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Artikel: Sherrie Levine : entzogene Gegenwart = presence withdrawn

Autor: Franz, Erich / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680460

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: 22.01.2026

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

ERICH FRANZ

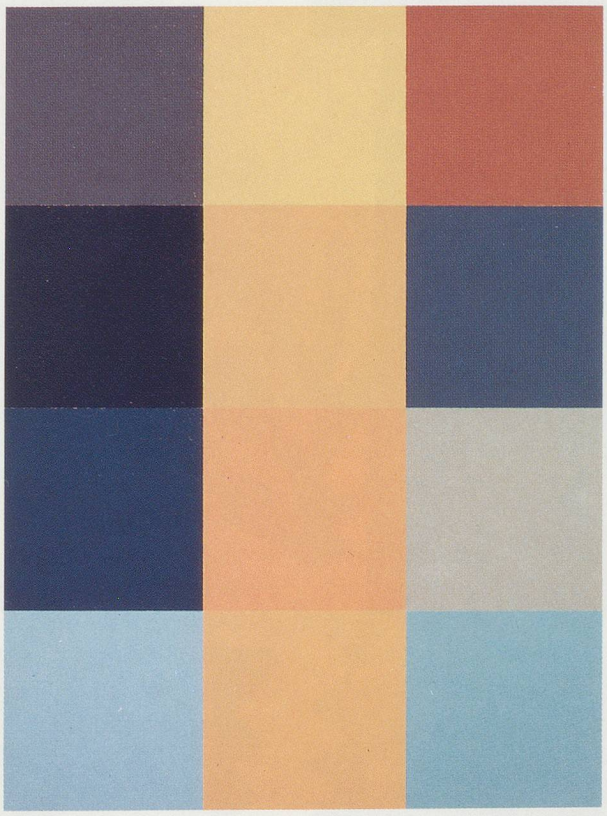
Entzogene Gegenwart

Manche Kunstwerke ziehen deshalb unseren Blick an, weil sie sich ihm verweigern. Das Angesehene weist auf eine Realität, die sich der Darstellung entzieht. Ins Bild gebracht, würde sie verharmlost und verflacht; sie verlöre sich selbst. In Vermeers BRIEFLESERIN spüren wir aus der gleichwertigen Beschreibung der Oberflächen aller Gegenstände unter dem Aspekt ihrer Beleuchtung, dass es auch eine andere Realität gibt – jenseits der sichtbaren: das Lesen des Briefes als ein ganz anderes, innerliches Sehen, die von ihm ausgelöste, nur vorgestellte, uns unbekannt bleibende Bewegung in der jungen Frau. Bei Jacques-Louis Davids TOD DES MARAT macht die betont flächige Konstruktion des Bildes eine grausame Realität bewusst, die von ihm nicht erfasst werden kann, die nur in der Differenz zur starren bildlichen Realität vorzustellen und damit auch darzustellen ist. Oder die punktierende, «divisionistische» Malweise Seurats, aus der das städtische Leben und die beiläufig sich ereignenden Lichtsituationen eben deshalb bewusst werden, weil das Bild mit seiner Methodik Distanz zu dem bewahrt, was durch direktere Abbildung verlorenginge.

Die Überzeugungskraft einiger grosser amerikanischer Künstler der letzten Jahrzehnte beruhte auf der nicht abzuleitenden Realität des Bildes und seiner Sichtbarkeit. Stellas «What you see is what you see» zeugt von einem Vertrauen in die Form und in die Anschaubarkeit bildlicher Mitteilung, das dem genau entgegengesetzt ist, was wir aus Sherrie Levines Kunst erfahren. Bei ihr führt das Sichtbare zum Bewusstsein von etwas, das durch Vorzeigen verlorenginge. Bedeutung entsteht nicht durch Zusatz zum Sichtbaren, sondern durch dessen Entzug. Etwas bleibt für sich, wir erfahren es als Abwesenheit, vermittelt allein durch die Anschauung, als sinnliche Qualität. Unser Wissen, unsere Erinnerung füllen diese Erfahrung von Unanschaubarkeit nicht aus; im Gegenteil, unsere inneren Bilder verstärken noch dieses Bewusstsein eines Entzuges. Betrachten wir die Photos nach Reproduktionen von Photos, dann können wir uns zwar immer noch für die Darstellung amerikanischen Farmerlebens (Walker Evans) oder für die surrealistischen Formenergien eines Pflanzendetails (Karl Blossfeldt) interessieren;

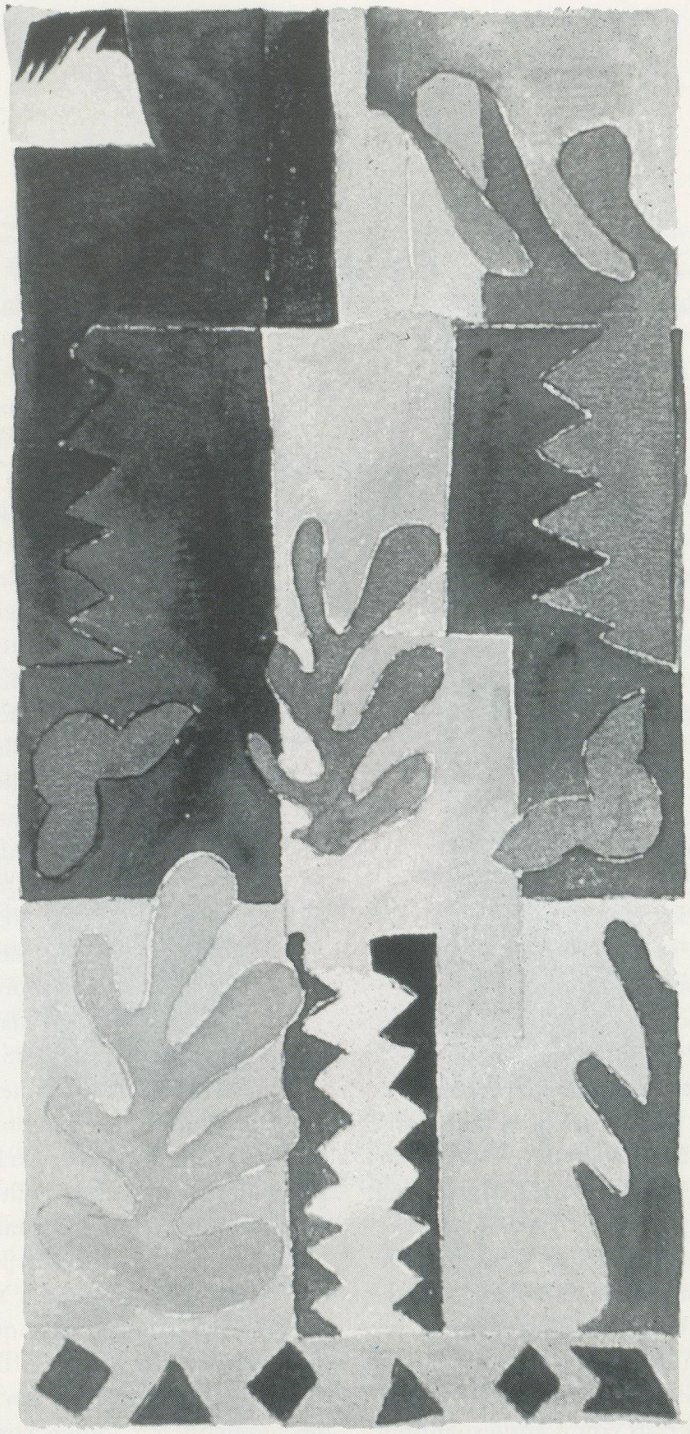
ERICH FRANZ ist Referent für die Kunst des 20. Jahrhunderts am Westfälischen Landesmuseum Münster.

SHERRIE LEVINE, MELTDOWN (AFTER DUCHAMP) 1 of 4, 1989,
woodblock prints on paper, 36½ x 25¾" / Holzdruck auf Papier, 92,7 x 65,4 cm.



aber eigentlich verwehrt uns Sherrie Levines Arbeit dieses Interesse. Die leichte Unschärfe und Vergröberung, der Entzug sinnlicher Präsenz der photographischen Motive lässt unsere in das Bild eindringende Tätigkeit visuellen Unterscheidens vergeblich erscheinen. Sie wird aufgehalten und aufgelöst, bevor sie so weit zu Ende gebracht werden kann, wie es die in der Reproduktion noch erkennbare Bildgestalt möglich erscheinen lässt. Das Photo wird zur Vorstellung, entrückt durch die Blockade der vergröbernden Reproduktion. Das «zweite» Photo, das vor Augen stehende, hat die Reproduktion des ersten zum Motiv, doch dieses Motiv ist uns nicht direkt wahrnehmbar, nur als «Bild über dem Bild» (wie Sherrie Levine es ausdrückt), das je nach Einstellung von dem anderen überlagert wird. Dieses Verwehren des eindringenden Unterscheidens lässt jedoch selbst eine ganz andere sinnliche Erfahrung entstehen: die Wahrnehmung einer gleichwertigen, neutralen Oberfläche. Indem unser Blick davon ablässt, in die Gegenständlichkeit der Photographie einzudringen, nimmt er sie eher als einen ausgespannten Schleier von Grauwerten wahr, über den er widerstandslos hinweggleitet. Die museumsmässige Rahmung und Reihung betont noch die Ebenmässigkeit der grauen Fläche innerhalb des grossen, weissen Passepartouts.

Die Tendenz zur Einebnung der sinnlichen Unterscheidungen, die wir bei Reproduktionen ohne weiteres als Verlust in Kauf nehmen, schafft als Qualität am Original eine irritierende Doppelbödigkeit. Sherrie Levine kultiviert diese Ebenmässigkeit der anschaulichen Oberfläche zur eigenen sinnlichen Qualität, die sich – eben wegen ihrer Affinität zur Reproduktion – nicht reproduzieren lässt. Wie eine hauchzarte, gleichmässig ausgedehnte Haut überziehen ihre Aquarelle nach Reproduktionen von Kandinsky, Matisse oder Lissitzky das materiell spürbare, kräftige Büttenpapier. Jede Form der Vorlage ist in ihnen nachgebildet, aber nichts ist an diesen Originalen vom ursprünglichen Impetus spürbar, seinem expressiven Gestus oder seiner konstruktiven Energie. Mit gleicher richtungsloser Behutsamkeit gibt das Aquarell die Tönungen des hellgrauen Fonds der Reproduktion wieder wie die Werte der vorgegebenen Formen und Flächen. Auch die gezeichneten Linien von Schiele oder Palermo hat Sherrie Levine mit Wasserfarbe und Pinsel nachgebildet und damit ihre Bewegungen neutralisiert.



SHERRIE LEVINE, AFTER HENRI MATISSE: 12, 1983, watercolor on paper, 14 x 11" / Wasserfarbe auf Papier, 35,5 x 28 cm.

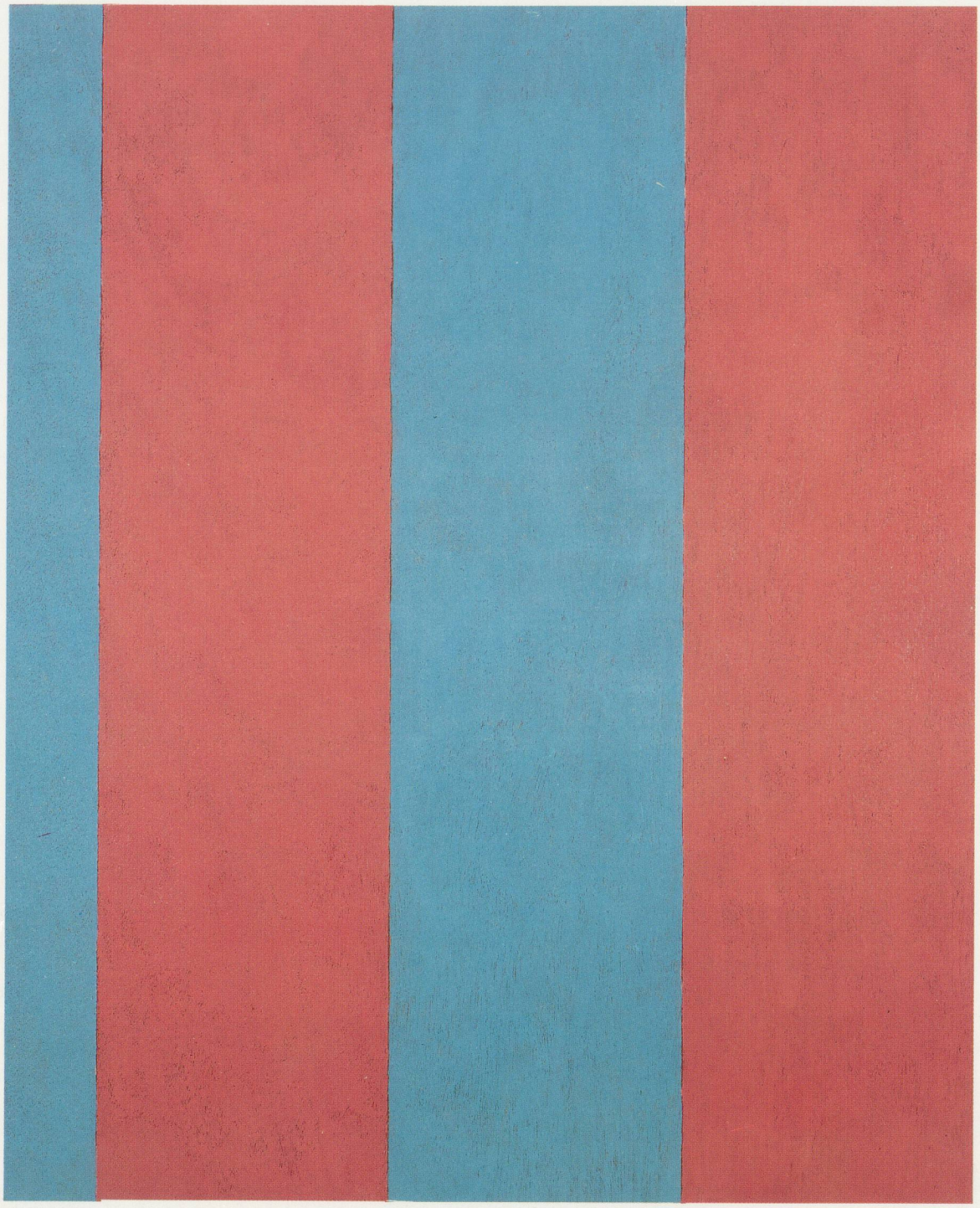
Die Distanz einer solchen egal vollzogenen Ausbreitung gegenüber den formalen Energien der Vorbilder kann kaum grösser sein und bringt beides ins Bewusstsein: die Abwesenheit dieses anderen und die völlig unterschiedliche sinnliche Qualität des dünnen, farbigen Überzugs.

Bei dieser Wirkung einer neutralen, gleichwertigen Ausbreitung spielt der Untergrund, der Bildträger, eine wichtige Rolle: das Papier als Träger des durchscheinenden Aquarells; das Mahagoniholz, über das sich die temperaähnliche Kaseinfarbe wiederum richtungslos und in sorgfältiger Gleichmässigkeit ausdehnt, wobei das Holz an den Rändern und in der Maserung auch unter der Farbe sichtbar bleibt; das Blei, von dessen stumpfer, metallischer Materialität die darauf gemalten Schachbrett- oder «Chevron»-Einteilungen sich noch mehr als eine empfindliche und gleichmässig sich erstreckende Farbhaut unterscheiden; die Sperrholzflächen mit ihrer lebhaften Maserung, zu der die dünn aufgelegte Metallfarbe an den Stellen der Astknoten besonders zart, zugleich aber auch als besonders lebloser Gegensatz erscheint. Immer ist etwas Behutsames bei dieser Belegung der Fläche mit Farbe spürbar. Die Ausbreitung verhindert wie bei den Photographien nach Photoreproduktionen den eindringenden, zudringlichen Blick. Ihr «all-over» schafft eine ebenso undurchdringbare wie energielose, unexpressive Oberfläche, an der unser Streben nach Unterscheidung und nachvollziehender Erfassung abgleitet. Die Erfahrung von «Oberfläche» beinhaltet auch das Bewusstsein eines «Dahinter» – nicht nur, weil es Bilder «nach» Vorbildern sind. Nicht immer sind dies einzelne Kunstwerke, manchmal auch allgemeinere Muster des Modernismus wie die Einbeziehung des Zufalls im Surrealismus eines Ernst oder Arp (GOLD KNOTS), die Auswahl von Farbkonstellationen eines Palermo oder Marden (BROAD STRIPE) oder minimalistische Formwiederholungen (SMALL CHECKS, LEAD CHECKS).

Auch wenn man die Vorlagen nicht kennt, so erkennt man an Sherrie Levines Originalen, dass ihre Bildungen woanders herkommen – wie bei Reproduktionen –, dass ihre sinnliche Präsentation aber eine ganz eigene Haltung spürbar macht, die jener Herkunft zuwiderläuft und alles Abgeleitete in eine gleichwertige, unterschiedslose, materielle Präsenz überführt. Kaum je werden wir die Vorlage selbst kennen, uns meist nur an ein kulturelles Muster erinnern, den Stil eines Künstlers, eine Werkgruppe, eine Epoche («Konstruktivismus»). Diese Erinnerungen, diese sich einstellenden Identifikationsmuster laufen an der Egalität von Levines Arbeiten ins Leere und werden uns damit als abstrahierte, angewandte Muster bewusst. Verwechslungen mit den Vorbildern können überhaupt nicht vorkommen, höchstens mit den von uns mitgetragenen Klischees.

Oft haben Stilbezeichnungen eine angemessene Rezeption erschwert, verfälscht und sogar verhindert («Neo-Impressionismus» bei Seurat, «Expressionismus» bei Kandinsky, «Pop-Art» bei Jasper Johns usw.). Doch lässt sich kaum ein unangemessenerer Begriff vorstellen als «Appropriation» bei Sherrie Levine. Nicht um Aneignung und Vereinnahmung geht es, sondern um Distanz, um Uneinholbarkeit und Unverfügbarkeit. Sherrie Levines Werke sind Originale (auch wenn sie nicht immer von ihr angefertigt sind; die Neutralität der Herstellung gehört dann, wie bei vielen anderen Künstlern, zur originalen, sinnlich vermittelten Qualität). Die Doppelbödigkeit der Wahrnehmung dieser Originale, bei der noch andere kulturelle Muster aufscheinen, unterläuft vielleicht einen traditionellen Begriff von Originalität, zu dem Neuartigkeit der Erfindung gehört – heute in seiner unendlichen Multiplizierung ohnehin eine vor allem noch kommerziell begründete Fiktion.

Die sinnliche Erfahrung einer gleichförmig sich erstreckenden Oberfläche an Sherrie Levines Werken führt unser Herantragen kultureller Klischees und unseren Wunsch nach Projektionen und eindringenden Unterscheidungen auf die undurchschaubare Materialität des Sichtbaren zurück. Es sind viel eher die Reproduktionen, es ist der Kunstbetrieb, der auf Annäherung und Vereinnahmung von Kunstwerken zielt. Jedes Plazieren einer Vierfarbabbildung in das Layout einer Zeitschrift ist «appropriation». Sherrie Levine macht eine ähnliche, aber anschaulich durchgehaltene Einebnung von Vorlagen zur originalen Erfahrung. Das Anzusehende erweckt nicht den Anschein, als könne es sei-



SHERRIE LEVINE, BROAD STRIPE: 2, 1985, casein and wax on mahogany, 24 x 20" / Kasein und Wachs auf Mahagoni, 61 x 50,8 cm.

SHERRIE LEVINE, LARGE GOLD KNOT: 2, 1987, metallic paint on plywood, 60 x 48" /
Metallfarbe auf Sperrholz, 152,4 x 122 cm.

SHERRIE LEVINE, THE BACHELORS (AFTER MARCEL DUCHAMP: LIVREUR DE GRAND MAGASIN), 1989, cast glass and vitrine, 10 x 2½ x 2½" / DIE JUNGGESELLEN (NACH MARCEL DUCHAMP: LIVREUR DE GRAND MAGASIN), 1989, Glasguss und Vitrine, 25,4 x 6,4 x 6,4 cm.

ne Herkunft in die Darstellung einbringen. Ihr Verlust wird durch die Ebenmässigkeit der Erscheinung bewusst und führt damit das Betrachten auf jene Qualitäten von Kunsterfahrung, die sich der Anschaubarkeit entziehen: die Erinnerung, die Unverfügbarkeit des Originals, seine Präsenz vor dem inneren Auge, die Intimität persönlicher Erfahrung, auch das Bewusstsein von Vergangenheit und verlorenen Zusammenhängen. Es besteht ein Unterschied zwischen Stummsein und Schweigen. Sherrie Levines Arbeiten schweigen über das, was man nicht ansehen kann (und was sich auch nicht durch Worte, durch Bedeutung, durch Wissen ausfüllen lässt).

In ihren Skulpturen hat Sherrie Levine diese Betonung der Materialität des Anschaubaren noch weiter getrieben. Ein Bild weist eher auf etwas anderes, auf eine Herkunft des Sichtbaren. Die Skulpturen sind hermetischer, sie zeigen keine Ansichtsseite, sie sind körperlich abgeschlossen. Ihre Skulpturen sind auch nach unten hin so geformt, als wollten sie die Berührung des Bodens und damit den Kontakt mit der Umgebung vermeiden. Aber diese physische Isolierung geht mit beinahe barocken Formen zusammen: THE BACHELORS (AFTER MARCEL DUCHAMP), FOUNTAIN (AFTER MARCEL DUCHAMP), LA FORTUNE (AFTER MAN RAY). Diese Gebilde lassen schon durch ihre Willkür auf eine Herkunft von woanders schliessen, selbst wenn wir sie nicht kennen sollten. Sie zu kennen bedeutet, dass sich die Möglichkeit einer Rückführung noch weiter verflüchtigt. Bereits in den Vorbildern (Duchamp, Man Ray) war die Herkunft und Motivation der Objekte rätselhaft und beinahe mythisch. Ihre Gestalt als Modell für eine Skulptur ist ungreifbar: Duchamps verlorenes Ready-made, das zweidimensionale Dasein in Bildern. Sherrie Levines Skulpturen rekonstruieren Modelle, die es nicht mehr gibt oder von denen wir nicht wissen, ob es sie gab.

Ihre Skulpturen sind nicht nur Oberfläche, sondern physische Gegenwart. Aber auch sie weisen auf Unanschaubarkeit. Sie stellen eine Objekthaftigkeit zur Schau, deren leblose Eleganz auf eine Abwesenheit weist, die sie mit ihrer intensiv wahrgenommenen, vor Augen stehenden Präsenz noch mehr zu verdrängen scheinen – ausserhalb dieses Raumes, ausserhalb dieser Zeit.

ERICH FRANZ

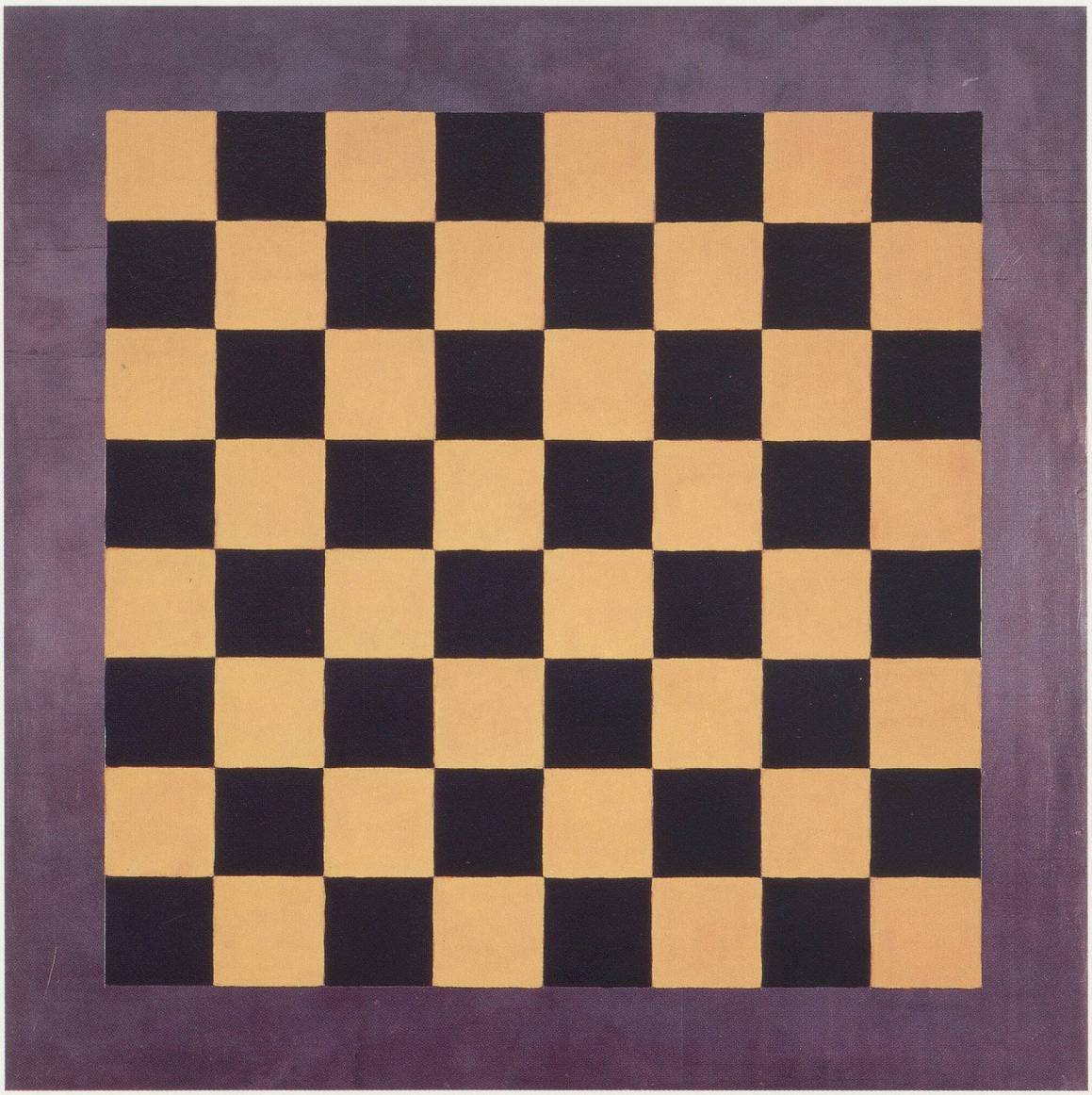
Presence Withdrawn

Many works of art attract our gaze because they deny themselves to it. What we look at refers to a reality that eludes representation. If ever transposed into an image, this reality would be neutralized, flattened; it would lose itself. In Jan Vermeer's WOMAN READING A LETTER, the equal value assigned to the description of all surfaces, as defined by the light that falls on them, hints to us that there is another reality beyond the visible. The reading of the letter is a different, inward form of seeing, a movement within the young woman, which we can imagine but never know. The emphatically planar construction of Jacques-Louis David's DEATH OF MARAT makes us aware of a cruel reality that the picture itself cannot embrace: a reality that can be imagined – and represented – only through the difference between it and pictorial fixity. The dotted, "Divisionist" painting of Georges Seurat makes us aware of urban life, and of its contingent lighting, precisely because the painting upholds so methodical a detachment from all that would be lost in a more direct depiction.

ERICH FRANZ is curator for 20th century art at the Westfälische Landesmuseum, Münster.

The strength of conviction conveyed by some of the great American artists of the past few decades rests on the deduction-free reality of the painting, its total visibility. Frank Stella's "What you see is what you see" bears witness to a faith in form and in communicative clarity that is the polar opposite of the experience we get from the art of Sherrie Levine. In her work, the visible leads on to an awareness of something that would be lost if it were ever clearly shown. Meaning is generated, not by adding to the visible, but by withdrawing it. Something remains behind, which we experience as an absence conveyed by seeing, a sensory quality. Our knowledge and memory do not step in to fill the void left by this experience of the unseeable: on the contrary, our inner images serve only to reinforce the awareness of withdrawal.

When we look at Levine's photographs of reproductions of photographs, we can of course persist in taking an interest in the depiction of American farm life (Walker Evans), or in the surreal, formative energies of a detail of a plant (Karl Blossfeldt); but it is characteristic of Levine's work that it thwarts us in any such interest. The slight blurring and coarsen-



SHERRIE LEVINE, LEAD CHECK: 3, 1987, casein on lead, 20 x 20" /
BLEI-SCHACH: 3, 1987, Kasein auf Blei, 50,8 x 50,8 cm.

SHERRIE LEVINE, AFTER KARL BLOSSFELDT: 8, 1990, b/w photograph, 10 x 8" /
NACH KARL BLOSSFELDT: 8, 1990, s/w-Photo, 25,4 x 20,3 cm.

SHERRIE LEVINE, AFTER KARL BLOSSFELDT: 13, 1990, b/w photograph, 10 x 8" /
NACH KARL BLOSSFELDT: 13, 1990, s/w-Photo, 25,4 x 20,3 cm.

ing, the withdrawal of the sensuous presence of the motif, nullifies any effort on our part to look into the image and distinguish its forms. The effort is stopped short and dissipated before it can progress even as far as the still-detectable pictorial form would suggest. The photograph becomes a mental image, distanced by the mental block that the blurred reproduction sets up. The "second" photograph, the one we are looking at, takes as its motif the reproduction of the first; but we cannot perceive this motif directly, only as "a picture on top of a picture" (as Levine puts it), overlaid by the other according to position. This resistance to our intrusive effort to distinguish forms gives rise to a completely different sensory experience: the perception of a neutral surface of unvarying value. On ceasing to penetrate into the objective content of the photograph, we start to perceive it as a taut, gray, tonal veil, across which the eye glides without resistance. The museum-like framing and serial arrangement of these works still further emphasizes the homogeneity of the gray surface inside each wide, white mat.

The tendency to iron out visual distinctions, which we cheerfully accept as one of the drawbacks of reproduction, becomes a disturbingly ambivalent quality when applied to an original. Levine cultivates this visual homogeneity as a sensory quality in its own right; its affinity to reproduction means that it cannot itself be reproduced. Her watercolors after reproductions of Kandinsky, Matisse, or Lissitzky float like an even, intangible film on the strong texture of the thick, handmade paper. Every form that exists in the source is duplicated, but nothing of its original impetus, its gestural expression, or its structural energy. The watercolor captures the light gray background of the reproduction with the same nondirectional meticulousness as the values of preexistent forms and planes. With watercolor and brush, Sherrie Levine has even traced the drawn lines of Egon Schiele or Blinky Palermo and neutralized their motion. Such evenness and homogeneity could hardly be more remote from the formal energies of her source images, and makes us aware of two things at once: the absence of all that, and the totally different sensory quality of the thin film of paint.

In the creation of this effect of a neutral, homogeneous expanse, a major part is played by the support: paper, as the bearer of the transparent watercolor; mahogany, across which the tempera-like casein paint extends in meticulous, nondirectional evenness, leaving the wood visible at the edges and its grain showing through the paint; lead, with its dull, metallic materiality against which the painted checkerboard or chevron divisions are all the more distinctly present as a sensitive and evenly spread skin of color; plywood, with its boldly marked grain and its knots with which the thinly applied metallic paint marks a delicate – but also a particularly lifeless – contrast. There is always an evident care and caution in the way in which the surface is coated with paint. Once more, as in the photographs of photographic reproductions, the evenness of the application blocks the intrusive, penetrative gaze. Its "all-over" quality creates a surface as impenetrable as it is inert and inexpressive; none of our efforts to make distinctions, to empathize, and to comprehend can take hold.

The experience of a "surface" implies the existence of something behind it – and this is not only because these images are "after" other images. The sources are not always individual works of art; sometimes they are generalized patterns of Modernist art, such as the Surrealist use of chance by Max Ernst and Hans Arp (GOLD KNOTS), or the color combinations chosen by Palermo and Brice Marden (BROAD STRIPE), or the formal repetitions of Minimal Art (SMALL CHECKS, LEAD CHECKS).

As with reproductions, we do not need to be familiar with the sources of Levine's originals to tell that their forms come from somewhere else; but we are also aware that in sensory terms they display an entirely personal approach that negates the implications of their alien origins, transposing derived material into a homogeneous, undifferentiated, material

SHERRIE LEVINE, THE BACHELORS (AFTER MARCEL DUCHAMP) / DIE JUNGGESELLEN (NACH MARCEL DUCHAMP), 1989, Installation Mary Boone Gallery New York. (PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)

presence. In most cases, our knowledge does not extend to the source image itself, but only to a cultural pattern of some kind: an artist's style, a group of works, a period (Constructivism). Neutralized by the homogeneity of Levine's works, these recollected patterns take on an abstracted, used quality. Levine's works cannot possibly be confused with their source images: only with the reproductive clichés that we carry in our minds.

Stylistic labels have often obstructed, falsified, even blocked an appropriate response to a work of art (as with Seurat and "Neo-Impressionism," Kandinsky and "Expressionism," Jasper Johns and "Pop Art"). But it is hard to imagine any label less appropriate than that of "Appropriation" for Sherrie Levine. This work is not the appropriation of anything: it is the imposition of remoteness, detachment, inaccessibility. It is, in fact, an homage to the cited works inasmuch as the impenetrability of their re-production seems to protect them from acquiring an omnipresence that can be looked at anywhere. Levine's works are originals (even though they are not always made by her: as with many other artists, the neutrality of the production process is part of the original, sensory quality of the work). The inherent ambivalence of the process by which these originals are perceived, with its glimmerings of alternative cultural patterns, may well run counter to a traditional definition of originality in terms of novelty of invention; but then, that concept, multiplied *ad infinitum,* is now more a commercially motivated fiction than anything else.

The sensory experience of a uniform surface, in Levine's work, reduces all our mental baggage of cultural clichés, all our craving for projections, explorations, and distinctions, to the opaque materiality of the visible. It is not these works but reproductions, and the art trade, that set out to "appropriate" works of art. The act of positioning a four-color reproduction in the layout of a magazine is an "appropriation." Levine performs a similar, albeit visible and sustained, ironing-out of her source images; but she makes this into an original experience. In her work, what is there to be looked at does not seem to bring its source along with it. Its homogeneity makes us aware of the loss of that source, and this in turn directs our attention toward those qualities of artistic experience that elude the eye: memory, the inaccessibility of the original, its presence before the inward eye, the intimacy of personal experience, the awareness of the past and of vanished contexts. There is a difference between dumbness and silence. Sherrie Levine's works remain silent on that which one cannot look at (and which cannot be supplemented by words, by meaning, or by knowledge).

In her sculptures, Levine has carried still further this emphasis on the materiality of what can be looked at. A picture, after all, is a pointer to something else, to the source of the visible. Her sculptures are more hermetic: there is no side from which they are meant to be seen; they are closed and self-contained. Their lower parts are so shaped as to suggest an effort to avoid contact with their surroundings. And yet all this physical isolation goes together with almost baroque forms: THE BACHELORS (AFTER MARCEL DUCHAMP), FOUNTAIN (AFTER MARCEL DUCHAMP), LA FORTUNE (AFTER MAN RAY). By their sheer arbitrariness, these forms suggest that they have an origin somewhere else, whether known to us or not. Where the origin is known, the way back becomes still more shadowy and elusive. In the source objects themselves (Duchamp, Man Ray), origin and motivation were mysterious and almost mythical. As sources for sculpture their forms are elusive: as in Duchamp's lost Ready-made, with its two-dimensional existence in pictures. The source objects reconstructed in Levine's sculptures no longer exist; or else we can no longer tell whether they ever existed or not.

Her sculptures are not surface alone but physical presence; and yet they point once more to what cannot be looked at. The lifeless elegance of their objecthood displays the absence of something that they, with their intensely perceived, immediate presence, seem to drive still further away from us: out of this space, out of this time.

(Translation: David Britt)