

Espace Sculpture

Marilyn Levine Une rétrospective

Marilyn Levine A retrospective

Greg Beatty

Number 47, Spring 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9540ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beatty, G. (1999). Marilyn Levine : une rétrospective / Marilyn Levine: A retrospective. *Espace Sculpture*, (47), 32–35.

Marilyn Levine

Une rétrospective

A Retrospective

GREG BEATTY



Marilyn Levine, *Faye's Black Satchel*, 1974, Ceramic and mixed media. 30.8 x 45 x 27 cm. Coll. of C. Richard Belger. Photo: Don Hall. Courtesy Mackenzie Art Gallery.

À titre de correspondant d'*Espace* en Saskatchewan j'hésite à affirmer qu'il existe ici une esthétique particulière en ce qui a trait à la sculpture. Là où la Saskatchewan se distingue peut-être, c'est qu'elle admet d'emblée l'argile comme un des médiums de la sculpture, n'établissant a priori aucune distinction entre l'art et l'artisanat. Ceux qui ont recours à ce médium sont plutôt jugés sur la qualité de leur travail, comme c'est le cas dans la rétrospective consacrée à Marilyn Levine. Conçue par la commissaire invitée, le Dr Maija Bismanis, l'exposition retrace le parcours de Levine, renommée depuis les trente dernières années pour ses sculptures céramique en trompe-l'œil de produits

As Saskatchewan correspondent for *Espace*, I am hardpressed to say that a particular aesthetic exists in the province with respect to sculpture. Where Saskatchewan does depart from other jurisdictions, perhaps, is in its whole-hearted acceptance of clay as a sculptural medium. Here, no *a priori* distinction between craft and art is drawn. Instead, those who work with clay are judged on merit. We find further evidence of this in *Marilyn Levine: A Retrospective*. Guest-curated by Dr. Maija Bismanis, the exhibition examines the career of Marilyn Levine, who has become famous over the past thirty years for her *trompe l'œil* clay sculptures of leather goods such as jackets, suitcases, boots and bags.

en cuir comme des vestes, des valises, des bottes et des sacs.

Levine est née à Medicine Hat en 1935. Formée d'abord comme chimiste, elle s'installe avec son époux, Sid, à Regina, en 1961. Une politique contre toute forme de népotisme l'empêchant de le rejoindre à la faculté de l'Université de la Saskatchewan (campus Regina), elle décide alors d'occuper ses temps libres en s'initiant au dessin et à la peinture auprès de Ken Lochhead et de Arthur McKay, à l'histoire de l'art avec Ronald Bloore, et à la poterie avec Beth Hone. Comme le souligne Bismanis dans son essai publié dans le catalogue, Regina dans les années soixante, en dépit de son statut de centre artistique de pointe, abrite également une communauté de céramistes fort

Levine was born in Medicine Hat in 1935. Originally trained as a chemist, she moved with her husband Sid to Regina in 1961. A rule against nepotism prevented her from joining him on the faculty of the University of Saskatchewan (Regina Campus), so to fill the empty hours in her life, she began taking drawing and painting classes from Ken Lochhead and Arthur McKay, art history from Ronald Bloore and pottery from Beth Hone. As Bismanis notes in her catalogue essay, Regina in the '60s, despite its status as an emerging art centre, had a vibrant clay community. One example cited was the university's decision to expand its art department by instituting a ceramics program under Jack Sures.

As a means of introducing us to Levine's work, the retrospective contains several examples of her early pottery. Like other potters, she was strongly influenced by the aesthetic canon laid down by Englishman Bernard Leach (1887-1979). Due to his training as a graphic artist, Leach viewed pots in terms of line and silhouette, shifting the emphasis from three-dimensional volume to two-dimensional shape. *Punch Bowl* (1967) adheres to Leach's Japanese-inspired dictum that "modest and useful" functional ware was "the unconscious foundation of all real art and beauty".¹ Although by including a rough-hewn rim, Levine departs from the clean lines one associates with production pottery.

Having heard from Ric Gomez, a sculptor on staff at the university, that new ways of working with clay were being developed in the San Francisco Bay area, Levine travelled to California in 1968. There, she discovered artists such as Peter Voulkos and Robert Arneson who had abandoned wheel-

throwing, and were no longer making pots. Instead, they were employing clay as a sculptural medium to explore formal issues related to Abstract Expressionism. Upon her return to Regina, Levine began using clay slabs to hand-build geometric sculptures. In *Untitled* (1969), two asymmetrical wedges bracket a third chunk of clay that, judging from what appears to be an undulating rim, was a pot before being squashed vise-like by the two wedges.

By the late '60s, Levine had begun exhibiting in Regina galleries. Desirous of more education at the graduate school level, she enrolled at the University of California, Berkeley, where she obtained her MFA in 1971. After a brief flirtation with Pop Art—two of her ceramic six packs of empty Coke and 7 Up bottles are on display here—Levine settled into her current oeuvre. Her work soon attracted the attention of the Sidney Janis Gallery in New York, which included her in its 1972 exhibition *Sharp-Focus Realism*. A decade earlier, the gallery had helped herald the emergence of Pop Art with a group survey of its practitioners. But as Bismanis rightly points out, while New



Marilyn Levine, *Bob's Cowboy Boots*, 1973. Ceramic. Left: 33,7 x 34,1 x 13; right: 33,3 x 33,5 x 15,4 cm. Coll. of Robert W. Hayes. Photo: Don Hall. Courtesy Mackenzie Art Gallery.

dynamique. Bismanis rappelle notamment la décision de l'université de donner de l'expansion à son département d'art en instaurant un programme de céramique dirigé par Jack Sures.

Pour mieux nous introduire au travail de Levine, la rétrospective présente plusieurs pièces de poterie datant de ses débuts. À l'instar d'autres potiers de l'époque, elle était fortement influencée par le canon esthétique prôné par l'Anglais Bernard Leach (1887-1979) qui, du fait de son apprentissage comme graphiste, considérait la poterie en termes de ligne et de silhouette, déplaçant l'emphase du volume tridimensionnel à la forme en deux dimensions. *Punch Bowl* (1967) correspond à l'idée de Leach—inspirée du Japon—que l'objet fonctionnel « humble et utilitaire » est « le fondement inconscient de toute beauté et de tout art véritable ». ¹ Bien qu'elle montre un pourtour ébauché grossièrement, Levine se distingue des lignes pures que l'on associe à la production de poteries.

Ayant appris de Ric Gomez, un sculpteur œuvrant à l'université, qu'on développait de nouvelles approches de la céramique

dans la région de San Francisco, Levine se rend en Californie en 1968. Elle y découvre des artistes comme Peter Voulkos et Robert Arneson qui ont délaissé le tour traditionnel et ne fabriquent plus de poteries, employant plutôt l'argile comme matériau de sculpture afin d'explorer des aspects formels reliés à l'expressionnisme abstrait. De retour à Regina, Levine utilise des plaques d'argile pour façonner des sculptures géométriques. Dans *Untitled* (1969), deux coins asymétriques enserment un troisième morceau d'argile qui, perçu comme un pourtour ondulé, était d'abord un pot avant d'être écrasé en étai par les deux coins.

Levine commence à exposer dans les galeries de Regina à la fin des années soixante. Désireuse de parfaire sa formation dans une institution reconnue, elle s'inscrit à l'Université de Californie, à Berkeley, et obtient une maîtrise en art en 1971. Après un bref détour vers le Pop Art — deux de ses «six packs» en céramique représentant des bouteilles vides de Coke et de 7Up sont montrés ici, elle entame sa démarche actuelle. Son travail attire bientôt l'attention de la Galerie Sidney Janis à New York, qui inclut son œuvre dans son exposition de 1972, *Sharp-Focus Realism*. Une décennie plus tôt, la galerie avait été un précurseur de l'émergence du Pop Art en présentant un échantillonnage de différents praticiens. Mais, comme le note justement Bismanis, tandis que le Nouveau Réalisme semblait dominer la scène des galeries new-yorkaises dans les années soixante-dix, un véritable engagement critique était réservé au Minimalisme et à l'art conceptuel.

Tel que signalé plus haut, Levine est restée fidèle aux mêmes style, technique et thématique durant trois décennies, ce qui est extrêmement rare dans notre société technologique en pleine effervescence, où les artistes ont tendance à modifier leur parcours régulièrement. Envisagée d'un angle négatif, une telle attitude peut mener au dilettantisme. Par ailleurs, étant donné la fidélité de Levine à un même médium et sujet, il pourrait survenir une certaine stagnation au plan de la création ; à tout le moins, Levine doit être admirée pour sa ténacité à poursuivre sa démarche dans un milieu où le réalisme (sous toutes ses formes) a été généralement considéré comme suspect.

Que le travail de Levine recèle un certain charme, cela est indéniable. La plupart des gens, je suppose, sont fascinés par la qualité de ses trompe-l'œil puisque, même de près, on ne parvient pas à différencier les objets de leurs référents réels. Levine est visiblement très habile à modeler l'argile, puis à le polir à l'étape de la dureté du cuir et à appliquer les glaçures qui donnent la texture et la couleur du cuir. Déstabilisé par leur apparence de vérité, on en vient à se demander quelles parties des sculptures sont vraiment authentiques, plusieurs d'entre elles contenant des fermetures Éclair, des boutons et des agrafes. On suppose aisément qu'avec un modelage et des glaçures appropriées elle pourrait tout aussi bien reproduire la texture et la couleur du métal, du bois et du plastique, ce qu'elle a peut-être fait ?

Levine, toutefois, est plus qu'une simple illusionniste. Pour elle, le cuir est le référent idéal car «plus que tout autre matériau il garde les empreintes de sa propre histoire.»² En choisissant délibérément des items classiques parmi les articles en cuir, elle évite toute association avec un secteur particulier de la mode, laissant planer une certaine indétermination au niveau temporel (bien que, grâce aux efforts des activistes des droits des animaux et à l'apparition des fibres synthétiques,



Marilyn Levine, *Sid's Belt*, 1985. Ceramic and mixed media. 4,7 x 26 x 10 cm. Estate of Sidney Levine. Photo: Don Hall. Courtesy Mackenzie Art Gallery.

Realism seemed to dominate the New York gallery scene in the '70s, true critical engagement was reserved for Minimalism and Conceptualism.

As noted, Levine has remained steadfastly devoted to the same style, technique and subject matter for three decades. In a contemporary context, this is exceedingly rare. With the accelerated pace of life in an emerging technological and global society, artists tend to shift their focus regularly. Admittedly, this can lead to dilettantism. On the other hand, given Levine's extended engagement with a single medium and subject, a degree of creative stagnation would seem inevitable. At the very least, she must be admired for her tenaciousness in surviving in a milieu where realism (in all its guises) has generally been regarded with suspicion.

That Levine's work contains a certain appeal is undeniable. Most people, I suspect, are attracted by its *trompe-l'œil* quality. Even at close range, her objects are virtually indistinguishable from their real-life referents. She is obviously very skilled at shaping the clay, then burnishing it during the leather-hard phase and applying glazes to produce the texture and colour of leather. Having been destabilized by her verisimilitude, we are left to wonder what parts of her sculptures are, in fact, authentic. Many contain zippers, buttons and clasps. Presumably, with the proper modelling and glazes, she could replicate the texture and colour of metal, wood and plastic as well. But has she?

Levine is more than a simple illusionist, however. For her, leather is the ideal referent because "more than any other material it accumulates a record of its own history."² By deliberately choosing classical styles in leather goods, she avoids association with a particular era in fashion, creating an indeterminate sense of time (although thanks to the efforts of animal rights activists, and the introduction of synthetic fibres, leather goods are much less common than they used to be). Through her replication of everyday objects, Levine recalls the Dada tradition of the "ready-made". More recently, artists such as Robert Rauschenberg and Edward Kienholz have incorporated found objects into their installations as an ironic comment on the excesses

les produits de cuir sont beaucoup moins fréquents qu'ils ne l'ont été). En reproduisant des objets tirés du quotidien, Levine rappelle la tradition dadaïste du ready-made. Plus récemment, des artistes comme Robert Rauschenberg et Edward Kienholz ont incorporé des objets trouvés dans leurs installations, formulant un commentaire ironique sur les excès du consumérisme capitaliste. Cette connotation n'a pas cours ici. Et même l'environnementaliste de gauche le plus militant doit concéder que les gens ont des besoins d'ordre matériel. Ce qu'il faut déplorer, c'est la consommation à outrance, le gaspillage. Les objets ici ont manifestement eu une « relation » longue et profitable avec leur propriétaire. Si longue et profitable, en fait, que, comme dans le cas de *John's Mountie Boots* (1973) dont le cuir de la partie supérieure ne se tient plus et ploie vers le sol, ils sont sur le bord de la décrépitude, usés sans doute par les durs labeurs qu'ils ont affrontés, abondamment égratignés et éraflés certes, mais conservant toujours une sorte de dignité.

Outre cet aspect d'ordre émotif, il faut noter l'association métonymique que ces objets entretiennent avec le corps. À l'instar de la peau, le cuir développe des plis et des rides permanents en s'adaptant au corps de celui qui le porte, allant jusqu'à absorber les huiles suintant de la peau, tandis que même sa texture et sa couleur prolongent celles du corps. Levine accentue cette association en incluant le nom du propriétaire dans plusieurs de ses titres, comme dans *Peggy's Jacket* (1991) et *Deborah's Bag* (1982). Il semble parfois que la poussière se soit incrustée dans les nervures du cuir, suggérant le passage du temps, certains parmi les propriétaires nommés pouvant même être décédés. En cela, ses sculptures revêtent un caractère méditatif sur l'absence et la perte, sur les histoires que ces objets pourraient raconter s'ils pouvaient parler.

L'exécution, chez Levine, est toujours impeccable. Certains objets sont même accrochés sur des supports à manteaux, comme leurs référents réels le sont (ou l'ont été) dans la maison de leur propriétaire. (Sauf peut-être *Ball Glove* (1989) qui, façonné d'après un ancien gant de baseball, semble artificiel par son apparence plastifiée).

À en juger par la fréquentation lors du week-end d'ouverture, l'exposition ne sera sans doute pas très courue par les résidents de Regina. Une situation qui, en tant que critique, me laisse songeur. En vérité, pour promouvoir l'événement, la Galerie Mackenzie est allée jusqu'à insérer un encart publicitaire à la une de la section affaires dans le journal local, ce qui constitue une première. Mais, en agissant ainsi elle choisit de mettre l'accent sur l'aspect le plus superficiel du travail de Levine, celui du trompe-l'œil, juxtaposant une photographie non identifiée de l'une de ses vestes à l'assertion de Magritte « Ceci n'est pas une veste ». Pour ma part, les pièces les plus intrigantes sont deux séries de tasses-souliers presque surréalistes. La première, datée du milieu des années soixante-dix, est modelée d'après des souliers de cuir et constitue sans doute un clin d'œil de l'artiste à ses antécédents de potier. Munies de poignées, de soucoupes et de rebords, elles ont tout pour représenter des tasses. Mais comme elles sont supposément faites de cuir et contiennent des ornements tels des lacets, des fermetures Éclair et des boutons, leur fonction de vaissellerie utilitaire reste marginale. La deuxième série, datée du milieu des années quatre-vingt-dix, rappelle les couleurs et les motifs conçus par les fabricants d'espadrilles comme Adidas et Nike. Au lieu de simplement reproduire les pièces de cuir en argile, il aurait pu être intéressant de la part de Levine de créer davantage de ce type de produits, confectionnant des objets non traditionnels qui déjoueraient nos attentes face à ce matériau culturellement codé : un vase en cuir, par exemple, ou même, oserai-je dire, un urinoir en cuir ! ■

Marilyn Levine : A Retrospective
MacKenzie Art Gallery, Regina
13 novembre 1998 - 14 février 1999

of consumer capitalism. This connotation is lacking here. Even the most militant leftist/environmentalist must concede that humans have material needs. What rankles is wasteful consumption. These goods have obviously enjoyed a long and fruitful relationship with their owner. So long and fruitful, in fact, that as in the case of *John's Mountie Boots* (1973), whose leather uppers no longer stand erect, but instead flop on the floor, they are on the verge of decrepitude. Fatigued by the travails they have faced, certainly. Scuffed and scarred by the years, undoubtedly. Yet still possessing a quiet dignity.

Adding to the poignancy is the metonymic association these objects enjoy with the human body. Like skin itself, leather develops permanent wrinkles and folds as it assumes the shape of the wearer. To the extent that it absorbs skin oils, even its texture and colour index the body. Levine heightens this association through her inclusion of the owner's name in many of her titles, as in *Peggy's Jacket* (1991) and *Deborah's Bag* (1982). In some instances, it appears dust has settled into creases in the leather, suggesting disuse. It may even be that some of the owners identified are now deceased. With this knowledge in mind, her sculptures become a compelling meditation on absence and loss. If these objects could talk, the stories they would tell.

For the most part, Levine's execution is flawless. Some objects even hang on weathered coat racks, as their referents presumably do (or did) in their owner's home. The only work I would quibble with is *Ball Glove* (1989). Modelled after an old-fashioned baseball glove, it has a laminated feel that doesn't ring quite true. Judging by the opening weekend, the show will no doubt be wildly popular with Regina. As a critic, this does give me reason to pause. Indeed, in promoting the retrospective, the MacKenzie even placed an ad on the front page of the business section in the local paper, which has got to be a first. Although in doing so, it chose to emphasize the most superficial aspect of Levine's work, its *trompe-l'œil*ness, juxtaposing an unidentified photograph of one of her jackets with the Magrittean injunction "This is Not a Jacket".

From my perspective, the most intriguing works were two suites of semi-surreal «shoe» cups. The first, produced in the mid '70s, is modelled after leather shoes, and perhaps represent a salute by Levine to her potter roots. With handles, bottoms and rims, they possess the requisite elements to constitute cups. But because they are supposedly made of leather, and contain embellishments like laces, zippers and buttons, their utility as drinking vessels is marginal. The second suite, executed in the mid '90s, recalls the florid designs and colours favoured by sneaker companies like Adidas and Nike. Instead of simply replicating leather goods in clay, it might have been interesting if Levine had done more of this type of work, fashioning non-traditional objects that disrupt our expectations concerning this culturally encoded material—a leather vase, for instance, or even, dare I say it, a leather urinal. ■

Marilyn Levine: A Retrospective
MacKenzie Art Gallery, Regina
Nov. 13, 1998-Feb. 14, 1999

NOTES :

1. O. Watson, *Bernard Leach Potter and Artist*, exh. cat. (London Craftcouncil, 1992), 17. As cited in M. Bismanis, *Marilyn Levine: A Retrospective*, (MacKenzie Art Gallery, 1998), 13.
2. Marilyn Levine, «The Photo-Realists: 12 Interviews», by Nancy Foote, *Art in America* (Nov/Dec 1972): 84. As cited in T. Long, op. cit., 31.