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 : die Überschreitungen der Sherrie Levine = the Trangressions of Sherrie Levine

Autor: Salvioni, Daniela / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680459

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: 08.08.2025

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

DANIELA SALVIONI

Die Überschreitungen der Sherrie Levine

Wiederholung ist die Voraussetzung für jede Art von Kunst. Das unterscheidet sie von der Wissenschaft. In der Sprache der Wissenschaft dominiert die symbolische Austauschbarkeit, die auf Gleichheit basiert: Jeder Begriff kann durch sein Äquivalent ersetzt werden. In der Sprache der Kunst hingegen ist kein Begriff ersetzbar. Man kann ihn nur wiederholen, denn wenn ein Kunstwerk als Ganzes unverfälscht erhalten bleiben soll, kann es keine Äquivalenz oder Auswechselbarkeit geben. Dies ist der Grund, weshalb man das Wesen eines Gedichts am besten erfassen kann, indem man es auswendig lernt, und weshalb das Blau in einem Gemälde von Yves Klein nicht durch ein anderes ersetzt werden kann.

Bei einem Kunstwerk, das dadurch definiert wird, dass es kein Element enthält, das gegen ein anderes ausgetauscht werden könnte, ist die Individualität des Künstlers von grösster Bedeutung. In der romantischen Ästhetik und den meisten Strömungen der Moderne tritt dieser Sachverhalt besonders deutlich zutage. Doch wenn wir einmal davon ausgehen, dass ein Künstler sich nicht im luftleeren Raum bewegt, sondern von einer bestimmten kunstgeschichtlichen Tradition, einer sozioökonomischen Realität und anderen Gegebenheiten beeinflusst ist, wird die zentrale Bedeutung dieser Individualität zweifelhaft. Die Wiederholung ist in diesem korrumpierten Szenarium ein Prozess, bei dem bereits Bestehendes übernommen und neu zusammengesetzt wird – Roland Barthes hat dies als den «Tod des Künstlers» bezeichnet. Die Bedeutung, die das Ganze für die Individualität hat, steht hier rechtwinklig zum obengenannten Sinn des Wortes. Mit dieser zwiefältigen und widersprüchlichen Rolle der Wiederholung setzt sich Sherrie Levine auseinander.

Levine setzt beim Angelpunkt an, der im Bestreben Duchamps und später der Konzeptkunst vorhanden ist, das Erschaffen von Kunst in Frage zu stellen. In ihren Werken zeigt sie die Möglichkeiten und Voraussetzungen für das künstlerische Schaffen auf, indem sie sich entlang der Naht bewegt, die durch die Rolle, welche die Wiederholung in der Kunst spielt, aufgetrennt und auch wieder zugenäht wird. Dies zeigt sich darin, dass ihre Werke den Glauben an die Urheberschaft, an den Ursprung und die Originalität des Kunstwerks weiter in der Schwebe lassen. Laut Levine hat ihr Schaffen schon immer offensichtlich derivative Züge getragen – etwas, das sie mit ihrem Mentor Marcel Duchamp gemein hat. Ihr Sprung von der Minimal Art zur Repräsentation durch Photographie tat dem keinen Abbruch, es wan-

DANIELA SALVIONI ist Kunstkritikerin und lebt in San Francisco und New York.

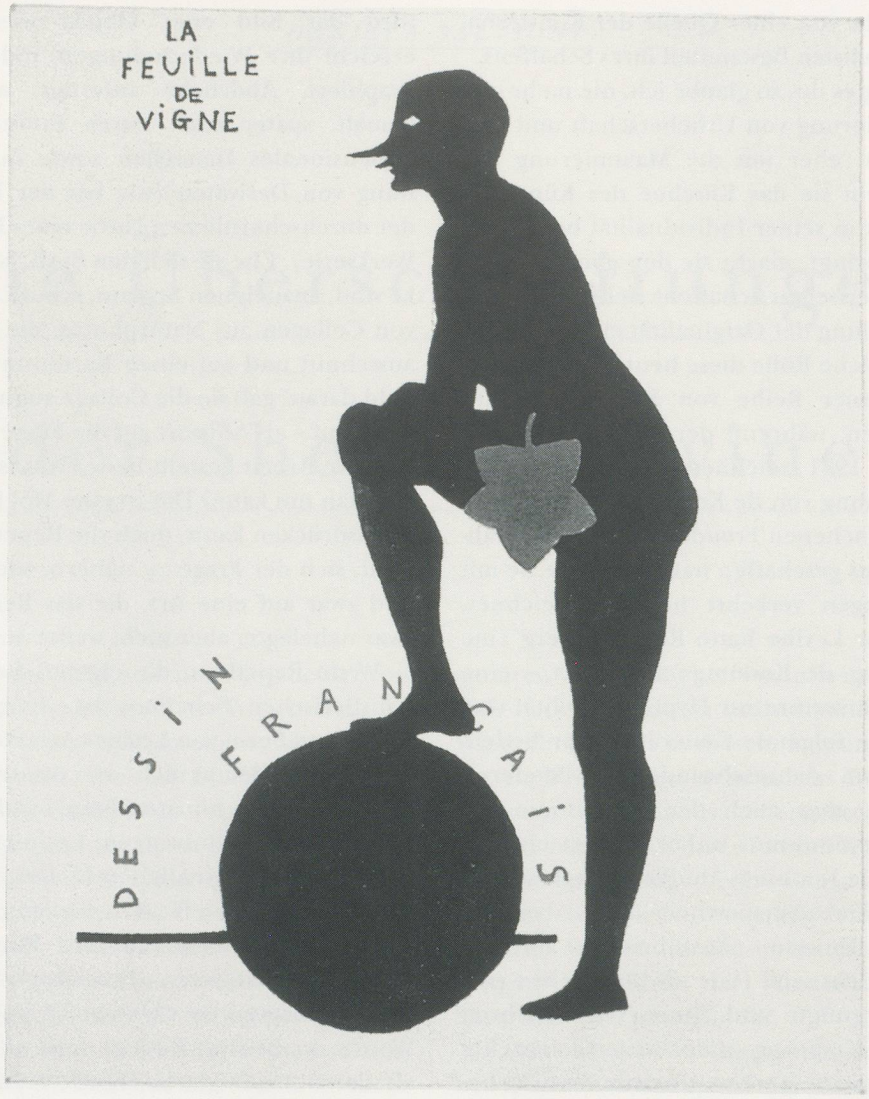
delte sich vielmehr von einer Quelle der Konsternation zum wesentlichsten Bestandteil ihres Schaffens.

Von da an ging es ihr, so glaube ich, nie mehr einfach um die Negierung von Urheberschaft und Originalität, sondern eher um die Maximierung der Ambiguität. Indem sie das Klischee des Künstlers, dessen Kreativität in seiner Individualität begründet ist, ins Wanken bringt, macht sie den ganzen Nährboden des künstlerischen Schaffens sichtbar. Für sie ist die Infragestellung der Originalität ein Mittel, um zu ergründen, welche Rolle diese heute spielt, da wir uns am Ende einer Reihe von Strömungen der Moderne befinden, während derer sie von grosser Bedeutung war. 1981 zeichnete Levine sorgfältig eine Kohlezeichnung von de Kooning ab, die dieser mit einer ungebrochenen Freude geradezu surrealistischen Ausmasses geschaffen hatte: Er hatte sie mit verbundenen Augen verkehrt herum gezeichnet. Etwa 20 Jahre vor Levine hatte Rauschenberg eine andere Zeichnung de Koonings ausradiert – eine Geste, die eine Ouvertüre zur Hypersensibilität darstellte, welche die folgende Generation der Bedeutung der langsam dahinschwindenden Moderne entgegenbrachte, aber auch der Hegemonie des Abstrakten Expressionismus unbekümmert ein klares Ende setzte. De Koonings kindliche Expressivität und Levines Erzkonstruiertheit und beinahe schmerzhaft raffinierte Ausführung könnten gegensätzlicher nicht sein. (Wie wir noch sehen werden, hat das Vergnügte und Humorvolle in ihren Arbeiten seinen Ursprung anderswo.) Gleichzeitig könnte es in Levines Werken niemals eine Unbescholtenheit gegenüber der Vergangenheit geben, da sie tief in die Konstruktion der Kunst und insbesondere in die Rolle der ihr inhärenten Wiederholung gräbt. Wie eine Eiskunstläuferin, die unermüdlich die Zahl Acht ins Eis ritzt, zeichnet Levine immer wieder die Muster der modernen Avantgarde nach.

In technischer Hinsicht ist der Akt der Wiederholung eines Bildes oder Objekts das, was den Unterschied zwischen der Aneignung und der Kunst des Ready-made ausmacht. Bei der letzteren wird das gewählte Objekt aus seiner ursprünglichen Umgebung im öffentlichen Raum entfernt und in die Umgebung des Künstlers verpflanzt; bei der ersteren wird das Bild oder Objekt wiederholt. Levine erreicht ihre Wiederholungen, indem sie abphotographiert, Abdrucke anfertigt, abzeichnet oder abmalt, später auch durch Freistellen und dreidimensionales Darstellen sowie durch die Gewinnung von Derivaten (wie bei der Herausarbeitung der durchschnittlichen Farbe eines Bildes oder einer Werkserie). Ehe sie sich den Stoff, aus dem ihre Werke sind, anzueignen begann, schuf Levine eine Reihe von Collagen aus Naturphotos, die sie aus Büchern ausschnitt und auf einen Kartonuntergrund klebte. Bald darauf gab sie die Collage zugunsten der Aneignung auf – als Antwort auf die Frage, die sie in bezug auf ihre Arbeit gestellt hatte: Was ist das Radikalste, das man tun kann? Das ist eine Möglichkeit, wie man es ausdrücken kann, doch die Repetition dient auch dazu, sich der Frage zu nähern, wie Kunst entsteht, und zwar auf eine Art, die das Ready-made einem zwar nahelegte, aber nicht weiterverfolgte.

Wenn Repetition die eigentliche Ökonomie des künstlerischen Schaffens ist, spiegeln sich darin Inhalt und Form von Levines Arbeiten. Repetition in der Kunst bedeutet nicht, ein zweites und ein drittes zu einem ersten hinzuzufügen, sondern das erste bis zum n-ten Grad zu bringen; Levine stellt die Vorstellungen von Originalität und Ursprung genau auf den Kopf, auf dieselbe Art, wie Monets erste Seerose alle weiteren wiederholt. Ihre Photographien und Drucke thematisieren diese Umkehrung prägnant oder verkörpern sie vielmehr im wahrsten Sinne des Wortes. In Levines Bildern sind offensichtlich auch all deren mannigfache Wiederholungen enthalten: das Bild selbst als erkennbares und bereits bekanntes Bild, die für die Reproduktion verwendete Photographie im Buch, das «originale» Bild (und im Falle einer Photographie die verschiedenen Abzüge) und die darin wiedergegebene Realität. Ausserdem beinhalten die photographischen Prozesse und Druckverfahren (genau wie die Giesstechnik, die Levine in den späteren plastischen Werken einsetzt) ebenfalls Wiederholungen, das Negativ und die Druckplatte zum Beispiel.

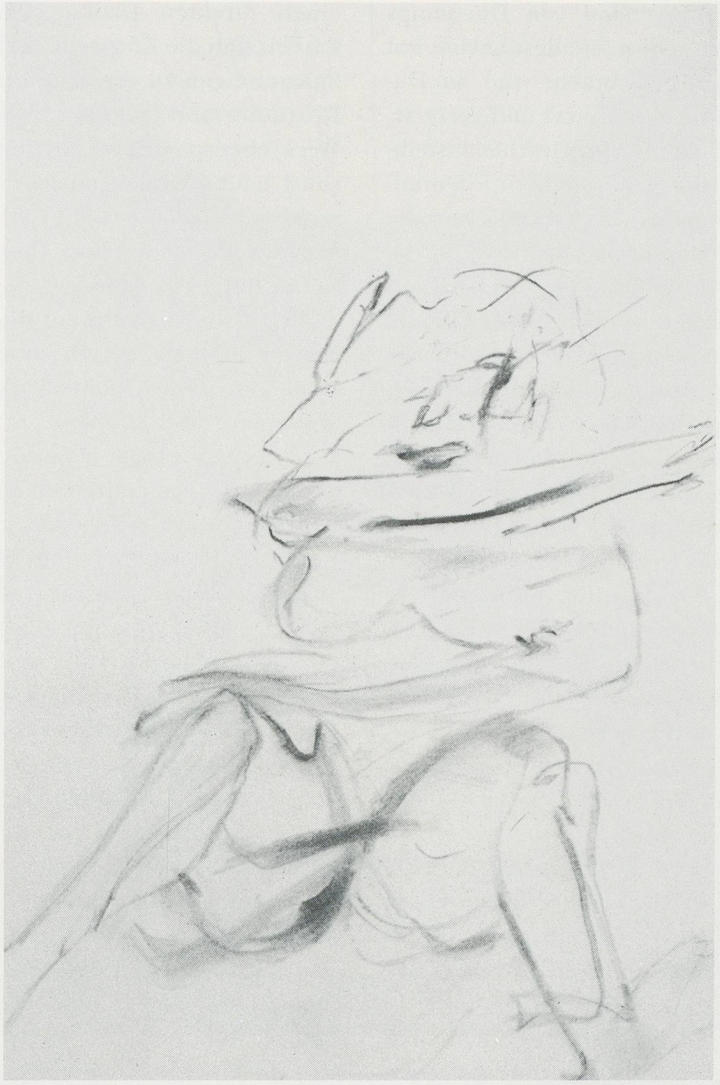
Mantras und Zaubersprüche zeigen, dass die Menschen schon immer vom Delirium der Repetition fasziniert waren. Sartre erachtete die Phantasien, die aus der Monotonie der mechanischen Arbeit entstehen, gar als Schlüssel zum zähen Kampf für die



SHERRIE LEVINE, AFTER FRANCIS PICABIA: 9, 1983, watercolor on paper, 14 x 11" / Wasserfarbe auf Papier, 35,5 x 28 cm.

persönliche Freiheit. In Eugène Ionescos Stück *Die kahle Sängerin* entdecken Herr und Frau Martin, dass sie miteinander verheiratet sind – «Wie seltsam, wie eigenartig und welch ein Zufall!» –, als sie einander von der Reise erzählen, die sie gerade zusammen unternommen haben. Dadurch, dass sie die banalen Einzelheiten ihrer kleinen Reise noch einmal durchleben, finden sie einander wieder. Das Dienstmädchen lässt uns jedoch wissen, dass sie trotz der ungewöhnlichen Zufälle in Wirklichkeit nicht der Donald und die Elizabeth Martin sind, mit denen sie tatsächlich verheiratet sind. Doch an diesem Punkt spielt das gar keine Rolle mehr, so dass man die Dinge auf sich beruhen lässt.

Levines jüngste Werke – ihre Skulpturen – lassen ein absurdes, schrilles Gelächter ertönen, das wohl schon immer latent vorhanden war. Wie die Möbel in einem anderen Antischauspiel von Ionesco, die sich



SHERRIE LEVINE, AFTER WILLEM DE KOONING: 5, 1981, charcoal on paper, 14 x 11" / Kohle auf Papier, 35,5 x 28 cm.

monströs anhäufen und schliesslich ihre Besitzer und die Wohnung überwältigen, spriessen Levines nutzlose Billardtische mitten aus einem Bild von Man Ray. An diesem Punkt in ihrer langen Reihe von «Nach(berühmten modernen Künstlern)»-Werken verliert die Repetition ihre einstige Treue zu gewissen materiellen Aspekten des Werks wie Technik, Grösse, Farbe und/oder Inhalt. Die Photographien und Drucke waren zwar nicht immer massstabgetreu, bewegten sich aber immer ungefähr im selben Rahmen. Wird ein zweidimensionales Bild in ein dreidimensionales Objekt umgewandelt, erweitert sich der innovative Spielraum, wobei aber die durch die Repetition gesetzten Grenzen respektiert werden. Dies sollte eigentlich die Meinung entkräften, Levines Projekt sei lediglich ein Beitrag zur «Tod der Kunst»-Diskussion. Der grössere Spielraum ist auch in ihrer Urinoir-Serie spürbar. Es handelt sich dabei

eindeutig um eine Bronzeversion von Duchamps FOUNTAIN, doch das ist noch nicht alles. Levine hat die Urinale auf Hochglanz gebracht und so Duchamps sexuelle Untertöne akzentuiert und verzerrt. Seine Anspielungen auf männliche Geschlechtsteile und Körperflüssigkeiten werden von Levine feminisiert, da sie mit den spiegelblanken Oberflächen die kurvigen «Hüften» der Skulptur betont.

Sie hat bereits mit ihren früheren Diebstählen gewisse Grenzen überschritten, doch dieser Handel mit Geschlechtszugehörigkeit ist wohl ihr kühnster Angriff auf die Stellung des männlichen Künstlers. Bei diesem mit der Repetition verbundenen Transsexualismus kommt es darauf an, soviel zu geben, wie nötig ist, und dabei die Erneuerungsmöglichkeiten zu betonen, die eine Ökonomie des Kunstschaffens bietet. Levine wiederholt nicht nur die Form der Skulptur und verändert die sexuellen Assoziationen, die diese weckt, sondern setzt sich auch mit der Frage der Signatur des Künstlers auseinander, die Duchamp aufgeworfen hat, als er das Werk mit «R. Mutt» signierte. Sie verpflanzt nämlich Brancusis glänzende Oberfläche – sozusagen seine Signatur – auf Duchamps Form und stellt so die Vaterschaft des Werks in Frage. Indem sie einen Künstler mit einem anderen verziert, bringt Levine sich selbst und die Frage ihrer Rolle in die abstrakte Problematik von Ursprung und Originalität ein. Wie Brancusis Bronzen verlieren auch Levines Urinale durch den Glanz der spiegelnden Oberflächen ihre Körperlichkeit. So entstehen Skulpturen mit einer Haut, die in den kaleidoskopischen Spiegelungen der unmittelbaren Umgebung regelrecht verschwinden.

Vielleicht beansprucht Levine weit mehr als bloss andere Künstler. Man entdeckt in diesem neusten Werk Anspielungen auf die Kritikerin Rosalind Krauss, vielleicht bloss deshalb, weil diese Brancusi und Duchamp als bedeutendste Inspirationsquellen für das (avantgardistische) künstlerische Schaffen des 20. Jahrhunderts ansieht. Überdies hat Krauss ja auch mehr als einmal über Levine geschrieben. Ihre Beziehung war ziemlich bewegt: Nach einem Anfangsstadium voller rückhaltloser Unterstützung wurde Levine von Krauss fallengelassen, als sie zum Pinsel griff, und fand erst kürzlich wieder Gnade, als sie durch die gläsernen BACHELORS-Skulpturen in einen direkten Dialog mit Duchamp trat. Zwar scheint sich die Körperlichkeit der Urinale durch die Spiegelungen zu verflüchtigen, doch wird sie durch Kreations- und Diskurstechniken ersetzt, die für das Werk ebenso wesentlich sind. Für Levine, die sich sonst hauptsächlich mit dem Erschaffen von Kunst auseinandersetzt, ist dies wahrscheinlich der erste explizite Abstecher ins Thema der Rezeption und Vermittlung von Kunst.

Die erste Reaktion auf die neuste Werkserie fällt beinahe immer gleich aus: «Was, schon wieder Duchamp?» Die Arbeiten wirken auf den ersten Blick abstossend und strahlen auch nach eingehenderer Betrachtung etwas Heimtückisches und Unheimliches aus – gequält und quälend zugleich. Es ist bemerkenswert, wie konsequent Levine diese Unkonventionalität gelingt. Sie verlangsamt die Auseinandersetzung mit dem Werk und nimmt ihm zunächst etwas von seiner Grosszügigkeit. Allmählich durchdringt einen dann nach längerer Betrachtung seine Bedeutung. Levine nähert sich jedoch einem Punkt, wo die Beharrlichkeit, mit der sie stets dieselben Quellen anzapft, selbst zu einem Thema ihres Schaffens wird und auch eine vertiefte Auseinandersetzung mit den gleichen Ideen ermöglicht. Es sieht immer mehr wie ein langfristiges Projekt aus, das eine seltene Vollkommenheit voraussetzt.

Wenn dieses Werk durchgehend von derselben Art von Ideen beseelt ist, die ständig wiederholt werden, wobei man jedesmal unterschiedliche Aspekte betont, setzt sich das Nonverbale durch. Indem die Kernpunkte der Themen wiederholt statt planlos herumgewirbelt werden, wird das Ganze auf eine andere Ebene gebracht, wo die Unterschiede und Besonderheiten der zarten Körperlichkeit (im weitesten Sinne) der Werke dominieren. Und dann ist da schliesslich noch die zunehmend asymmetrischer werdende Beziehung zwischen dem Werk und dem, was darüber geschrieben wird, denn Sprache, ausserstande, das Werk zu ersetzen, kann es bloss mit Worten nachahmen, die ihm unweigerlich nie ganz gerecht werden können.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

SHERRIE LEVINE, LA FORTUNE (AFTER MAN RAY), 1990, San Francisco Museum of Modern Art Installation, felt, mahogany and resin, 33 x 110 x 60" / Filz, Mahagoni und Lack, 33,8 x 280 x 152,5 cm.

DANIELA SALVIONI

The Transgressions of Sherrie Levine

Repetition is the condition of all art. That is what distinguishes it from science. The language of science is dominated by symbolic exchange based on equality: each term can be replaced by its equivalent. In the language of the arts, however, each term is irreplaceable. It can only be repeated, for there is no equivalence or exchangeability possible if the integrity of the work of art is to be preserved. That is why poems are best appreciated through memorizing them and the blue in an Yves Klein painting cannot be replaced by any other blue.

When an artwork is defined as having no element that may be exchanged for another, the individuality of the artist becomes paramount. Within romantic aesthetics and most strains of modernism this association is very pronounced; yet, once we admit the fact that an artist does not act in a vacuum, but rather works from within a particular art-historical tradition, a socio-economic reality, and so on, the centrality of this individuality is imperiled. Repetition within this corrupted purview is a process of borrowing from and splicing together what already exists, which Roland Barthes described as "the death of the author." Here the implications for individuality are perpendicular to the aforementioned sense of the term. And it is this duplicitous and contradictory role played by repetition which Sherrie Levine explores.

Levine positions herself at this node within the Duchampian and, later, Conceptual task of questioning the production of art. In her work, the possibility of, and the conditions for making art are brought to bear through her traveling the seam that is split and sewn back together by the role that repetition plays in art. This is reflected in the way her works continue to suspend the belief in authorship, in the origin of the art work and its originality. According to Levine, there was always a palpably derivative aspect to her art—a characteristic that she shared with her mentor, Marcel Duchamp. Nor did her leap from minimalist-inspired works to representation through photography dispel this; rather, it was transformed from being a source of consternation to her to being the most integral part of the work itself.

From there on, her point was never, I think, to simply deny authorship and originality, but rather to maximize ambiguity. Jolting the stereotype of the artist whose creativity rests in his/her own individuality, Levine makes manifest the entire matrix of art production. For her, questioning originality is a conceit by which to unearth the role that originality plays today, at the close of a series of modernisms in

DANIELA SALVIONI is an art critic who divides her time between San Francisco and New York.

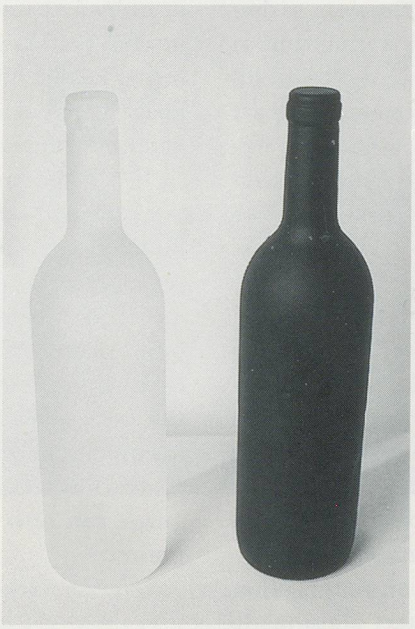
which it has featured prominently. In 1981, Levine studiously re-drew a charcoal drawing by de Kooning rendered with an uninhibited spirit of surrealist proportions: he drew it upside down whilst blindfolded. Some twenty years before Levine, Rauschenberg had erased another de Kooning drawing in a gesture that was an overture to the subsequent generation's hyperconsciousness of the weight of expiring modernisms, and also cavalier in making a clean break with the hegemony of abstract expressionism. The child-like expressivity of de Kooning couldn't be more opposed to Levine's arch-constructedness and almost painful, exquisite execution. (The pleasure and the humor in her work come from elsewhere, as we shall see.) At the same time, there could never be such a clean slate in her work vis-à-vis the past as she burrows into the very construction of art, especially the role of repetition inherent within it. Like a skater tracing the figure eight over and over again, Levine repeatedly traces the designs inscribed in the modern avant-garde.

At the level of technique, the act of reiterating an image or an object is what distinguishes appropriation from art that uses the Ready-made. In the latter, the found object itself is lifted from its native context in the public domain and transferred to the artist's own; in the former, the image or object is repeated. Levine makes her repetitions through re-photography, prints, and re-drawing or re-painting, and later through excerpting and casting into three dimensions as well as distilling a derivative (as in extracting the average color of a painting or body of work). Before she began appropriating the stuff of which her work is made, Levine made a series of collages consisting of nature photographs cut out of books and mounted on mats. Soon after, she scrapped collage in favor of appropriation as a response to the question she had posed for her work—what is the most radical thing to do? That's one way of putting it, but repetition also serves to tackle the question of art production in ways that the Ready-made suggested but had not explored.

If repetition is the very economy of art production, then the content and the form of Levine's work mirror each other. Repetition in art is not about adding a second and a third to a first, but about bringing the first to the nth degree; as such, Levine places the notions of originality and origin squarely on their head—in the same way that Monet's first water lily repeats all the subsequent ones. Her photographs and prints succinctly thematize this reversal or, rather, literally embody it. Levine's image patently contains its multiple repetitions: the image itself as a recognizable and already known image; the photograph in the book used in her reproduction; the "original" image (and its various printings, in the case of photographs); and the reality depicted therein. Moreover, the photographic and printing processes (as well as casting and molding, which she uses in the later sculptural work) also each contain reiterations, such as the negative and the printing plate.

From mantras to spells, people's minds have been riveted in the delirium of repetition. Sartre even read the fantasies surging from the monotony of mechanical reproduction as a clue to the unquellable struggle for personal freedom. In Eugene Ionesco's *The Bald Soprano*, Mr. and Mrs. Martin discover that they are married—"How strange, how bizarre, and what a coincidence!"—after recounting to one another the trip that they just took together. Through reliving the banal details of their little voyage they find each other again. The maid, however, informs us that despite these extraordinary coincidences, they are not in fact the Donald and Elizabeth Martins to whom they are actually respectively married. But at that point it does not matter, and things are left as they are.

Levine's latest body of work—her sculptures—lets out an absurdist shrill of laughter which may have been latent from the begin-



SHERRIE LEVINE, BLACK & WHITE BOTTLES, 1992, Cast glass, ed. of 12 pairs / Schwarze und weisse Flaschen, 1992, Gegossenes Glas, Auflage: 12 Paare.

ning. Like the furniture in another anti-play by Ionesco *(The New Tenant)* that accumulates monstrously to overwhelm its setting and its owner, Levine's functionless billiard tables mushroomed out of a Man Ray painting. At this stage in her long series of *After (famous modern artist)* works, the act of repeating has been disengaged from its previous loyalty to some material aspect of the work—its medium, scale, color and/or content. The photographs and the prints, although not always 1:1 in scale, always fall within similar parameters. Projecting a two-dimensional image into a three-dimensional object expands the margins for innovation while respecting the constraints of reiteration. In and of itself this should dispel all consideration of Levine's project as being only an exercise in the "death of art" argument.

This greater latitude is also evident in her series of urinals. Although clearly a bronze version of Duchamp's FOUNTAIN, there is more going on in this latest body of work than simply this. By highly polishing the surface of the urinals, Levine has accentuated and distorted Duchamp's sexual overtones. His allusions to masculine genitalia and bodily fluids are feminized by Levine as the ultra-reflectivity of the surface enhances the curvaceous "hips" of the shape. As transgressive as her early acts of larceny may be, this trafficking in sex is perhaps her boldest usurpation of the male artist's position. And this transsexualism within reiteration is an explosive combination of giving as much as it takes, thereby underscoring the possibilities for renewal embedded in a thrifty economy of art production. As well as repeating the form and transmuting sexual innuendo, Levine also elaborates on the question of the artist's signature first raised by Duchamp in signing the work "R. Mutt." In her case, she grafts Brancusi's "signature" shiny surface onto Duchamp's form, destabilizing its paternity. By glossing over one artist with another, Levine introduces herself and the question of her role into the abstract problematic of origin and originality. Like Brancusi's bronzes, Levine's urinals lose their corporeality in the glare of the surface reflection. The result is a sculpture with an epidermis that virtually disappears into a kaleidoscope of its immediate surroundings.

Levine is roping in much more than simply other artists. In this work we may also detect allusions to the critic Rosalind Krauss, if only because of her position that Brancusi and Duchamp are the overarching sources for the most avant-garde of the twentieth century's artistic impulses. Not to mention, too, that Krauss has written more than once about Levine, although their relationship has been a varied one; after an initial period of profound support, Levine was dropped by Krauss for having picked up a paint brush and embraced again recently when, with the glass *Bachelors* sculptures, she initiated a direct dialogue with Duchamp. As surely as the materiality of the urinals seems to disappear in the reflections, it is replaced by the practices of production and of discourse which equally compose the work. This could be Levine's first explicit foray into the reception and distribution of art, quite distinct from her staple view of its production.

The initial reaction to this latest body of work is almost invariably "What, Duchamp again?" Levine's work has a way of seeming obnoxious at first glance, maintaining an insidious and uncanny side which is as discomforted as it is discomforting. Her consistency in attaining this off-beat quality is remarkable. It slows down the reception of the work, making it less generous at first. Gradually unfolding with the passage of time and consideration, its import seeps in. It is reaching a point, however, where her continuing insistence on mining the same repertoire of sources is itself becoming a theme of the work, as well as resulting in a deepening exploration of the same bundle of ideas. It is beginning to look like a project for the haul, which presupposes a completeness that is rare.

If it is the same matrix of ideas that informs this work throughout, by reiterating them over and over, highlighting different aspects at each turn, the nonverbal asserts itself. In reiterating a core of issues, rather than tailspinning, the whole is set off onto another plane where the differences and the specifications of the fine materiality (in the widest sense) of the work takes over. There is, then, an increasingly asymmetrical relationship between the work and its criticism for, being unable to replace the work, language can only reiterate it in terms that are always poorer.

SHERRIE LEVINE, FOUNTAIN (AFTER MARCEL DUCHAMP), 1991,
cast bronze, 15 x 25 x 15" / Bronzeguss, 38 x 63,5 x 38 cm.

SHERRIE LEVINE EXHIBITION KUNSTHALLE ZÜRICH 1991/92.