tod des Autors» kommt und was die Bedeutung und den Wert des Kunstwerks ausmacht, indem er einen Übergang beschrieb, etwa so, wie ich es gerade versucht habe, den Übergang «vom Werk zum Rahmen».[3)] Der kritische Blick der Postmoderne hat sich von der Mitte, vom Innern des Objekts oder Künstlers auf die Bedingungen verlagert, die das Erscheinungsbild des Werks und seinen Standort bestimmen. Um die Veränderung gewisser Einsichten der späten 60er Jahre zu belegen und zu zeigen, dass sie zu dieser Zeit durchaus schon im Gang war, beginnt Owens seinen Aufsatz mit einer Erörterung des Werks von Robert Smithson. Im Laufe des Texts kommt er immer wieder auf Smithson zurück, vor allem auf eine Äusserung des Künstlers, in der dieser darauf hinweist, dass der Übergang vom Werk zum Rahmen nicht in einer Richtung von der einen Position zur anderen verläuft, sondern manchmal zögerlich, manchmal umständlich oder ausschweifend. Was Smithson meint und Owens aufgreift, ist eine «Erkundung jenes Apparates, an und durch den der Künstler gebunden ist». Das Bild des Fadens passt gut, denn dabei geht es nicht um einen einmaligen Anfang, sondern um kontinuierliches Beginnen, einen wiederholten Übergang von innen nach aussen, der beide Bereiche miteinander verwebt. Und ein solches Gewebe erinnert, wenn auch schwach, an das Wirken eines Fetisch. Der Rahmen, seine Stärke und Durchlässigkeit sowie seine Funktion als Fetisch – all das sind Aspekte einer Theorie des Rahmens, die Derrida mit dem Wort *Parergon* bezeichnet. Die Eingrenzung, die die Differenz des Werkes von Sherrie Levine markiert, ist zugleich ein wesentlicher Teil seiner Existenz und ein Zeichen für den Mangel an Existenz.

> Sie ist «weder einfach dem Innern zugehörig, noch dem Äusseren und schlägt sich nicht auf eine Seite des Werks… sie wird aus dem Mangel – einer bestimmten ‹internen› Unbestimmtheit – beschworen und zum Ersatz verdichtet, und zwar genau in dem, was sie ins Bild setzt. Dieser Mangel, der sich nicht innen oder aussen vor der Rahmung lokalisieren, bestimmen oder festmachen lässt, ist zugleich… Bedingung und Folge des Rahmens.»[4)]

Levines Rahmen und dessen ebenso ambivalente wie entlarvende Funktionen treten am deutlichsten – und unmittelbarsten – in ihren Aquarellen nach modernen Meistern aus den frühen 80er Jahren hervor. In den verschiedenen Arbeiten nach Joan Miró beispielsweise, und dort vor allem an den Rändern der helleren Bereiche, scheint Levines Bleistiftstrich die Begrenzung des Bildes zu markieren und zu sichern. Jenseits dieser Linie gehört die Seite jemand anderem, der Künstlerin Sherrie Levine und – ganz gleich, wo sich das Vorbild in Öl befindet – dem Besitzer der Levine-Arbeit. Levines Linie markiert nicht nur den Rand des Bildes; innerhalb des Bildes zeichnet sie getreu die unbekümmert-leichten Formen von Miró nach. Sie folgt seiner Linienführung. Doch wo die seine automatisch und unprätentiös war, entsteht die ihre einerseits aus einer – anderen – Art Automatismus und unterwirft sich andererseits dem Automatismus von Miró. Sie begibt sich ins Bild, dringt in Mirós Raum ein und dient Miró insofern,

als ihr Bild das seine zum Vorbild macht. Doch wie sehr sich ihre Linie auch an die seine hält, sie folgt den Regeln des Parergon: sie bringt den Miró hervor und verdankt sich ihm im gleichen Masse. Und sie produziert jenen Miró, dessen Abwesenheit damit beschworen wird – eben als Kopie.

Natürlich handelt es sich um eine Kopie – das muss ich nicht näher erläutern. Es ist, wie Levine in ihren Titeln zugibt, «nach» einem andern Künstler gemalt. Nach, und, wie es in einer früheren Bedeutung des Wortes anklingt, sich dicht an die Oberfläche der Vorlage haltend (wie beim Gras, das «flach, dicht am Boden wächst»). In den Aquarellen ist es die wie ein Weiss wirkende, blassgrüne Lasur, das trübe und manchmal fleckige Blau und Rot, das Mondrians Flächen sichtbar macht. Das Aquarell ist unverkennbar eine Kopie; seine Identität als Arbeit von Sherrie Levine – die Tatsache, dass es sich um eine, um ihre Arbeit handelt – besteht darin, dass es kein Mondrian ist. Aber das Nichtsein, der Mangel scheint ungreifbar, denn es passt auf jeden beliebigen Mondrian. Wir konstatieren die Verschiedenheit des Levineschen Bildes, indem wir uns den entsprechenden echten Mondrian vorstellen, aber diese Vorstellung gibt uns nicht den, den wir brauchen. Und es hat auch die Ungreifbarkeit eines Bildes, eines Bildes, das in seiner Differenz zu Levines Version entworfen und vergrössert ist, ein Abbild seiner selbst als wirkliches. Durch die hauchdünnen, farbgetränkten Oberflächen der Levineschen Aquarelle schimmern schwach ein Mondrian, ein Miró, ein Kandinsky, ein Léger: reduziert auf ein Bild, beginnen sie sich selbst als etwas darzustellen. Ganz spezifisch als etwas, das zu einem andern Namen gehört und Zeichen dafür ist.

Schon oft wurde festgestellt, dass es in Levines Objekten «um Begehren» geht. Es sind Objekte des Begehrens, oder vielleicht zeugen sie von solchen Objekten. Sie hätte vielleicht sagen können: «Ich wünschte, ich hätte das gemacht», oder «Ich wollte, die wären von mir», aber um zu ihren zu werden, mussten sie erst leer werden; oder, genauer gesagt, sie mussten erst zu begehrenden Objekten werden. Sie sind unvollständig und können kein Ganzes sein, ganz gleich, womit sie sich füllen und wieviel Theorie sie hervorbringen. Nach Lacan ist, was wir begehren, das Begehren nach dem Anderen. Anders gesagt: etwas zu wünschen, selbst so etwas wie einen Miró, heisst zu wünschen, dass dieses Objekt einen wahrnehmen möge, dass es bedürftig und unvollständig sei und nach etwas verlange, nach einem Liebhaber beispielsweise, oder nach einem Künstler oder Besitzer. Während der Miró, der Levines Kopie sein möchte, sich unter ihrem Zugriff verflüchtigt, während er zum Zeichen seiner selbst wird, um sich gegen eben jene Kopie zu verteidigen, deren er bedarf, um erinnert zu werden, wird aus Levines Aquarell eine Arbeit von augenblickhafter Fülle und Vollständigkeit – genau das, was der Miró braucht. Doch es ist ein ungleiches Paar, wieder ist die Vollständigkeit einerseits zu wenig und andererseits zu viel. Das Problem, die Logik der Lacanschen Theorie, die behauptet, dass jede Zusammenfügung unvollständig bleibt, besteht darin, dass wir, wenn wir bekommen, was wir begehren – das begehrende Objekt –, feststellen, dass es ungenügend ist. Doch gerade Levines Art der Zusammenfügung, wie sie das Objekt mit seinem eigenen Abbild ergänzt, das macht es so schwer, ihre Arbeit anzusehen.

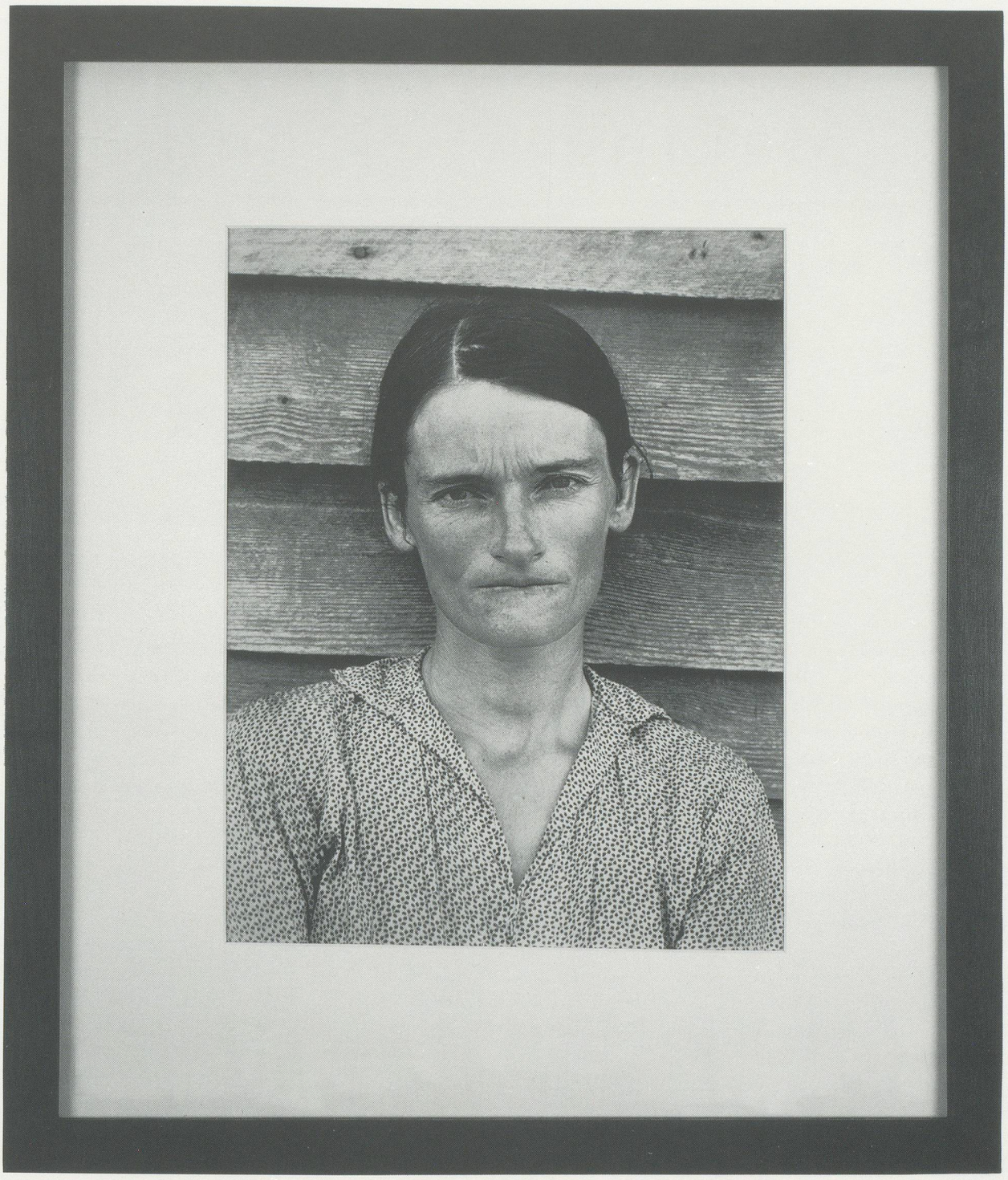
SHERRIE LEVINE, AFTER LÉGER: 5, 1983, watercolor on paper, 14 x 11" / Wasserfarbe auf Papier, 35,5 x 28 cm.

Die Vervollständigung ist Levines Arbeit. Rosalind Krauss meint, dass sie in ihrem Werk THE BACHE-

LORS (AFTER MARCEL DUCHAMP) (Die Junggesellen [nach Marcel Duchamp]) Duchamp bzw. die Junggesellen aus THE LARGE GLASS (Das grosse Glas) eigentlich nur zu Ende geführt hat. Nach Krauss ist es die Vervollständigung, die Tatsache, dass Levine entgegen allem Anschein nichts Neues hergestellt hat, die ihren Raubzug in die Bildhauerei rechtfertigt. Levine fand die Junggesellen an der Oberfläche von THE LARGE GLASS und die Anweisungen für die Vervollständigung in THE GREEN BOX (Die grüne Kiste). «Die Junggesellen in Glas zu giessen und dieses dann zu mattieren, ist also keinerlei Hinzufügung, keine Neuschöpfung.»[5] Aber, so fährt Krauss fort, um Duchamps Anweisungen zu folgen und seine Junggesellen zu vervollständigen, musste Levine sie aus dem Glas herausisolieren und voneinander trennen. Da ist zwar etwas hinzugefügt, doch «das einzig Hinzugefügte ... ist das, was abgezogen wurde». In einem Satz, der an die Mathematik des Ergänzungswinkels («B wird zu A addiert und ersetzt A»)[6] denken lässt, hat Levine «eine Subtraktion addiert». Ausgesondert aus dem Glas und dem Gefüge, in das sie eingebunden sind – Krauss bezeichnet das als «die Reihe: Siebe-männisch – Formen-haarfein – Röhren-Gleiter-Schokoladenmühle...» –, werden die Junggesellen «um so wirksamer freigesetzt für die andere Reihe: Rodin–Maillol–Brancusi–Duchamp–Hesse...» Krauss' Liste ist eine Liste von Skulpturen, die sie sich als Teilobjekte vorstellt, eine Reihe von Ersatzstücken für einen verlorengegangenen *plug* (= mit wertlosem Metall gefüllte Münze, A.d.Ü.), für ein undenkbares Ersatzobjekt; doch wird diese Aneinanderreihung als zusammenhängende Geschichte dargestellt, als Vorher-Nachher-Reihe bezogener und vervollständigter Positionen, die die vertraute Geschichte der Skulptur bis heute konstituieren. Mehr an Freud als an Deleuze erinnernd (Krauss interpretiert Levines Junggesellen im Sinne von Deleuze' und Guattaris Anti-Ödipus), ist diese Reihe eine einzige, sich ständig wiederholende Geschichte, die sich als das Objekt ausgibt, nach dem wir Ausschau hielten, und an dessen Stelle tritt, das die Geschichte zugleich vollendet und von aussen sieht, erfüllt, unparteiisch, eigenständig. Doch es ist die Geschichte selbst, die uns ihre Objekte nahegebracht hat, noch indem sie sie aneinanderreihte, sie mit dem, was vorher war und nachher kommt, verfolgte und sie mit ihren Abbildern überdeckte, also sogar, als sie den Blick darauf verstellte.

In ebendiese Geschichte hinein, in den Ablauf der Kunstgeschichte als eine Entwicklung, in der jeder Name eine historische Position markiert, hat Sherrie Levine ihre Objekte «ausgesetzt». Doch genau dort hat sie sie auch immer gefunden. Es ist das Kunstwerk als Position, als signifikant-strategische Eigenart, um das Levines künstlerische Arbeit kreist und das sie wie ein Modell vor sich hinstellt. Sie malt nach den Abbildungen und Reproduktionen der Kunstgeschichte, und man könnte ihre Aufgabe deshalb als Konservierung, ja sogar als Liebhaberei bezeichnen. Sie restauriert das Werk, bis dessen eigentliches, einmaliges Wesen zum Vorschein kommt, bis es real ist. Doch ist es eine verdoppelte Realität von übergrosser Fülle, denn sie malt ein Bild, das seinen Namen kennt, seinen Kontext und seinen Platz in der Reihung – oder eben das Werk und seinen Rahmen. Indem sie das Werk noch einmal macht, insistiert sie in ihrem rigorosen Nach-Vollzug auf der Strategie und der historischen Notwendigkeit eines jeden dieser Objekte, die «vor ihr» waren. Wie ihre eigene Arbeit wird jedes Werk zu einem Stück, das seinen Platz kennt, und der ist immer auch «danach». Levines Kopien sind Objekte, die gesehen werden und den Blick reflektieren, Objekte, die sich durch ihre Einreihung in den Ablauf der Geschichte vollenden, und deren Vollendung ihnen gewissermassen ständig nachstellt, die sie ergänzt und schwer betrachtbar macht. Vielleicht sind sie so schwierig anzusehen, weil sie schon gesehen wurden. Und vielleicht sehen wir jetzt nach Sherrie Levine. *(Übersetzung: Nansen)*

1) Howard Singerman, «Sherrie Levine, Richard Kuhlenschmidt Gallery», *Artforum* 22, Nr. 1, September 1983, S. 80.
2) Robert J. Stoller, M.D., in: Marjorie Garber, «Fetish Envy», *October* 54, Herbst 1990, S. 45.
3) Craig Owens, «From Work to Frame, or, Is There Life After ‹The Death of the Author›?», in: Lars Nittve, Hrsg., *Implosion: A Postmodern Perspective*, Stockholm, Moderna Museet 1987, S. 207.
4) Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris: Flammarion 1978.
5) Rosalind Krauss, «Bachelors», *October* 52, Frühjahr 1990, S. 58.
6) In Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris: Edition de Seuil 1972.



SHERRIE LEVINE, AFTER WALKER EVANS: 4, 1981, b/w photograph, 10 x 8" / 25,4 x 20,3 cm.