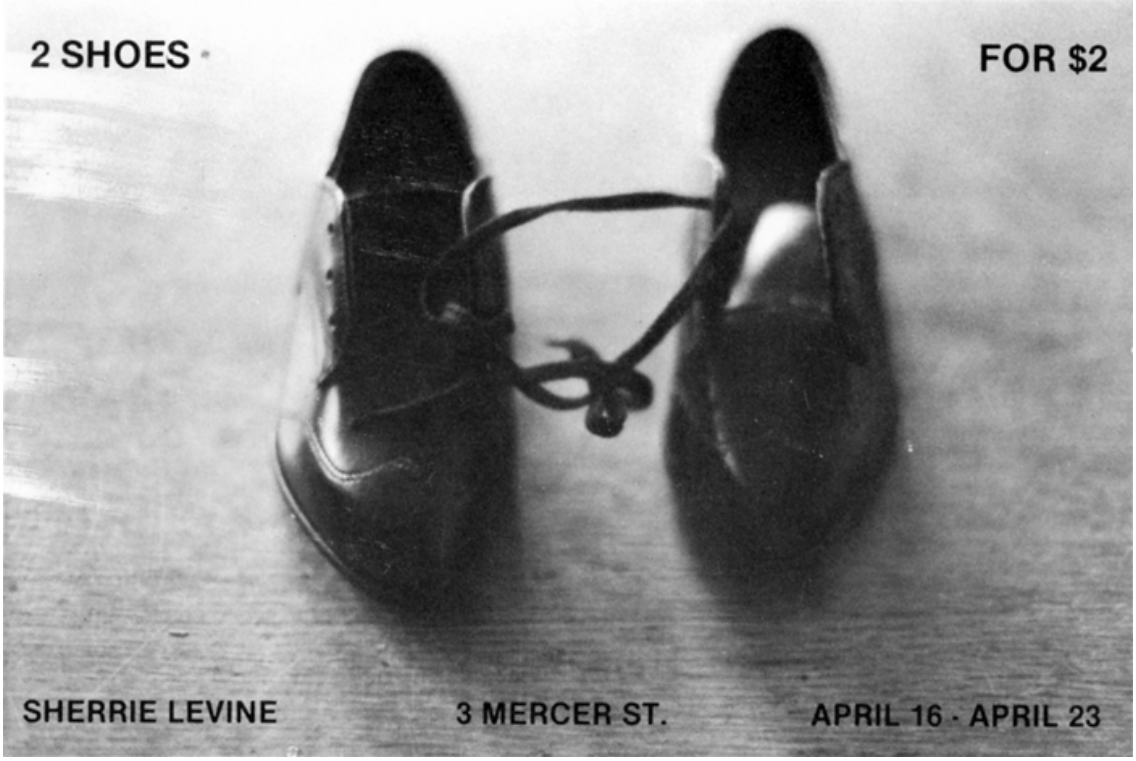
C O P Y & P A S T E

EEN ONDERZOEK NAAR DE RECEPTIE VAN SHERRIE LEVINE'S APPROPRIATION ART



Zeynep Dag
MA-THESIS Kunstgeschiedenis – Universiteit Utrecht
Studentnummer: 3948986
Begeleider: dr. Patrick van Rossem
Tweede lezer: dr. Sandra Kisters
Aantal woorden: 16.995

INHOUDSOPGAVE

Inleiding 4

HOOFDSTUK 1 - HET CONCEPT APPROPRIATION ART 8

1.1 Appropriation art: de term 8

1.2 Toe-eigening door de geschiedenis heen 12

1.3 De jaren tachtig 15

1.4 Tussentijdse conclusie 16

HOOFDSTUK 2 – SHERRIE LEVINE OEUVRE 18

2.1 De jaren tachtig en negentig 18

2.2 Vanaf 2000 tot heden 21

2.3 Tussentijdse conclusie 23

HOOFDSTUK 3 – SHERRIE LEVINE EN DE KUNSTCRITICI 25

3.1 Levine en de kunstcritici in de beginjaren 25

3.2 Levine en de kunstcritici vandaag de dag 29

3.3 Verklaringen 32

3.4 Tussentijdse conclusie 35

4. Conclusie 37

5. Bronnenlijst 39

6. Afbeeldingen 43

7. Lijst van Afbeeldingen 63

8. Bijlagen 68

Bijlage 1 – Tentoonstellingsoverzicht Sherrie Levine

VOORWOORD

Na twee jaar vmbo, drie jaar havo, vier jaar kunstacademie en twee jaar universiteit vormt deze masterscriptie de afsluiting van mijn studieloopbaan. Ik heb gedurende deze tijd heel veel geleerd en meegemaakt en mezelf weten te ontwikkelen. Nooit had ik gedacht dat ik zo'n lang studietraject zou aangaan, maar mijn ambities hebben mij uiteindelijk geleid tot dit pad.
Deze masterscriptie gaat over appropriation art. Tijdens de kunstacademie ben ik in aanraking gekomen met deze strategie, die mij altijd op dermate wijze intrigeert. Hierdoor heb ik besloten om mij gedurende mijn masterscriptie hierin te verdiepen. In deze masterscriptie heb ik getracht om te achterhalen of er sprake is van een verschuiving in de waardering van Sherrie Levine's appropriation art.

Graag wil ik gebruik maken van de mogelijkheid om in dit voorwoord enkele mensen te bedanken. Mijn dank gaat uit naar dr. Sandra Kisters. Zij heeft mij gedurende dit traject op een hele fijne wijze weten te begeleiden. Daarnaast wil ik dr. Patrick van Rossem bedanken voor de fijne begeleiding gedurende het laatste deel van dit traject. Als laatste wil ik nog mijn ouders en broer bedanken. Zij hebben altijd in mij geloofd en mij tot het laatste moment toe gesteund. Ik ben iedereen dankbaar.

Zeynep Dag
Utrecht, Mei 2015

INLEIDING

Kopiëren, herinterpreteren, citeren en vertalen zijn vele termen die worden gebruikt als alternatieve omschrijving van het begrip dat bekend staat als 'appropriation art': de actie van het toe-eigenen of gebruik maken van beelden zonder gezag of het wettelijke recht.[1] Het toe-eigenen van beelden is niet nieuw. Het toe-eigenen van beelden van anderen speelde een belangrijke rol in de kunstwerken van invloedrijke kunstenaars zoals de Franse Marcel Duchamp (1887-1968) en de Amerikaanse Andy Warhol (1928-1987) die het als een strategie gebruikten om de betekenis van kunst te ondervragen.[2] De term appropriation art werd pas in 1977 geïntroduceerd door de Amerikaanse kunstcriticus en curator Douglas Crimp (1944) tijdens de tentoonstelling *Pictures* (1977) in het kunstenaarsinitiatief Artists Space te New York.[3] In deze tentoonstelling waren kunstwerken te zien van vijf kunstenaars; de Amerikaanse kunstenaars Sherrie Levine (1947), Robert Longo (1953), Philip Smith (1952), Troy Brauntuch (1954) en de Canadese performance-kunstenaar Jack Goldstein (1945-2003) die het toe-eigenen als thema gingen hanteren in hun kunstwerken. Het was de eerste groepstentoonstelling waarin dit soort kunst een podium kreeg en van een theoretisch kader werd voorzien door Crimp.[4] Het kunstwerk van deze kunstenaars werd veel bekritiseerd in die tijd.[5] Het kunstwerk van Levine kreeg felle kritiek te verduren. De door haar toegepaste toe-eigening van foto's gemaakt door de Amerikaanse fotografen Walker Evans (1903-1975) en Edward Weston (1886-1958) werd door critici beschreven als een aanval op modernistische noties van artistieke creativiteit en innovatie.[6] Haar kunstwerken kregen ook kritiek van de feministische kunstcritica en kunstenares Martha Rosler (1943). De kunstcritica en kunstenares bekritiseerde Levine in 1982 met de volgende woorden: 'Quoting and drawing attention to work by others out of social and political notification is not enough, because such work fails to deliver an alternative.'[7]

Vandaag de dag wordt de term appropriation art gebruikt voor kunstenaars die zich beelden van anderen toe-eigenen. Voorbeelden van dit soort kunstenaars zijn onder meer Jeff Koons (1955), Glenn Brown (1966), Takashi Murakami (1963), Richard Prince (1949), Sherrie Levine (1947), Mike Bidlo (1953); het aantal hedendaagse kunstenaars dat appropriation gebruikt in hun kunst is groot. De kunstenaars zijn dan ook een veelbesproken onderwerp binnen de kunstwereld. Ze houden talloze (solo-)tentoonstellingen over de hele wereld en worden gezien als de invloedrijkste kunstenaars van hun tijd. Zo wordt Murakami, die veelvuldig appropriation art toepast in zijn kunstwerken door zich elementen uit de populaire cultuur toe te eigenen, in 2008 door tijdschrift *Time* benoemd als één van de honderd invloedrijkste personen.[8] Kunstwerken van andere appropriation kunstenaars zijn of worden aangekocht door toonaangevende musea, zoals het Museum of Modern Art te New York dat kunstwerken bezit van de Zwitserse appropriation kunstenaar Sylvie Fleury (1961), de Britse Damien Hirst (1965) en de Schotse kunstenaar Douglas Gordon (1966).[9] Het kunstwerk van Hirst is tevens

---

[1] David Evans, *Appropriation*, Cambridge 2009, pp. 13-14.
[2] Evans 2009 (zie noot 1), p. 27.
[3] Douglas Eklund, *The Pictures Generation*, 1974-1984, New York 2009, pp. 111-112.
[4] Eklund 2009 (zie noot 3), p. 137.
[5] John C. Welchman, *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, New York 2001, p. 50.
[6] Craig Owens e.a., *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Londen 1994, pp. 114-116.
[7] Martha Rosler, 'Notes on Quotes', *Wedge* 2 (1982), p. 72.
[8] Time < http://content.time.com/time/specials/2007/completelist/0,29569,1733748,00.html> (26 maart 2014).
[9] *MoMA* < http://www.moma.org > (26 maart 2014).

sterk vertegenwoordigd in Tate Gallery te Londen.[10] Koons' kunstwerken zijn onder meer te zien in de vaste collectie van het Stedelijk Museum Amsterdam.[11] Noemenswaardig is dat Levine in 2011 een groot retrospectief kreeg, genaamd *Mayhem* (2011), in het Whitney Museum of American Art.[12] Tevens wordt appropriation art voor grote bedragen verkocht. Een voorbeeld daarvan is het kunstwerk *Untitled (Cowboy)* (1989, afb. 1) van Prince dat in 2005 werd verkocht voor 1,2 miljoen dollar.[13] Bovengenoemde feiten lijken erop te wijzen dat appropriation art een geaccepteerd en gewaardeerd thema is geworden binnen de kunstwereld. De vraag luidt echter of we anno 2015 daadwerkelijk kunnen spreken van een geaccepteerd en gewaardeerd thema wanneer er wordt gesproken over appropriation art.

De afgelopen jaren zijn talloze publicaties verschenen over appropriation art. Het antwoord op bovenstaande vraag is echter niet te vinden in deze publicaties. Een recentelijk verschenen boek is *Appropriation Art. Kunst an den Grenzen des Urheberrechts* (2014), geschreven door de Duitse kunsthistorica en juriste Anne Blum. Dit boek is gewijd aan de complexe relatie tussen appropriation art en auteursrechten. In *Appropriation* (2009), een geredigeerde bundel, wordt aan de hand van essays uit verschillende jaren gefocust op zeven verschillende soorten appropriation.

Over het thema appropriation art zijn weliswaar vele publicaties verschenen, maar de waardering van appropriation art binnen de hedendaagse kunst is mijns inziens tot nu toe onderbelicht gebleven. In deze masterscriptie wordt getracht om de waardering van appropriation art binnen de hedendaagse kunst te onderzoeken en zal specifiek worden gekeken of er sprake is van een verschuiving in de waardering sinds de jaren tachtig. Om dit onderzoek te kunnen uitvoeren zal er een receptieonderzoek worden uitgevoerd naar Levine's appropriation kunstwerken en zal de receptie uit de jaren tachtig en vandaag de dag met elkaar worden vergeleken. In het onderzoek zal gefocust worden op Sherrie Levine, omdat de kunstenares als boegbeeld staat voor appropriation art uit de jaren tachtig, maar ook heden ten dage nog actief is met het vervaardigen van appropriation art. Sherrie Levine is een kunstenares van wie kunstwerken zijn opgenomen in bekende musea zoals het Museum of Modern Art te New York en Philadelphia Museum of Modern Art. Haar kunstwerken worden vandaag de dag tentoongesteld in onder meer Simon Lee Gallery, Paula Cooper Gallery en het Whitney Museum of American Art. Nog altijd is Levine een veelbesproken kunstenares onder de kunstcritici, waaronder de Amerikaanse kunsthistorica en -critica Martha Buskirk, die regelmatig essays schrijft over Sherrie Levine.[14] De eveneens Amerikaanse kunsthistoricus en -criticus Howard Singerman publiceerde in 2012 het boek *Art History, After Sherrie Levine* (2012), waarbij de historicus en criticus haar kunstwerken plaatst in het kunstkritisch discour van de jaren zeventig en tachtig.[15]

In deze masterscriptie is ervoor gekozen om het woord 'appropriation art' te hanteren, omdat dit een internationaal gehanteerde term is geworden om het concept van het toe-eigenen van

---

[10] *Tate Gallery* < http://www.tate.org.uk/art/artists/damien-hirst-2308 > (26 maart 2014).
[11] *Stedelijk Museum Amsterdam* < http://www.stedelijk.nl/collectie/zoeken-in-de-collectie#/params?lang=nl-NL&f=FilterType|Kunstwerk&exclude=FilterType&q=jeff%20koons > (27 maart 2014).
[12] *Whitney* < http://whitney.org/Exhibitions/SherrieLevine > (22 januari 2015).
[13] *New York Times* < http://www.nytimes.com/2007/12/06/arts/design/06prin.html > (28 maart 2014).
[14] *Artforum* < http://artforum.com/inprint/issue=201203&id=30338 > (28 maart 2014).
[15] Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine,* Berkeley 2012, pp. 1-3.

bestaande beelden mee aan te duiden. [16] In hoofdstuk 1.1 zal deze keuze verder worden toegelicht.

VRAAGSTELLING EN SCRIPTIESTRUCTUUR

Om dit onderzoek te kunnen verrichten is de volgende onderzoeksvraag geïntroduceerd: Is er sprake van een verschuiving in de waardering van Sherrie Levine's appropriation art ten opzichte van de jaren tachtig? Zo ja, wat is de huidige positie van Sherrie Levine's appropriation art volgens de kunstcritici en hoe kan deze huidige positie worden verklaard? Om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden zijn er vier deelvragen geformuleerd. De deelvragen luiden als volgt:

1 Wat houdt het concept appropriation art in?

2 Hoe verhoudt Sherrie Levine zich tot appropriation art?

3a Wat was de houding van kunstcritici ten opzichte van Sherrie Levine's appropriation art gedurende de jaren tachtig?

3b Hoe is heden ten dage de houding van kunstcritici ten opzichte van Sherrie Levine's appropriation art?

3c Hoe kan de huidige houding van kunstcritici ten opzichte van Sherrie Levine's appropriation art worden verklaard?

Bovenstaande deelvragen zullen worden beantwoord in de drie hoofdstukken waar deze masterscriptie uit bestaat. In deel 1.1. zal worden ingegaan op de definitie van appropriation en in deel 1.2 wordt een beknopt historisch overzicht gegeven van het concept appropriation art. In hoofdstuk twee zal worden gekeken naar het oeuvre van Levine. Hierbij zal worden getracht te onderzoeken hoe haar kunstwerken verband houden met appropriation art. Om te onderzoeken of er sprake is van een verschuiving in de waardering van appropriation art zal in hoofdstuk drie een receptieonderzoek plaats vinden. In deel 3.1 zal gefocust worden op de receptie van Levine's kunst in de jaren tachtig. In deel 3.2 zal worden gekeken naar de hedendaagse receptie van Levine. In deel 3.3 zal aan de hand van het receptieonderzoek naar verklaringen worden gezocht voor de huidige houding van de kunstwereld ten opzichte van Levine's appropriation art.

VERKENNEND BRONNENONDERZOEK

Over het concept van het toe-eigenen van bestaande beelden door beeldende kunstenaars zijn door de jaren heen veel publicaties verschenen. Het was daarom voor dit onderzoek van belang om een kritische selectie te maken. De belangrijkste publicaties die zijn geraadpleegd voor hoofdstuk één worden hierna genoemd. *Reuse Value: Spolia and appropriation in Art and Architecture from Constatine to Sherrie Levine* (2011); dit boek is geschreven door de Amerikaanse kunsthistoricus Richard Brilliant en geeft zeer uitgebreide en heldere informatie over appropriation door de jaren heen

[16] Welchman 2001 (zie noot 5), p. 3.

tot en met het postmodernisme. *Critical Terms for Art History* (2003), van de Amerikaanse kunsthistorici Robert S. Nelson en Richard Shiff is eveneens een belangrijke bron voor hoofdstuk één. De kunsthistorici bespreken hierin hoe sinds begin jaren '90 een steeds toenemend aantal kunstwerken gemaakt wordt door middel van het interpreteren, reproduceren, opnieuw vertonen of gebruiken van kunstwerken gemaakt door anderen of van beschikbare culturele producten.
Dit is een belangrijke bron, omdat er verbanden worden gelegd tussen appropriation art en de uitdijende chaos van globale cultuur in het informatietijdperk waarin we leven. Een andere belangrijke bron is *Appropriation Art* (2009) geschreven door de Amerikaanse kunsthistoricus David Evans. Dit boek is van belang, omdat het boek niet alleen uitgebreid ingaat op de definitie van appropriation, maar ook talloze invloedrijke essays bevat die zijn geschreven over deze strategie zoals; 'Pictures' (1979), geschreven door Crimp en 'Appropriation under the Gun (1992)' van Buskirk. Aan de hand van deze bronnen, die op uitgebreide wijze ingaan op appropriation, is appropriation art inzichtelijk gemaakt. In beide essays wordt ingegaan op appropriation art en de appropriation-kunstenaars gedurende het postmodernisme, waarbij er op een kritische wijze wordt gereflecteerd over deze strategie gedurende de jaren tachtig.

Voor het receptieonderzoek in hoofdstuk twee en drie zijn talloze recensies geraadpleegd. Deze zijn voor een groot deel afkomstig uit bekende kunsttijdschriften als *Artforum*, *Art in America*, *Artnews* en *Flash Art*. Tevens zijn er vele websites van kunsttijdschriften geraadpleegd zoals *Frieze Magazine*, *The New York Times* en *The Guardian*. De recensies zijn geselecteerd op basis van het jaartal van publicatie. Voor het receptieonderzoek naar de kunstwerken van Sherrie Levine uit de jaren tachtig zijn enkel recensies geraadpleegd uit de jaren tachtig, om hiermee de waardering van Levine kunstwerken uit de jaren tachtig in beeld te brengen. Voor het receptieonderzoek naar haar hedendaagse kunstwerken zijn enkele zeer recente recensies geraadpleegd, niet ouder dan acht jaar, om de hedendaagse waardering omtrent Levine's appropriation art in beeld te kunnen brengen. Voor deel 3.3, waarbij er zal worden ingegaan op de verklaringen, zijn diverse bronnen geraadpleegd zoals *Relational Aesthetics* (2002) geschreven door de Franse kunstcriticus Nicolas Bourriaud, waarin hij aan de hand van de evolutie van de kunst de hedendaagse kunst onderzoekt en dit duidelijk probeert te maken. Tevens zal het essay 'Dead of the Author' (1967) worden geraadpleegd van de Franse literatuurcriticus, semioticus en filosoof Roland Barthes, een kritisch essay waarbij gefocust wordt op auteurschap en de betekenis hiervan. Met deze theorieën over hedendaagse kunst en auteurschap zal worden onderzocht of de huidige waardering vanuit deze theorieën verklaard kan worden.

METHODOLOGIE

Voor dit onderzoek zijn twee onderzoeksmethodes gehanteerd. Voor hoofdstuk één, twee en deel 3.3 is literatuuronderzoek gedaan aan de hand van de hierbovengenoemde bronnen. Voor deel 3.1 en 3.2, waarbij wordt ingegaan op de houding van de kunstwereld ten opzichte van de kunstwerken van Levine, is aan receptieonderzoek gedaan. Hiermee kan worden onderzocht hoe de kunstwerken van de kunstenaar werden en worden ontvangen. Aan de hand hiervan kan worden bekeken of er sprake is van een verschuiving in de waardering van de kunstwerken van Levine.

HOOFDSTUK 1
HET CONCEPT APPROPRIATION ART

In dit hoofdstuk zal worden getracht het concept appropation art toe te lichten. Hiervoor zal in deel 1.1 worden ingegaan op de term appropriation art. In deel 1.2 zal deze worden toegelicht en zal tevens kenbaar worden gemaakt hoe de term appropation art gehanteerd zal worden in deze masterscriptie. Hierna zal de geschiedenis van toe-eigening worden belicht aan de hand van de verschillende bewegingen in de kunst. In deel 1.3 wordt ingegaan op appropriation art begin jaren tachtig, waarna in deel 1.4 een conclusie van dit hoofdstuk zal worden gegeven.

1.1 APPROPRIATION ART: DE TERM

'Appropriation, pastiche, quotation – these methods can now be seen to extend to virtually every aspect of our culture, from the most calculated products of the fashion and entertainment industries to the most committed critical activies of artists.' [17]

Douglas Crimp - 1993

De Engelstalige term appropriation art is niet meer weg te denken uit de hedendaagse kunst. De term 'appropriation' werd voor het eerst geïntroduceerd in de late veertiende eeuw en had als betekenis 'het nemen van iets als privé-eigendom en een dergelijk 'ding' eigen te maken'.[18] Tegenwoordig verwijst de term appropriation art naar het gebruik van geleende elementen bij de totstandkoming van een nieuw kunstwerk. De term kan eveneens worden opgevat als hergebruik.[19] Het hergebruik van bestaande kunstwerken heeft een belangrijke rol gespeeld in de geschiedenis van de literatuur, beeldende kunst en muziek.[20]

Geleende elementen binnen de beeldende kunst kunnen afbeeldingen, ideeën en stijlen zijn uit de kunstgeschiedenis of de populaire cultuur. In de beeldende kunst betekent het gebruiken van geleende elementen het adopteren, lenen, recyclen, samplen, citeren van aspecten van, of complete vormen uit de kunst en cultuur. Zo hergebruikte de Amerikaanse kunstschilder Robert Colescott (1925-2009) beroemde schilderijen uit de kunstgeschiedenis. In zijn werk *Les Demoisselles d'Alabama* (1985, afb. 2) verwijst Colescott naar het kunstwerk *Les Demoisselles d'Avignon* (1907, afb. 3) van de Spaanse kunstenaar Pablo Picasso (1881-1973). Het gebruik van stijlen uit de kunstgeschiedenis is onder meer terug te zien in de kunst van Murakami. De kunstenaar grijpt onder meer terug op de pop-art stijl door gebruik te maken van alledaagse banale objecten uit de populaire cultuur in zijn kunstwerken. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in zijn kunstwerk *Flower Matango* (2001-2006, afb. 4). Het kunstwerk dat is afgeleid van een Japanse film *Matango* (1963) - gemaakt door de makers van Godzilla (1954) - bevat schattige dierachtige figuren uit de populaire cultuur. De geleende elementen kunnen ook beelden zijn uit een context buiten de kunstwereld. De Amerikaanse straatkunstenaar en grafische ontwerper Shepard Fairey (1970-) gebruikt in zijn kunstwerken foto's van onder meer politici. In het kunstwerk *Hope* (2008, afb. 5) heeft Fairey gebruik gemaakt van de foto

[17] Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge 1993, pp. 126-127.
[18] Robert S. Nelson en Richard Shiff, *A Critical Terms for Art History*, Chicago 2003, pp. 166-128.
[19] Nelson en Shiff 2003 (zie noot 18), pp. 166-128.
[20] Evans 2009 (zie noot 1), p. 7.

van de Amerikaanse president Barack Obama (2006, afb. 6) die is genomen door de Amerikaanse freelance fotojournalist Mannie Garcia.

De voorgangers van appropriation art oftewel het toe-eigenen van bestaande beelden, zijn onder meer terug te voeren naar de kunsthistorische verwijzingen in het kunstwerk van de Franse kunstschilder Édouard Manet (1832-1883). In zijn schilderij *Le Dejeuner sur l'Herbe* (1863, afb. 7) heeft Manet de ordening van de drie onderste figuren gebaseerd op de tekening *The Judgment of Paris* (1517-20, afb. 8) van de Italiaanse kunstenaar Rafaël Santi (1483-1520) en de Italiaanse graveur Marcantonio Raimondi (1480-1534). In *Manet and the Family Romance* (2001) beweert de kunsthistorica Nancy Locke tevens dat het schilderij van Manet gebaseerd is op het schilderij *Le Concert Champêtre* (1509, afb. 9), vervaardigd door de Italiaanse kunstschilder Titiaan (1487-1576).[21] Manet vertaalde deze samenstellingen naar een eigentijdse Parijse scène door de naakte mannen te vervangen door mannen in eigentijdse Franse kledij, door de derde persoon te transformeren in een naakte vrouw en door de benodigde rekwisieten toe te voegen.[22]

Voor de oorsprong van appropriation art wordt echter het vaakst verwezen naar de vroeg twintigste-eeuwse avant-garde praktijken in de kunst. Dadaïstische innovaties als de readymade en fotomontage, maar ook de manier waarop pop-art kunstenaars omgaan met de populaire cultuur zijn van grote betekenis geweest. Zo wordt in *Cutting Across Media* (2011) van de Amerikaanse journalist en kunstenaar Kembrew McLeod de geschiedenis van appropriation art toegelicht door te verwijzen naar de kunstwerken van de Franse kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968), die zich volgens McLeod als eerste in de kunstgeschiedenis beelden ging toe-eigenen.[23] In *Ideas about Art* (2011) verwijst de kunstcriticus Kathleen K. Desmond naar het kunstwerk van de Spaanse kunstenaar Pablo Picasso (1881-1973) teneinde de oorsprong van appropriation art toe te lichten. Dit wordt ook zo beschouwd door de Amerikaanse kunstfilosoof Noël Carroll. De kunstfilosoof verwijst voor de oorsprong van appropriation naar het kunstwerk *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, afb. 3), waarin de kunstfilosoof Caroll een vorm van toe-eigening ziet onder meer door de Afrikaanse maskers.[24]

In de vroege twintigste eeuw werd echter nog niet gesproken over appropriation art. De term appropriation art kwam pas in gemeenschappelijk gebruik tijdens de late jaren zeventig en vroege jaren tachtig.[25] De term kwam voort uit de nasleep van de tentoonstelling *Pictures* (1977, afb. 10) in 1977 die werd georganiseerd door Crimp in the Artist Space.[26] In deze tentoonstelling waren kunstwerken opgenomen van Brauntuch, Goldstein, Levine, Longo en Smith.[27] De curator en kunstcriticus Crimp was degene die de opkomende praktijken in 1977 theoretiseerde.

Hoewel Crimp in zijn begeleidend essay in de catalogus de term appropriation art niet gebruikte, heeft deze tentoonstelling er mede voor gezorgd dat appropriation art zich vestigde als een belangrijke praktijk in de hedendaagse kunst.[28] Bovenstaande kunstenaars maakten, beweerde Crimp, vergezeld door hun tijdsgenoten, beelden die de structuren van een door media overheerste

[21] Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton 2003, p. 21.
[22] Federico Zeri, *Manet. Le Dejeuner sur l'Herbe. One Hundred Paintings,* Bel Air 1999, pp. 12-14.
[23] Kembrew McLeod en Rudolf Kuenzli, *Cutting Across Media*, Durham 2011, p. 26.
[24] Noël Carroll, *Theories of Art Today*, Madison 2000, pp. 187-188.
[25] Kathleen K. Desmond, *Ideas About Art*, Hoboken 2011, pp. 12-14.
[26] Eklund 2009 (zie noot 3), p. 111.
[27] Owens 1994 (zie noot 6), p. 135.
[28] Idem, p. 135.

samenleving bevragen.[29] De tentoonstelling bleek zo invloedrijk dat deze kunstenaars en veel van hun tijdgenoten vaak zijn aangeduid als de 'Pictures Generation'. Dit is tevens een van de belangrijkste momenten in de geleidelijke integratie van de fotografie in de hoofdstroom van de hedendaagse kunst.[30] In deel 1.3 zal Pictures Generation verder worden toegelicht.

Sinds de jaren tachtig is de term appropriation art – door de toe-eigeningspraktijken van de Pictures Generation - alomtegenwoordig in het discours van de kunstwereld. De term wordt gehanteerd om specifiek te verwijzen naar het kunstwerk van kunstenaars die gebruiken maken van bestaande beelden om nieuwe kunstwerken te creëren en hierbij de originaliteit te ondervragen.[31] Appropriation art wordt nog altijd geassocieerd met een kunstvorm die originaliteit en authenticiteit bevraagt. Zo beschrijft de Noorse kunsthistoricus Arnd Schneider in *Appropriation as Practice* (2001) appropriation als volgt: 'In art history appropriation in the narrow sense has been defined as the direct duplications copying or incorporation of an image by another artist who represents it in a different context, thus completely altering its meaning and questioning notions of originality and authenticity.'[32] Een zeer actuele omschrijving van de term is te vinden op de website van het Museum of Modern Art te New York. Dit museum associeert appropriation art net als Schneider met originaliteit. Het museum omschrijft 'appropriation art', 'remix' en 'samples' van beelden en media als een gangbare praktijk voor beeldende media en performance-artiesten, waarbij ze aangeven dat deze strategieën, zoals het museum deze benoemen, traditionele noties van originaliteit blijven uitdagen en de grenzen testen van wat het betekent om kunstenaar te zijn.[33] De associaties met auteurschap en originaliteit werden versterkt door de zogenaamde 'appropriation artists' als Prince, Levine, Barbara Kruger (1945), van de late twintigste eeuw, die toeëigening gebruikten als een middel van cultuurkritiek.[34] Levine's 'rephotographs'; foto's van reproducties van foto's door de canonieke Amerikaanse fotografen Edward Weston (1886-1958), Walker Evans (1903-1975) en de Russische fotograaf Aleksandr Rodtsjenko (1891-1956) werden door postmoderne critici als Craig Owens gezien als een gewaagde deconstructie van de patriarchale mythe van het auteurschap.[35]

Het stempel 'appropriation art' wordt niet door iedere kunstenaar geaccepteerd. De Australische kunstenaar Gordon Bennett (1955-) wordt internationaal geprezen als een van Australië's meest belangrijke en maatschappelijk geëngageerde hedendaagse kunstenaars. Bennett staat bekend om zijn krachtige perspectieven op de postkoloniale ervaring, met name in de Australische context. Veel van zijn kunstwerken brengen alternatieve geschiedenissen in kaart en ondervragen raciale indelingen en stereotypen. Bennett beschrijft zijn werk niet als een 'appropriation art', terwijl deze aanpak centraal staat in de manier waarop vele kunsthistorici en -critici zijn kunstwerken beschrijven en analyseren.[36] De kunstenaar beschrijft zijn eigen praktijk - het lenen van beeld - als 'citeren'. Bennett re-contextualiseert bestaande beelden om de kijker te ondervragen, uit te dagen en om alternatieve perspectieven te ontdekken. De kunstenaar citeert van vele kunstenaars en tradities

[29] Douglas Crimp, 'Pictures', *October* 8, (1979), pp. 17-30.
[30] Eklund 2009 (zie noot 3), p. 8.
[31] Idem, p. 137.
[32] Arnd Schneider, *Appropriation as Practice*, Basingstoke 2006, pp. 20-21.
[33] *MoMA* <http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation> (22 mei 2014).
[34] Hal Foster, *Postmodern Culture,* Londen 1985, p. 43.
[35] Owens 1994 (zie noot 6), p. 114.
[36] Ian McLean en Gordon Bennett, *The Art of Gordon Bennett*, Alstonville 1997, pp. 34-35.

om een nieuwe taal en een nieuwe manier van het lezen van deze beelden te creëren.[37] Bennett geeft zelf in diverse interviews aan dat zijn interesse ligt in de manier waarop taal en beelden identiteit en geschiedenis construeren, en de manier waarop deze taal controle en betekenis creëert.[38] Toe-eigenen is voor Bennett een instrument dat hem in staat stelt om stereotypen en vooroordelen te openen en opnieuw te definiëren. Dit doet Benett in onder meer zijn kunstwerk *Notes to Basquit* (2001, afb. 11) waarbij de kunstenaar zich niet alleen Basquiats beelden toe-eigent, maar ook in Basquiats stijl heeft geschilderd. Bennett beschouwt dit kunstwerk als een communicatie met Basquiat, omdat de kunstenaar een bijzondere solidariteit voelt met de culturele kwesties en de esthetiek van Basquiat's kunst. Bennett schildert in de stijl van Basquiat als een middel om beter te communiceren met hem als een voorbeeldige andere.[39]

Appropriation art is een veelgebruikte term in relatie tot het kunst van postmodernistische en hedendaagse kunstenaars. Door de tijd heen zijn er verschillende definities aan deze term gegeven. Het wordt gedefinieerd als een methode, strategie, techniek of als een thema binnen de kunsten. De laatste jaren wordt er ook veelvuldig gesproken van een strategie. De Amerikaanse kunsthistorica Martha Buskirk beschrijft de term in haar essay 'Appropriation under the Gun' (1992). De kunsthistorica benoemt dat appropriation art wordt gezien als een methode die recontextualisering gebruikt als een kritische strategie, maar hanteert de term strategie om appropriation art mee aan te duiden.[40] In het boek *Methods and Perspectives in Intellectual Property* (2013) beschrijft de Britse Graeme Dinwoodie, hoogleraar Intellectuele Eigendom en Informatie Technologie Recht, appropriation art als een techniek binnen de beeldende kunst.[41] Evans benoemt het als een genre in de hedendaagse kunst.[42] Het Museum of Contemporary Art te Los Angeles benoemt het als volgt: 'Like collage, appropriation is simply a technique or a method of working.'[43] Er is geen eenduidige defintie te geven aan appropriation art, omdat het een lange traditie kent door de eeuwen heen. Hierdoor kent het verschillende soorten definities, zoals techniek, methode, genre, strategie en worden deze door elkaar gebruikt.

In deze masterscriptie wordt de term appropriation art gehanteerd als een strategie binnen de hedendaagse kunst die elementen uit bestaand kunstwerken kopieert en dit gebruikt om nieuwe kunstwerken te maken. Er is gekozen voor deze definitie, omdat ze het meest allesomvattend is. Buskirk geeft in haar essay aan dat appropriation art een strategie is en dat er hierbinnen verschillende soorten methodes zijn die kunstenaars kunnen hanteren.[44] Deze methodes kunnen door middel van verschillende soorten technieken worden uitgevoerd.

---

[37] *National Gallery of Victoria* < http://www.ngv.vic.gov.au/gordonbennett/education/04.html > (22 mei 2014).
[38] Idem.
[39] Idem.
[40] Martha Buskirk, 'Appropriation Under the Gun', *Art in America* 80 (1992) nr. 6, p. 37.
[41] Graeme Dinwoodie (red.), *Methods and Perspectives in Intellectual Property,* Cheltenham 2013, p. 214.
[42] Evans 2009 (zie noot 1), pp. 12-13.
[43] *The Museum of Contemporary Art* < http://moca.org/pc/viewArtTerm.php?id=2 > (23 mei 2014).
[44] Buskirk 1992 (zie noot 40), p. 37.

1.2 TOE-EIGENING DOOR DE GESCHIEDENIS HEEN

Toe-eigening van de visuele cultuur en kunst heeft altijd deel uitgemaakt van de menselijke geschiedenis. De kunstgeschiedenis en kunsthistorische praktijk heeft een lange traditie van het lenen en het gebruik van stijlen en vormen van wat voordien kwam.[45] Het traject van toe-eigenende bewegingen in de geschiedenis van de artistieke praktijk is eeuwenlang onderzocht en wordt nog altijd onderzocht door kunstenaars, kunstcritici en wetenschappers. Toe-eigening kent een lange geschiedenis in de kunst, in het bijzonder in relatie tot macht en invloedssferen. Onze kennis van de klassieke Griekse beeldhouwkunst bestaat grotendeels uit Romeinse toe-eigening van deze beeldhouwkunst. Deze kopieën werden gemaakt om te documenteren en te behouden. Een ander voorbeeld van toe-eigening is terug te brengen naar de middeleeuwen.[46] Een perfect gekopieerd icoon werd als het origineel en als heilig beschouwd. Een kunstenaar die toe-eigeningen gebruikt voor zijn uitvindingen en kunstwerken is de Italiaanse Leonardo da Vinci (1452-1519).[47] Da Vinci, de uomo universale, gebruikte een vorm van toe-eigening door het lenen van vele bronnen, zoals biologie, wiskunde, techniek en kunst, en synthetiseerde deze in zijn uitvindingen en kunstwerken. In de daaropvolgende jaren bleef de kunst ongewijzigd in dat opzicht. Er ontstond een constant patroon van imitatie.

MODERNISME

Het modernisme was een vertrek vanuit eerdere artistieke ideeën.[48] De modernisten hervormden het idee van imitatie en wat het betekende in het artistieke discours. De agenda veranderde van eenvoudige imitatie naar kritiek en dus naar onderzoek. De beschouwer werd even belangrijk als datgene wat vertegenwoordigd werd en was niet langer een eenvoudige omstander, maar werd een bijproduct van het kunstwerk.[49] De beschouwer bleef achter met twee verschillende niveaus van identificatie: het onderzoekend kijken en het herkennen van wat er werd uitgebeeld. De Joods-Duitse marxistische cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892-1940) merkte tijdens de hoogdagen van het modernisme dat een kunstenaar een aantal veranderingen in de traditionele structuur uit diende te oefenen om kritische kunstwerken te vervaardigen.[50] Dat was het grote verschil tussen de modernisten en hun voorgangers. Kritiek nam het voortouw in de kunst en werd zo intrinsiek ingebakken in het discours dat een kunstenaar onbelangrijk werd geacht wanneer deze zijn kritische noot verloor. Het was echter niet zo dat de modernisten niets deden met imitatie. Ze gingen het tegenwerken en hervormen, maar imitatie bleef zijn schaduw werpen op de daaropvolgende discours.[51]

---

[45] Nelson en Shiff 2003 (zie noot 18), p. 149.
[46] Michael Baldwin, Charles Harrison en Mel Ramsden, 'Art History, Art Criticism and Explanation', *Art History* 4 (1981) nr. 4 (decemeber), pp. 432-456.
[47] Eric Fernie, *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, Londen 1995, p. 263.
[48] Baldwin, Harrison en Ramsden 1981 (zie noot 46), pp. 432-456.
[49] Johanna Drucker, *Theorizing Modernism,* New York 1994, p. 144.
[50] Drucker 1994 (zie noot 49), p. 125.
[51] Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1986, p. 53.

DUCHAMP EN DADA

In het begin van de twintigste eeuw eigenden Picasso, de Spaanse kunstschilder Juan Gris (1887-1927) en de Franse kunstschilder Georges Braque (1882-1963) zich voorwerpen toe in hun kunstwerken.[52] In *Still-Life with Chair Caning* (1913, afb. 12) plakte Picasso een stuk tafelzeil op het doek. Latere kunstwerken, zoals *Guitar* (1913, afb. 13) waarin Picasso gebruik maakte van krantenknipsels om vormen te maken, werden gecategoriseerd als synthetisch kubisme. Ook Gris maakte gebruik van deze methode. Dit is onder meer terug te zien in zijn kunstwerk *The Sunblind* (1914, afb. 14), waarbij de kunstenaar gebruik heeft gemaakt van krantenknipsels. Zowel Picasso, Braque als Gris namen aspecten van de 'echte wereld' op in hun doeken. De kubistische collages legitimeerden als eerste het inbrengen van gevonden materialen, als een creatieve methode in de westerse kunst, waarbij zowel Picasso, Braque als Gris bezig waren met de technische innovatiekant van het gevonden voorwerp. Hiermee wilden de kunstenaars de schilderkunst ontwikkelen tot een ander niveau.

Het was pas één jaar na de kubistische uitvinding van de collage in 1912 dat Duchamp een fietswiel monteerde bovenop een kruk en het kunstwerk *Bicycle Wheel* (1913, afb. 15) ontstond. Dit wordt vandaag de dag beschouwd als zijn eerste readymade. In 1914 maakte Duchamp *Bottle Rack* (1914, afb. 16), een readymade van een flessendroger. 'I have purchased this as a sculpture already made', schreef Duchamp twee jaar later aan zijn zus Suzanne Duchamp-Crotti (1889-1963) eveneens dadaïstisch kunstenaar.[53] De naam readymade en de uitwerking van het idee kwamen pas in de winter van 1916 toen Duchamp een sneeuwschuiver kocht bij een ijzerhandel in New York en zijn kunstwerk *In Advance of the Broken Arm* (1916, afb. 17) als kunstwerk presenteerde. Duchamp schreef over dit kunstwerk aan zijn zus: 'Here in New York I have bought some objects in the same vein and treat them as readymade.'[54] Dit is Duchamps eerste geregistreerde gebruik van de term, en het markeert het startpunt voor zijn ontdekking van misschien wel de meest belangrijke artistieke strategie.[55] Het concept readymade kan worden begrepen als een geprefabriceerd object dat geïsoleerd is van de functionele context waarin het infunctioneerde verheven is tot de status van de kunst, louter door de daad van selectie van de kunstenaar.[56] Duchamp beoogde readymades als het product van een esthetisch provocerende daad, een daad die het belang van smaak ontkent en waarin de betekenis van kunst zelf wordt ondervraagd.[57] Volgens Duchamp wordt de keuze van een readymade niet bepaald door de schoonheid van het object, maar door de kunstenaars onverschilligheid ten opzichte hiervan. In 1917 diende Duchamp zijn kunstwerk *Fountain* (1917, afb. 18) in bij de American Society of Independent Artists.[58] Het kunstwerk bestond uit een urinoir, op de rug gelegd en geplaatst op een sokkel met de handtekening 'R. Mutt'. Het object op zich was noch origineel, noch zeldzaam. Duchamps 'creativiteit' als kunstenaar ligt in het gebaar van het selecteren van het urinoir als kunstwerk en het weergeven van het object in een artistieke context.[59] Na de

[52] Desmond 2011 (zie noot 25), p. 150.
[53] Matt Miller, *Collage of Myself. Walt Whitman and the Making of Leaves of Grass*, Lincoln 2010, p. 222.
[54] Francis Naumann, *Affectionately. Marcel*, Antwerpen 2000, p. 44.
[55] Miller 2010 (zie noot 53), p. 222.
[56] Janine A. Mileaf, *Please Touch. Dada and Surrealist Objects After the Readymade*, New Hampshire 2010, pp. 21-22.
[57] Dalia Judovitz en Marcel Duchamp, *Drawing on Art. Duchamp and Company*, Minneapolis 2010, pp. 171-175.
[58] Desmond 2011 (zie noot 25), p. 152.
[59] Judovitz en Duchamp 2010 (zie noot 57), p. 173.

afwijzing publiceerde Duchamp een kort artikel met de titel 'The Richard Mutt Case', waarin de kunstenaar de herwaardering van een gebruiksvoorwerp en de ondermijning van de conventionele betekenis hiervan definieerde.[60]

Duchamp ging ook zo ver om bestaande kunst te gebruiken in zijn kunstwerk. In het kunstwerk *LHOOQ* (1920, afb. 19) tekende de kunstenaar een snor en baard op een reproductie van *Mona Lisa* (1503-07, afb. 20) van da Vinci, samen met een woordspeling die ook diende als de titel: LHOOQ; ruwweg vertaalbaar vanuit het Frans als 'ze heeft een hete kont'.[61] Het iconoclastische gebaar was duidelijk, maar de dubbelzinnige seksualiteit van het schilderij, onthuld door het gebaar, was meer provocerend. Het was Duchamp geheel toegestaan om het kunstwerk van de in 1519 overleden Da Vinci te kopiëren, aangezien auteursrecht blijft gelden tot zeventig jaar na de dood van de oorspronkelijke kunstenaar.[62] Het werk *LHOOQ* en andere kunstwerken werden de basis voor verdere ontwikkelingen in toe-eigening in de 20ste eeuw.[63] Latere kunstcritici hebben dit kunstwerk aangehaald als een uitdaging van heersende noties van originaliteit en esthetische autonomie. Duchamp's kunstwerk fungeerde als katalysator voor de latere generatie van kunstenaars in onder meer de pop art en het postmodernistisch tijdperk.

POP ART

Tijdens de vroege jaren zestig hebben pop art-kunstenaars zoals de Amerikaanse kunstenaar Roy Lichtenstein (1923-1997), James Rosenquist (1933) en Andy Warhol (1928-1987) nieuw leven geblazen in een vorm van de readymade door zich beelden en technieken toe te eigenen uit de commerciële kunst en populaire cultuur.[64] Duchamps belangrijke notie van onverschilligheid is het meest op de voet gevolgd door Warhol en andere pop art-kunstenaars in hun ogenschijnlijk passieve aanvaarding en de reproductie van commerciële verpakkingen en ander massageproduceerd drukwerk.[65] Een voorbeeld van ervan is het kunstwerk *Brillo Boxes* (1964, afb. 21); deze kunstwerken waren echter geen readymades, maar handgemaakte replica's. De pop art-kunstenaars zagen de populaire massacultuur vaak als de belangrijkste gezamenlijke volkstaal van cultuur, gedeeld door allen, ongeacht hun opleiding.[66] De tendens in de jaren zestig en beginjaren zeventig van het vervaardigen van kunstvoorwerpen in een beperkte oplage, ook wel bekend als 'multiples', werd een geschikt medium voor de reproductie of imitatie van machinaal vervaardigde objecten.[67] De Britse kunstenaar Richard Hamilton (1922-2011) vervaardigde bijvoorbeeld het kunstwerk *The Critic Laughs* (1968, afb. 22) waarin een elektrische tandenborstel wordt bekroond door een kunstgebit gemaakt van tandheelkundige plastic. Gedurende deze periode hanteerden de Europese kunstenaars, met name die gelieerd aan het nouveau realisme, zoals de Nederlandse kunstenaar Armando (1929-) en de Zwitserse kunstenaar Daniel Spoerri (1930), ook readymades in hun kunsten. Armando en Spoerrie

[60] Kuenzli en Naumann, *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, Cambridge 1989, pp. 76-77.
[61] Judovitz en Duchamp 2010 (zie noot 57), p. 229.
[62] *Auteursrecht* < http://www.auteursrecht.nl/auteursrecht/22234/ > (23 mei 2014).
[63] Judovitz en Duchamp 2010 (zie noot 57), p. 24.
[64] Desmond 2011 (zie noot 25), pp. 49-50.
[65] Idem, p. 41.
[66] Pam Meecham en Julie Sheldon, *Modern Art. A Critical Introduction*, New York 2004, p. 166.
[67] Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge 2005, pp. 71-72.

deden dit door bijvoorbeeld verschillende kant-en-klare objecten naast elkaar te leggen of door ze te groeperen in grote hoeveelheden.[68]

De bovenstaande praktijken waren vormend voor latere ontwikkelingen in kritische toe-eigening, vooral omdat ze op grote schaal werden verspreid in de jaren tachtig en negentig.[69] Aspecten van toe-eigening van dada, surrealisme en pop art en nouveau realisme zijn terug te vinden in de verschijningen van appropriation art die in de late jaren zeventig en jaren tachtig ontstonden in New York.

1.3 DE JAREN TACHTIG

De jaren tachtig hebben een wildgroei van nieuwe vormen van experimenten binnen de beeldende kunst gezien. Van belang is de artistieke strategie die is ontstaan als een reactie op zowel de formalistische idealen van het modernisme als de esthetiek van een door mediabeelden verzadigde samenleving. De kunst die tot bloei kwam in de tweede helft van de twintigste eeuw was ook beïnvloed door de kunst van Duchamp.[70] In de jaren zeventig reeds was er de opkomst van een nieuwe generatie kunstenaars. De kunstenaars werden bekend als 'appropriation art kunstenaars'. Allen hadden met elkaar gemeen dat ze de daad van de toe-eigening als thema hanteerden in hun kunstwerken.[71] In de begeleidende tentoonstellingscatalogus 'Pictures' omschreef Crimp de kunstwerken van deze kunstenaars als volgt: 'The work of the five artists in this exhibition, and that of many other young artists as well, seems to be largely free of references to the conventions of modernist art, and instead turn to those of other art forms more directly concerned with representation – film and photography, most particularly – and even to the most debased of our cultural conventions – television and picture newspapers, for example.'[72] Crimp gaf in dit essay aan dat bij deze kunstwerken de betekenis van belang is en er niet moet worden gezocht naar de afkomst of bronnen van de kunstwerken, omdat deze onrelevant zijn. Crimp gaat uit van het idee dat onder elk beeld een ander beeld schuilgaat.[73] In zijn tekst betoogde Crimp tevens dat elektronische en mechanische reproductie hebben geleid tot een situatie waarin we een oneindig aantal kopieën hebben die niet te onderscheiden zijn van het origineel.[74] Crimp haalde hier en ook in zijn andere essays zoals 'The Photographic Activity of Postmodernism (1980)' de argumenten bij die Benjamin in zijn toonaangevende essay 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1936) had geformuleerd. De argumenten van Benjamin die Crimp aanhaalde zijn onder meer: 'Reproductions social significance, particularly in its most positive form, is inconceivable, without its destructive cathartic aspect, its liquidation of the traditional value of the cultural heritage.'[75] Volgens Crimp had Benjamin de visie dat bepaalde foto's een aura hebben, terwijl zelfs een schilderij van Rembrandt zijn aura verliest in het tijdperk van mechanische reproductie. Benjamin heeft volgens Crimp de aanwezigheid van een aura slechts toegekend aan een zeer beperkt aantal foto's. Crimp geeft aan dat

[68] Jill Carrick, *Nouveau Réalisme 1960s France and the Neo-avant-garde*, Londen 2010, p. 21.
[69] Welchman 2001 (zie noot 5), pp. 12-13.
[70] Evans 2009 (zie noot 1), p. 33.
[71] Owens 1994 (zie noot 6), p. 135.
[72] Crimp 1979 (zie noot 29), p. 18.
[73] Idem, p. 19.
[74] Douglas Crimp, 'The Photographic Activity of Postmodernism', *October* 15 (1980), pp. 91-101.
[75] Crimp 1979 (zie noot 29), p. 18.

voor Benjamin het kennerschap van de fotografie een activiteit is die lijnrecht staat tegenover de kenners van de schilderkunst; het betekent niet het kijken naar de hand van de kunstenaar, maar voor het ongecontroleerd en oncontroleerbare binnendringen van de werkelijkheid, de absoluut unieke en zelfs magische kwaliteit niet van de kunstenaar, maar van zijn onderwerp.'[76]

Appropriation art was op de eerste plaats gericht op de fotografische toe-eigeningen door kunstenaars zoals Levine, Prince, Kruger. In een verklaring uit 1982 schrijft Levine: 'een foto is slechts een ruimte waarin een verscheidenheid van beelden, geen van hen origineel, mengen en botsen […] een foto is een weefsel van citaten ontleend aan de talloze centra van cultuur.' [77] In de daaropvolgende jaren werd deze generatie kunstenaars verdedigd onder de term 'appropriation art' door een groep critici verbonden aan het tijdschrift *October,* zoals Benjamin Buchloh, Hal Foster en Craig Owens. Deze critici beschreven appropriation art vaak als een vorm van allegorie, die nieuwe lagen van betekenis toepasten op bestaande culturele opvattingen. [78] Tevens stelden deze critici meermaals dat dergelijke praktijken een aanval op zowel conventionele noties van artistieke originaliteit als de ideologische activiteiten van beelden binnen de hedendaagse mediacultuur vertegenwoordigden. Levine's ongewijzigde appropriation art van foto's van Evans en Weston, *After Walker Evans: 4* (1980, afb. 23) werden bijvoorbeeld beschreven als een aanval op modernistische noties van artistieke creativiteit en innovatie. Sherman's verschillende filmische zelfportretten zoals *Unititled Film Still #21* (1978, afb. 24) – met name in haar representaties van vrouwen - werden beschreven als een deconstructie van de conventies van de Hollywoodfilm.[79] Het verschil tussen de toe-eigeningen uit het verleden en toe-eigening in de jaren tachtig is de grootte en of de omvang van de toe-eigening en de reden van de toe-eigening. [80] Deze kunstenaars waren bezig met het reproduceren van bestaande foto's van onder meer bekende fotograferen en beelden uit de massamedia. De foto's werden door de kunstenaars toegeeigend door soms weinig of helemaal geen wijzingen aan te brengen aan de foto's. Hiermee wilde de kunstenaars definities als originaliteit en authenticiteit bevragen.

1.4 TUSSENTIJDSE CONCLUSIE

Het toe-eigenen van kunstwerken van anderen is altijd een onderdeel geweest van de beeldende kunst. De reden, de manier waarop, de omvang en wat er werd toegeeigend is echter zeer uiteenlopend. Zo werd in de oude kunst beelden van kunstenaars overgenomen om het na te doen en hier beter van te worden, als een soort lesmateriaal. In de beginjaren van de 19e eeuw ging de reden en manier waarop toe-eigening plaatsvond een stap verder, doordat onder meer Picasso en Braque gevonden voorwerpen opnamen in hun kunstwerk en deze gebruikten als een technische innovatie voor hun schilderkunst. De kubistische collages met gevonden voorwerpen waren een eerste stap. De reden, manier waarop en omvang en wat er werd toegeëigend veranderde door de manier van toe-eigenen door Duchamp, die gevonden voorwerpen uit hun context haalde en ze presenteerde als

[76] Walter Benjamin, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Seattle 2010, pp. 39-41.
[77] Louise Lawler en Sherrie Levine, 'A Picture Is No Substitute for Anything', *Wedge* 2 (1982), p. 62.
[78] Evans 2009 (zie noot 1), p. 99.
[79] Eklund 2009 (zie noot 3), p. 133.
[80] Evans 2009 (zie noot 1), p. 99.

kunst in een museum, in de meeste gevallen zonder of met kleine wijzigingen. Duchamp wilde hiermee de status van kunst bevragen door het kant en klare te recontextueren. De manieren van toe-eigening kennen na Duchamp uiteenlopende soorten van vorm. Pop art eigende zich voorwerpen toe uit de populaire massacultuur, waarmee ze een vernieuwende stap hierin zette, door voorwerpen te hanteren uit de lage cultuur en door deze vaak op ambachtelijke wijze, denk bijvoorbeeld aan de zeefdruktechniek van Warhol, te verheffen tot kunst. Hierin verschilt het met dada, doordat pop art-kunstenaars, door het vergrote creatieve aspecten, door het te bewerken, er nog iets mee deden. In de jaren tachtig kreeg het toe-eigenen een postmodernistische notie door modernistische noties als originaliteit te bevragen door onder andere kunstwerken en mediabeelden van anderen te gebruiken en dit zich eigen te maken. Dit gebeurde vaak door een kleine wijziging zoals in de kunstwerken van Prince of door geen enkele wijziging te maken, waarbij kunstwerken van andere kunstenaars werden overgenomen door een kleine aanwijzing of geen enkele aanwijzing, waarbij onder andere noties als originaliteit van het modernisme werden bevraagd.

HOOFDSTUK 2
SHERRIE LEVINE OEUVRE

In dit hoofdstuk zal een deel van het oeuvre van Sherrie Levine in beeld worden gebracht, waarbij een selectie is gemaakt van haar vroege kunstwerken, kunstwerken die Levine rond de jaren '90 maakte en haar recentere kunstwerken, om zo een breed beeld te scheppen van haar oeuvre. Hiermee wordt getracht om te achterhalen hoe Levine zich verhoudt tot appropriation art.

2.1 DE JAREN TACHTIG EN NEGENTIG

'The pictures I make are really ghosts of ghosts; their relationship to the original images is tertiary, i.e., three or four times removed… When I first started doing this work, I wanted to make a picture which contradicted itself. I wanted to put a picture on top of a picture so that there are times when both pictures disappear and other times when they're both manifest; that vibration is basically what the work's about for me—that space in the middle where there's no picture.'[81]

Sherrie Levine - 1985

Sherrie Levine is een Amerikaanse fotografe en conceptueel kunstenares die in 1947 in Hazleton werd geboren en opgroeide in een buitenwijk van Saint Louis.[82] De kunstenares die aan de Universiteit van Wisconsin studeerde en daar haar Bachelor (1969) en Master (1973) in Fine Art behaalde, woont en werkt tegenwoordig in New York en Santa Fe. Levine is oorspronkelijk opgeleid als schilder en graficus en vervaardigde al vroeg kunstwerken voornamelijk collages in series.[83] In haar kunst bevraagt Levine begrippen zoals originaliteit. Ook beelden uit de massamedia worden door haar toeeigend en bevraagt. Levine's vroegste kunstwerk zijn de schoenen *Untitled* (1977, afb. 25) die de kunstenares in een tweedehands winkel kocht en presenteerde; de kunstenares verkocht deze kunstwerken ook uiteindelijk in de 3 Mercer Street Storefront.[84]

Buskirk geeft in een interview aan dat het feit dat de schoenen zowel kunst als geen kunst zijn, de schoenen een vage status geeft. Levine antwoordt hierop dat dat juist de reden was van Stephen Eins - de directeur van 3 Mercer Street Storefront – om de schoenen te tonen. Eins geeft hierbij aan dat de schoenen een 'ultimate fetisch object' zijn.[85] Dit kunstwerk van Levine markeert een punt van oorsprong in de toe-eigeningspraktijk van de kunstenares. De methode van het toe-eigenen van objecten zonder daar enige wijziging in aan te brengen zal in latere kunstwerken van haar een terugkerende methode worden.

COLLAGES

In haar vroege collages komen beide thema's, massamedia en originaliteit, aan bod, zoals in haar serie *Sons and Lovers* (1976-77, afb. 26), waarbij Levine beelden uit de massamedia heeft gebruikt door foto's van bekende personen toe te passen. Tevens heeft Levine vraagtekens gezet bij het

[81] Jeanne Siegel, *Art Talk. The Early 80s,* New York 1988, p. 247.
[82] Uta Grosenick (red.) en Ilka Becker, *Women Artists in the 20th and 21st Century*, Keulen 2001, p. 318.
[83] Singerman 2001 (zie noot 15), pp. 33 – 34.
[84] Idem, p. 37.
[85] Idem, p. 37.

begrip originaliteit. In deze serie heeft Levine zich beelden uit advertenties toegeëigend en er een reeks silhouet-tweeluiken mee gecreëerd in de jaren vijftig-stijl. Deze serie bestaat uit vijfendertig verschillende grafische silhouetten van vrouwen, kinderen en honden met inbegrip van drie herkenbare profielen van de meeste iconische presidenten van Amerika, namelijk Abraham Lincoln, George Washington en John F. Kennedy.[86] Deze kunstwerken van Levine werden in 1977 gepresenteerd in de groepstentoonstelling *Pictures* in de Artists Space.

In 1979 maakte Levine opnieuw gebruik van presidentiële silhouetten voor het vervaardigen van collages voor de serie *Presidential Colleges,* waarvoor de kunstenares foto's gebruikte van glamoureuze modellen uit modebladen zoals bij *Untitled (President Collage: 4)* (1979, afb. 27), of van moeders en kinderen bij *Untitled (President Collage: 5)* (1979, afb. 28).[87] *Untiteled* (*President Collage:1)* (1979, afb. 29) is een van deze collages, waarbij een foto van een model het silhouet vormt van de toenmalige Amerikaanse president George Washington. Levine probeerde hiermee de aandacht te vestigen op de relaties tussen macht, gender en consumptie.[88] Crimp betoogde dat deze samenstellingen van het silhouet de beschouwer dwong om twee beelden te bekijken door het frame van de andere, namelijk door de vrouwelijke en mannelijke identiteit.[89] De curator legde zo de basis voor een kritische interpretatie van postmoderne toe-eigening als een strategische benadering van representatie, die specifiek is vervaardigd door de kunstenares om op een visuele wijze de ideologische context van beelden te onderstrepen.[90]

Levine hanteerde hier een andere methode van toe-eigening door wijzigingen aan te brengen in de toe-eigening door middel van het hanteren van de collagemethode, waarbij de kunstenares toegeëigende beelden met elkaar combineerde en hier één beeld van creëerde. Een van deze collages vormde ook de cover van het Amerikaanse *Real Life Magazine* van maart 1979 (1979, afb. 30). In datzelfde jaar vervaardigde Levine ook haar kunstwerken *Fashion Colleges*. Enkele van deze collages zijn *Untitled* (*Fashion College:7)* (1979, afb. 31) en *Untitled* (*Fashion Collage:9)* (1979, afb. 32). Voor deze serie gebruikte Levine ongewijzigde beelden uit tijdschriften, die de kunstenares bevestigde op papier. Voor al deze collages – die bestaan uit een grote reeks - maakte Levine gebruik van de 'cut-out' techniek; het uitknippen en opplakken van afbeeldingen.[91] Levine bracht in deze toegeëigende beelden geen wijzigingen aan, wat ook het geval was bij de schoenen die de kunstenares in 3 Mercer Street Storefront had tentoongesteld.

HERFOTOGRAFEREN – AFTER WALKER EVANS

Rond 1980 breidde Levine haar strategie van toe-eigening uit door het herfotograferen van foto's van canonieke modernistische fotografen zoals de Amerikaanse fotografen Edward Weston (1886-1958), Walker Evans (1903-1975) en Eliot Porter (1901-1990).[92] Van al deze kunstwerken is het meest bekende kunstwerk *After Walker Evans* (1981, afb. 23). In de serie foto's uit 1981 heeft Levine

[86] Eklund 2009 (zie noot 3), p. 108.
[87] Miriam Katzeff e.a., *Real Life Magazine: Selected Writings and Projects 1979-1994*, Brooklyn 2007, pp. 86-87.
[88] Katzeff 2007 (zie noot 87), p. 80.
[89] Douglas Crimp, 'Appropriating Appropriation', in: Douglas Crimp, *On The Museum's Ruins*, Cambridge 1993, pp. 132-134.
[90] Crimp 1993 (zie noot 17), pp. 132-134.
[91] Siegel 1988 (zie noot 81), pp.14-17.
[92] Brandon Taylor, *Contemporary Art. Art Since 1970*, New Jersey 2004, pp. 96-97.

fotografische replica's van Evans *Alabama Tentant Farmer Wife* (1936, afb. 33) gemaakt.[93] Deze foto's had Levine direct geherfotografeerd van een tentoonstellingscatalogus. Hoewel de foto's afwijken van de originele foto's van Evans in grootte, oppervlak en resolutie, waren de geherfotografeerde foto's van Levine bijna niet te onderscheiden van de originelen.[94] Evans maakte deze fotoserie van een familie van werknemers tijdens de Grote Depressie. Sommige van deze beelden, zoals het portret van Allie Mae Burroughs *Alabama Tenant Farmer Wife* (1936, afb. 33) werden een icoon in de geschiedenis van de fotografie, maar ook een symbool van de Grote Depressie. De kunstwerken van Levine werden gezien als een mijlpaal van het postmodernisme, omdat de kunstenares modernistische noties als originaliteit bevraagt met haar toe-eigeningswerken.[95] Levine's toe-eigeningsmethode hierbij is het letterlijk citeren van het kunstwerk van iemand anders en het zich eigen maken, zonder er ook maar een enkele wijziging in aan te brengen. Deze toe-eigeningsmethode is ook terug te zien in haar *Fashion Collage* serie. Een groot verschil met *Fashion Collage* serie is dat dat geen kunstwerken waren van canonieke kunstenaars, maar random afbeeldingen uit tijdschriften.

DE ICONISCHE MANNELIJKE MODERNISTEN EN LEVINE

Levine heeft rond de jaren tachtig ook reproducties gemaakt van kunstwerken van verschillende kunstenaars door te werken met diverse materialen zoals aquarel, inkt of fotolithografie. De kunstenares heeft voornamelijk gebruik gemaakt van kunstwerken van iconische mannelijke modernisten als Andreas Feininger (1906-1999), Claude Monet (1840-1926), Vincent van Gogh (1853-1890), Edgar Degas (1834-1917), Joan Miró (1893-1983), Piet Mondriaan (1872-1844) en de Russische kunstenaar El Lissitzky (1890-1941).[96] Levine zei over deze kunstwerken: 'One reason I began the watercolors – the Mondrians, the Mirós, the Légers is that I wanted to introduce the idea of visceral pleasure beyond the visual.'[97] In deze kunstwerken vraagt Levine de kijker de beelden te zien in een geheel andere context.[98] Haar kunstwerken bevragen ideeën als het geslacht, de autoriteit, en of de status van een auteur de betekenis van een beeld beïnvloedt. Is een foto, herschreven door een vrouwelijke kunstenares bijna vijf decennia nadat het is gemaakt, nog steeds zo waardevol?[99] Levine heeft dit gedaan als een middel om de rol van artistieke voorgangers te ontdekken vanuit een feministisch perspectief.[100] Levine's exploratie van het auteurschap en de reproductie wordt hier overgebracht door middel van haar toe-eigening van onder meer Degas' zeer bekende kunstwerk *Racehorses at Longchamp* (1871-1874, afb. 34) door middel van lithografie in het kunstwerk *After Edgar Degas (*1987, afb. 35). Voor haar serie *After Egon Schiele* (1982-2001, afb. 36) fotografeerde Levine persoonlijke zelfportretten van de Oostenrijkse expressionistische kunstschilder Egon Schiele (1890-1918). In al deze kunstwerken heeft Levine het materiaal en de conceptie van haar bronnen veranderd, en heeft de kunstenares kunstwerken van anderen kunstenaars nieuwe kleuren, textuur en betekenissen gegeven. Levine zei over deze kunstwerken: 'I feel my pieces are most successful when

[93] Theode Cracyk, *The Philosophy of Art. An introduction*, Cambridge 2011, pp.180-182.
[94] Singerman 2011 (zie noot 15), p. 98.
[95] Desmond (zie noot 25), p. 77.
[96] Singerman 2011 (zie noot 15), pp. 97-99.
[97] Idem, pp. 106-107.
[98] Idem, p. 114.
[99] Idem, pp. 126-129
[100] Marilyn Randall, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit and Power*, Toronto 2001, pp. 241-242.

they function as membranes permeable from both sides so that there is an easy flow between an imagery past and a imaginery future, between my history and yours.'[101] Deze toe-eigeningsmethode heeft zowel overeenkomsten als verschillen met haar voorgaande toe-eigeningsmethodes. Een overeenkomst is dat Levine zich hierbij ook beelden toe-eigent van mannelijke canonieke kunstenaars. Een verschil is dat Levine bij deze kunstwerken wel wijzigingen aanbracht, wat de kunstenares bij de geherfotografeerde foto's van Walker Evans niet had gedaan. Hierbij citeert Levine dus niet letterlijk, maar maakt de kunstenares een herhaling van de kunstwerken door de kunstwerken in een ander materiaal en techniek en op haar manier uit te voeren. Het thema en de operationele methode van Levine's kunstwerk zijn gebaseerd op de parodie, citeren, herhaling oftewel 'repeat', en de algemene idee dat een kopie, door middel van een reproductie, een creatieve daad op zich kan zijn.[102] Levine suggereerde ook dat foto's nooit de werkelijkheid weerspiegelen, maar dat de samenstelling en de keuze van het onderwerp allen worden bepaald door een cultureel discours dat eigendom is van niemand. Levine heeft de voorkeur om haar kunstwerk te bekijken als een vernieuwingsdaad, waarbij het meesterwerk wordt omgezet in iets organisch en iets dat voortdurend vernieuwbaar is. Omdat kunst geen authentieke werkelijkheid kan laten zien, is 'de kunstenaar' niet langer het uitzonderlijk artistiek genie dat een beter begrip heeft van de werkelijkheid dan gewone burgers.[103]

2.2 VANAF 2000 TOT HEDEN

In het midden van de jaren tachtig begon Levine met het maken van schilderijen met algemene verwijzingen naar de kunstgeschiedenis.[104] In plaats van gebruik te maken van specifieke herkenbare bronnen, zoals bij haar geherfotografeerde foto's van Walker Evans, gebruikte Levine bekende elementen uit de moderne schilderkunst en wendde zij zich soms tot onverwachte materialen om beelden te maken die veelal abstract lijken te zijn. Deze referenties kunnen worden gezien in kunstwerken zoals *Broad Stripes* (1985, afb. 37) *en Red and Grey Check 7-12* (2000, afb. 38). Deze kunstwerken bestaan uit geometrische vormen, rasters en herhalingen die herinneren aan vroeg twintigste-eeuwse modernistisch schilderijen van Mondriaan, evenals aan Minimalistische composities uit de jaren zestig en zeventig van Amerikaanse kunstenaars als Brice Marden (1938), Frank Stella (1936) en Robert Ryman (1930). Bij deze kunstwerken heeft Levine niet gebruikt gemaakt van het letterlijk citeren van de kunstwerken omdat er geen directe verwijzingen zijn in de kunstwerken, zoals dat wel het geval was bij de door haar toegeëigende kunstwerken van Degas, Walker Evans en onder meer Mondriaan. Levine heeft de kunstwerken van deze kunstenaars gebruikt als bronmateriaal voor haar abstracte kunstwerken. Een overeenkomst met haar voorgaande kunstwerken is dat Levine ook hierbij gebruik maakt van kunstwerken van canonieke mannelijke kunstenaars. Levine's kunstwerken omvatten een breed scala aan mediums zoals fotografie, schilderkunst en beeldhouwkunst.[105] Haar kunstwerken worden vaak, volgens haar instructies, in serie geproduceerd door gespecialiseerde ambachtslieden. Rond 1990 begon Levine driedimensionale kunstwerken te maken door gebruik te

[101] Singerman 2011 (zie noot 15), p. 99.
[102] Singerman 2011 (zie noot 15), pp. 29-30.
[103] Idem, p. 131.
[104] Singerman 2011 (zie noot 15), p. 97.
[105] Singerman 2011 (zie noot 15), p. 155.

maken van materialen zoals brons en glas.[106] Door gebruik te maken van driedimensionale objecten breidde Levine haar verkenningen van de culturele en kunsthistorische betekenis van de kunstwerken van bekende kunstenaars uit. Levine's sculpturale kunstwerken bevatten vaak meerdere voorwerpen, in de vorm van paren of in andere gevallen grotere groepen die Levine 'gangs' noemt, oftewel installaties.[107] Een overduidelijk voorbeeld van Levine's verwijzing naar Duchamp in het bijzonder is te zien in haar gepolijste bronzen urinoir *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)* (1991, afb. 39). Dit kunstwerk van Levine is gebaseerd op Marcel Duchamps *Fountain* (1917, afb. 40) dat een commercieel urinoir was dat Duchamp uit zijn functionele context had gehaald door het te presenteren als kunst. Levine heeft de meest beruchte readymade van Duchamp gekozen en een vergelijkbaar urinoir laten gieten in verguld brons.[108] Wanneer Levine's urinoir wordt vergeleken met Duchamps op de rug gelegde urinoir dat met R. Mutt gesigneerd is, is het duidelijk dat het niet een exacte kopie is. Het meest opvallende is dat Duchamps urinoir een echt urinoir was dat omgedraaid en ongewijzigd was en voorzien was van de handtekening R.Mutt. Levine's urinoir is in tegenstelling tot dat van Duchamp een eigentijds urinoir gegoten in verguld brons, gepolijst en voorzien van een glans. Levine heeft hierdoor van dit urinoir een uniek object weten te maken. Hiermee verschuift Levine met dit kunstwerk de oorspronkelijke bedoeling van Duchamp - de waarde van kunst ondermijnen door een dergelijk gewoon voorwerp op te nemen in de kunst en het weer te heffen tot de status van hoge kunst door het gebruik van materialen als brons.[109] Levine heeft bij dit kunstwerk haar toe-eigeningsmethode uitgebreid door niet letterlijk kunstwerken over te nemen, maar door wijzigingen aan te brengen in de kunstwerken die de kunstenares zich toe-eigende. Bij *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)* heeft Levine dit gedaan door het urinoir te laten gieten in verguld brons. Deze methode van toe-eigening is onder meer terug te zien in haar toe-eigeningswerk van Degas, waarbij Levine wijzigingen aanbrengt in de beelden. *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)* vertoont een grote overeenkomst met haar voorgaande kunstwerken, waarbij de kunstenares zich onder meer kunstwerken van El Lissitzky, Egon Schiele en Degas had toegeëigend, omdat Levine hier tevens gebruik heeft gemaakt van een canonieke mannelijke kunstenaar, namelijk Duchamp.

De strategie van toe-eigening komt terug in heel het oeuvre van Levine. Rond 2005 begon Levine met het maken van sculpturen op basis van objecten die ze in antiekwinkels en op vlooienmarkten had gevonden en die verwijzen naar de natuurlijke wereld.[110] Een voorbeeld hiervan is *Lega Mask* (2010, afb. 41), een Afrikaans masker dat Levine in brons heeft laten gieten. Een recente sculptuur van Levine is *Crystal Skull: 1-12* (2010, afb. 42), dat is gebaseerd op een klein model van de menselijke schedel. Deze serie bestaat uit twaalf identieke gegoten kristallen schedels die samen worden gepresenteerd. Het doorschijnende kristal geeft een tijdloze kwaliteit aan de kunstwerken. Zeer recente kunstwerken van Levine zijn onder meer *Red, Yellow, Blue Mirrors: 1-3 Suite I* (2014, afb. 43), *Tight Coffin* (2013, afb. 44), *Bird Mask* (2014, afb. 45) en *Papua New Guinea Figure* (2014, afb. 46). In deze kunstwerken heeft Levine haar onderzoek naar de beweging van de fundamentele

[106] Idem, pp. 139-141
[107] Jeanne Siegel, 'Uncanny Repetition. Sherrie Levine's Multiple Originals', *Arts Magazine* (1991) (september), pp. 31–33.
[108] Desmond 2011 (zie noot 25), p. 23.
[109] Idem, pp. 31-32.
[110] Eklund 2009 (zie noot 3), p. 208.

mythes en verdrongen herinneringen verlengd.[111] Het kunstwerk *Tight Coffin* is gemodelleerd naar een antieke doodkist van een kind en *Bird Mask* is gemaakt op basis van een masker uit Papoea-Nieuw-Guinea. Deze materiële heropvoeringen verwijzen naar kunsthistorische precedenten, met toespelingen naar het primitivisme, het constructivisme en het stillevengenre.[112] Over deze kunstwerken geeft Levine het volgende aan; 'I consider myself a still-life artist, with the bookplate as my subject. I want to make pictures that maintain their reference to the bookplates. And I want my pictures to have a material presence that is as interesting as, but quite different from, the originals.'[113] Bij deze kunstwerken hanteert Levine dezelfde toe-eigeningsmethode als bij de door haar toegeëigende kunstwerken van onder andere Duchamp en Degas, waarbij de kunstenares kunstwerken van anderen neemt en hier aanpassingen in aanbrengt door onder meer te werken met verschillende materialen. Een noemenswaardig verschil met deze kunstwerken is dat Levine hierbij zich niet kunstwerken van andere kunstenaars toe-eigent, maar gevonden objecten. Dit wijst erop dat Levine bij deze recentere kunstwerken dezelfde methode hanteert als bij haar vroegste kunstwerken zolas *Two Shoes for Two Dollars* en *Fashion Collages*. Een ander verschil met haar voorgaande kunstwerken, waarbij de kunstenares zich veelvuldig kunstwerken van canonieke mannelijke kunstenaar toe-eigende, is dat Levine dit in haar recentere kunstwerken niet meer hanteert.

2.3 TUSSENTIJDSE CONCLUSIE

In haar hele oeuvre tot en met vandaag – de kunstenares is heden ten dage nog altijd actief – is Levine op verschillende manier omgegaan met het begrip appropriation art, waarbij ze verschillende toe-eigeningsmethoden heeft gehanteerd in haar kunstwerken. In haar vroegste kunstwerken hanteert Levine gelijksoortige methodes, waarbij de kunstenares zich beelden of objecten uit tijdschriften en winkels toe-eigent. Bij sommige van deze kunstwerken brengt Levine wijzingen aan door er collages van te maken, maar bij de meeste van deze kunstwerken neemt Levine de kunstwerken direct over zonder er enige wijzingen in aan te brengen. Deze toe-eigeningsmethode hanteert de kunstenares ook in haar latere kunstwerken. Dit is onder meer terug te zien in haar geherfotografeerde foto's en toegeëigende kunstwerken van de canonieke mannelijk kunstenaar. Verschillen tussen deze kunstwerken en haar vroegste kunstwerken zijn dat de kunstenares in haar latere kunstwerken veelvuldig kunstwerken van canonieke mannelijke kunstenaars hanteert. Deze toe-eigeningsmethode hanteert Levine in latere kunstwerken veelvuldig. Een groot verschil met haar geherfotografeerde foto's is dat het ongewijzigde beelden betrof die Levine zich had toegeëigend. In haar reproducties van onder meer Degas en Cézanne brengt de kunstenares wel wijzigingen aan in de kunstwerken door deze toe-eigeningswerken in verschillende materialen te maken. Deze toe-eigeningsmethode is ook terug te zien bij haar toe-eigening van het kunstwerk van Duchamp, waarbij Levine wel kunstwerken neemt van een canonieke mannelijke kunstenaar, wat Levine voorheen ook deed, maar waarbij de kunstenares wijzigingen aanbrengt in het toegeëigende beeld door het materiaal aan te passen. Levine eigende zich beelden van anderen niet alleen maar letterlijk toe of door wijzingen erin aan te brengen, maar hanteerde deze ook als bronmateriaal voor haar abstracte kunstwerken. Hierbij

[111] *Paula Cooper Gallery* < http://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/566 > (21 september 2014).
[112] Idem.
[113] *Simon Lee Gallery* < http://www.simonleegallery.com/exhibitions/sherrie-levine-may-2009 > (21 september 2014).

is er geen letterlijke verwijzing te zien, maar enkel kunstwerken die geïnspireerd zijn op kunstwerken van anderen. Opmerkelijk hierbij is dat het echter wel kunstwerken zijn van tevens canonieke mannelijke kunstenaars. In haar recente kunstwerken heeft Levine een terugkeer gemaakt naar de toe-eigeningsmethode die de kunstenares hanteerde in haar vroege kunstwerken, waarbij de kunstenares zich objecten toe-eigent en niet meer kunstwerken van canonieke mannelijke kunstenaars. Dit is kenmerkend voor haar vroegste kunstwerken, waarbij Levine dit veelvuldig deed. Een groot verschil hierbij is dat Levine bij deze kunstwerken wel wijzigingen aanbrengt, die veel groter zijn dan dat de kunstenares bij haar vroege kunstwerken deed, door middel van verschillende materialen die Levine daarbij hanteert. In die kunstwerken bracht Levine zo nu en dan wijzigingen aan door er bijvoorbeeld een collage van te maken, of ze bracht er geen enkele wijziging in aan. Hieruit kan geconcludeerd worden dat Levine verschillende toe-eigeningsmethodes heeft gehanteerd en dit nog steeds doet. Deze methodes hebben zowel overeenkomsten als grote verschillen met elkaar en soms worden deze methodes met elkaar gecombineerd. Terugkerende toe-eigeningsmethodes in de kunstwerken van Levine zijn: het letterlijk overnemen, het overnemen van kunstwerken en wijzigingen hierin aanbrengen – de grootte van de wijzigingen kan verschillen -, het overnemen van kunstwerken en hier geen wijzigingen in aanbrengen, het overnemen van kunstwerken van canonieke mannelijke kunstenaars of gevonden voorwerpen.

HOOFDSTUK 3
SHERRIE LEVINE EN DE KUNSTCRITICI

In dit hoofdstuk zal worden ingegaan op de receptie van Levine, waarbij haar receptie uit de jaren tachtig en vandaag de dag specifiek onderzocht zullen worden. Levine heeft vandaag de dag weinig tentoonstellingen. Haar nieuwe kunstwerken worden om de zoveel tijd in de galerijen waaraan de kunstenares is verbonden, gepresenteerd. In New York is de kunstenares verbonden aan de Paula Cooper Gallery en in Londen aan de Simon Lee Gallery. Levine heeft na ongeveer dertig jaar haar eerste grote solotentoonstelling gekregen: *Mayhem* (2012) in het Whitney Museum of Modern Art. In 2010 werd in het Museum Haus Esters te Krefeld een solotentoonstelling *Sherrie Levine: Pairs and Possess* (2010) gehouden, waarover geen artikelen zijn verschenen.

In deel 3.1 zullen van Levine drie tentoonstellingen uit de jaren tachtig worden onderzocht: *Two Shoes for Two Dollars* (1977) in 3 Mercer Street Storefront, *Pictures* (1977) in Artist Space Gallery en *1917* (1984) in Nature Morte Gallery. Hierna zal in deel 3.2 worden ingegaan op de hedendaagse receptie van Levine. Hiervoor zullen de volgende tentoonstelling worden onderzocht: *Sherrie Levine* (2009) in Simon Lee Gallery, *Mayhem* (2012) in Whitney Museum of Modern Art en *Red Yellow Blue* (2014) in Paula Cooper Gallery. Over de tentoonstellingen *Sherrie Levine* (2009) en *Red Yellow Blue* (2014) zijn weinig recensies verschenen. Hierdoor zullen deze tentoonstellingen kort vergeleken worden, in tegenstelling tot *Mayhem* (2012), waarover meer recensies zijn verschenen.

3.1 LEVINE EN DE KUNSTCRITICI IN DE BEGINJAREN

TWO SHOES FOR TWO DOLLARS – 3 MERCER STREET STORE 1977

In 1975 verhuisde Levine naar New York en kwam zij in contact met Barbara Ess. Twee jaar later, in 1977 kwam de kunstenares dankzij Barbara Ess in contact met Stefen Eins, de directeur van de 3 Mercer Street Storefront in New York, waar ook haar eerste solotentoonstelling werd gehouden.[114] Eins was op zoek naar een bepaald soort kunstenaars om een tentoonstelling te houden. Levine omschrijft dit als volgt: 'looking for artists who wanted to show things… that weren't the kind of thing you find in a gallery, but which made reference to the store.'[115] Eins was geïnteresseerd in het tonen van kunstwerken die gingen over commercie.[116] Hier presenteerde Levine vijfenzeventig paar kinderschoenen die de kunstenares gekocht had in een tweedehands winkel in San Jose te Californië. De tentoongestelde schoenen werden uiteindelijk verkocht. De aankondiging van de schoenverkoop werd gedaan door middel van een ansichtkaart (afb. 47) met een foto van een paar schoenen met de tekst: 'Two Shoes for Two Dollar.' Levine geeft zelf in 1984 aan: 'We held a sale, as opposed to an exhibition- a shoe sale'.[117] De verkoop (afb. 48) werd gehouden op twee zaterdagen en alle schoenen werden verkocht. Over deze tentoonstelling en de verkoop zijn geen artikelen verschenen.

[114] Singerman 2011 (zie noot 15), p. 33.
[115] Constance Lewallen, 'Sherrie Levine Interview', *Journal of Contemporary Art* 6 (1993) nr.2, pp. 59-60.
[116] Singerman 2011 (zie noot 15), p. 33.
[117] Martha Buskirk, 'Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson', *October* 70 (1994), pp. 109-112.

PICTURES – ARTIST SPACE GALLERY 1977

In hetzelfde jaar als *Two Shoes for Two Dollars*, kreeg Levine in oktober 1977 haar eerste groepstentoonstelling *Pictures* in de Artist Space Gallery te New York. Tijdens deze tentoonstelling presenteerde Levine haar serie *Sons of Lovers* (1976-77, afb. 29). De titel van deze kunstwerken was afgeleid van de novel geschreven door D.H. Lawrence, die vertelt over de moeilijkheid van het opgroeien tot een seksuele identiteit binnen het gezin.[118] Alhoewel deze tentoonstelling heden ten dage wordt beschouwd als een belangrijke tentoonstelling wanneer er wordt gesproken over de jaren tachtig en in het bijzonder over 'Pictures Generation', heeft de tentoonstelling in die tijd weinig aandacht getrokken. Er zijn korte artikelen verschenen – van ongeveer vijhonderd woorden - over deze tentoonstelling in kunsttijdschriften als *Arts Magazine*, *Artnews*, *Art in America* en *The Soho Weekly News*. Andere bekende kunsttijdschriften als *Artforum* hebben geen aandacht besteed aan deze tentoonstelling.[119] Het is noemenswaardig om te vermelden dat Crimp in zijn bijbehorende essay 'Pictures' bij het beschrijven van Levine's kunstwerken, zich niet richtte op de toe-eigening van bekende vormen als bijvoorbeeld het presidentele silhouet van John F. Kennedy, maar juist beschreef hoe Levine rudimentaire verhalen creëert met haar kunstwerken. Crimp benoemde tevens haar interesse in film en literatuur niet.[120] In een kort artikel, verschenen over deze tentoonstelling in *Artnews,* omschrijft de kunstcriticus en dichter Gerrit Henry (1950-2003) de kunstwerken op deze tentoonstelling als een nieuwe vorm van conceptualisme die de aard van het kunst maken, image-making, onderzocht.[121]

Het artikel van kunstcriticus Valentine Tatransky 'Collage and the problem of representation: Sherrie Levine's new work', verscheen in maart 1979 in *Real Life Magazine* en omschrijft deze tentoonstelling als volgt: 'The exhibition featured new art that was representational, but it was representational without having anything to do with realism. It was art as image-making, the kind of art whose formal structure I inspired, as far as form went, by cinema photography.' [122] Door het te omschrijven als 'new art' sluit het enigszins aan bij de omschrijving van Henry die deze kunstwerken ook ziet als een vorm van een nieuw soort kunst, maar dan als een nieuwe vorm van conceptualisme. Het artikel van Tatransky was tevens het eerste grote artikel dat verscheen over Levine's kunstwerken die werden gepresenteerd tijdens *Pictures*. Tatransky beschouwt het collagegebruik van Levine als het middel waarmee zij de beelden uit de artistieke onverschilligheid van hun cultuur haalt. De kunstcriticus geeft aan dat Levine, in tegenstelling tot pop art-kunstenaars niet gehinderd wordt door de emotionele lading van de door haar gebruikte beelden. De kunstcriticus omschrijft haar kunstwerken als 'anti-formalist' en legt uit dat dit eigenlijk een onhandige woordkeuze is, omdat goede kunst volgens de kunstcriticus altijd goed ontwikkelde formele kwaliteiten moet bevatten. Tatransky licht dit aan de hand van de volgende woorden toe: 'Formal art in the debased popular sense simply connoted the rectangle. And so anti-formalist art would put the image first using the rectangle, be it

[118] Singerman 2011 (zie noot 15), p. 37.
[119] Claudia Gould en Valerie Smith, *5000 Artist Return to Artists Space. 25 Years*, New York 1998, p. 61.
[120] Crimp 1979 (zie noot 29), p. 22.
[121] Eklund 2009 (zie noot 3), p. 112.
[122] Valentin Tatransky, 'Collage and the Problem of Representation: Sherrie levine's new work', *Real Life Magazine*, (1 maart 1979) p. 5.

canvas, film, paper, or a wall, as a net in which to suspend that image. That is to say the image would develop the formal qualities of the work.'[123]

SHERRIE LEVINE - METRO PICTURES 1981

Levine's bekendste serie is de selectie van tweeëntwintig foto's *After Walker Evans* (1981, afb. 26) die de kunstenares tentoonstelde van 14 mei tot en met 5 juni 1981 in *Metro Pictures* te New York.[124] Over deze geherfotografeerde foto's zijn zeer veel artikelen verschenen met een kritische toon. Zo bestempelde de Amerikaanse kunstcritica Rosalind Krauss Levine's foto's als een daad van diefstal.[125] Deze kritische uitspraak over het kunstwerk van Levine sluit aan bij de kritische houding van kunsthistoricus Howard Singerman. De kunsthistoricus geeft aan dat de kunstwerken van Levine geen 'body' hebben.[126] Dit geeft Singerman aan met de volgende woorden: 'She provides no material impregnated by intention or by its own self-conscious materiality: there is no image that is Levine's for the critic to decipher.'[127] Deze twee artikelen hebben beide kritiek op de daad van toe-eigening door Levine. In het artikel 'Last Exit: Painting' (1981) van kunstcriticus Thomas Lawson worden haar kunstwerken ook bekritiseerd, maar worden haar kunstwerken tevens gezien als een dreiging. De kunstcriticus beschrijft dat Levine's gekopieerde beelden een dreiging kunnen vormen voor de schilderkunst. Levine's beelden zijn volgens de kunstcriticus een poging om het idee van creativiteit uit te hollen.[128] De kunstcriticus Graig Owens (1950-1990) ging een stap verder dan Lawson en bekritiseerde niet alleen Levine's kunstwerken, maar tevens haar rol als kunstenaar. Lawson geeft dit aan met de volgende woorden: 'In all her work, she has assumed the functions of the dealer, the curator, the critic, everything but the creative artist.'[129] De kunstcriticus en dichter Carter Ratcliff betwijfelt - net als Lawson en Owens - haar rol als kunstenaar en betwijfelt of Levine ook op lange termijn als kunstenaar kan worden beschouwd. Hierbij geeft de kunstcriticus aan dat een ding vast staat: dat haar naam nooit zo 'glamorous' zal zijn als die van Walker Evans.[130] Een reactie op deze visie werd gegeven door de kunstcriticus Janet Malcolm. Deze kunstcriticus zag Levine's appropriation kunstwerk als een direct gerelateerde frustatie van de vrouwelijke kunstenaar in de jaren tachtig die keek naar een kunstwereld die werd gedreven door mannelijke kunstenaars.[131] Een andere bevestiging voor het feit dat rond de jaren tachtig de kunstwereld werd gedreven door mannelijke kunstenaars blijkt wel uit de poster (1986, afb. 49) die werd gemaakt door de Guerrila Girls, een groep anonieme, feministische, vrouwelijke kunstenaars die zich ten doel hebben gesteld seksisme en racisme in de kunstwereld te bestrijden. De poster, waar een aantal geselecteerde trendsettende kunstgalerijen uit New York op staan, laat aan de hand van cijfers de vertegenwoordiging van vrouwelijke kunstenaars in de kunstgalerijen zien. Hierbij is te zien dat de vertegenwoordiging van

---

[123] *Metro Pictures* < http://www.metropictures.com/exhibitions/1981-05-14-sherrie-levine/ > (20 december 2014).

[125] Krauss 1986 (zie noot 51), pp. 198-199.
[126] Singerman 2011 (zie noot 15), p. 68.
[127] Howard Singerman, 'Sherrie Levine, Richard Kuhlenschmidt Gallery', *Artforum* 22 (1983), nr. 1 (septemer), p. 80.
[128] Thomas Lawson, 'Last Exit: Painting', *Artforum* 20 (1981) nr. 2 (oktober), p. 161.
[129] Owens 1992 (zie noot 6), p. 115.
[130] Carter Ratcliff, 'Art and Resentment', *Art in America* 70 (1982) nr 8., p. 13.
[131] Janet Malcolm, 'A Girl of the Zeitgeist II', *New Yorker* 27 (1986) (oktober), p. 61.

vrouwelijke kunstenaars laag is en dat sommige galleries zelfs helemaal geen kunstwerken van vrouwelijke kunstenaars tonen.[132]

Enkele positieve geluiden rond deze tijd over Levine en haar kunstwerken kwam van kunstcriticus en -historicus David Deitcher en Tatransky. Volgens Deitcher had Levine door de tweeëntwintig foto's te kopiëren en in te lijsten en deze als haar eigen kunstwerk te bestempelen een kritische toeschouwerhouding aangenomen.[133] Tatranksy deelde deze mening met Deitcher. De kunstcriticus geeft aan dat Levine's manier van toe-eigening, wat Tatranksy beschouwt als een truc, veel minder voor de hand ligt dan die van Duchamp's gebruik van de Mona Lisa of Warhol's gebruik van het Campbell's soepblikjeslabel. Tatranksy licht dit toe door aan te geven dat Levine door het te herfotograferen direct inbreuk maakt op de foto en hiermee haar kritische houding aantoont. Tevens geeft de kunstcriticus aan dat deze manier van Levine eerlijker is, omdat de kunstenares volgens Tatransky bezig is met 'Photographic'.[134] 'Photographic' is in deze uitspraak noch fotografie noch een enkele foto; het is noch een medium, noch de instatie van een medium.[135]

1917 - NATURE MORTE GALLERY – 1984

In oktober 1984 hield Levine haar solotentoonstelling '1917' in Nature Morte Gallery. In deze tentoonstelling presenteerde de kunstenares haar *After Egon Schiele* (1982, afb. 36) en *After Kasimir Malevich* (1984, afb. 50) kunstwerken. Levine geeft in een gesprek met Constance Lewallen aan dat haar interesse in deze kunstwerken ligt vanwege hun schijnbaar onstuitbare verschillen. De Schieles en de Malevichs heeft Levine in deze tentoonstelling samen getoond, omdat beide kunstwerken rond 1917 zijn vervaardigd en Levine is geinteresseerd in het idee van parallelle realiteiten. De reacties op de tentoonstelling waren van een niet-kritische aard – in vergelijking tot de kritiek op *Sherrie Levine* (1981) in Metro Pictures – en van een heel uiteenlopend karakter. Zo omschreef kunstcriticus Gerald Marzorati deze kunstwerken in zijn essay 'Art in the (Re) Making' (1986) als haar meest 'tender works' in positieve zin.[136] Deze mening werd gedeeld door kunstcriticus Erich Franz, die deze kunstwerken van Levine vanuit een formalistische kant bekijkt met de volgende woorden: 'Her watercolors after reproductions of Kandinsky, matisse or lissitzky float like an even, intangible film on the strong texture of the thich, handmade paper […] the watercolor captures the light gray background of the reproduction with the same nondirectionale meticulousness as the values of preexistent forms and planes […] in the creation of this effect of a neutral, homogenous expanse, a major part is played by the support: paper, as the bearer of transparent watercolor: mahogany, across which the tempera-like casein paint extends in meticulous, non-directional evenness.[137] Deze kunstwerken werden niet enkel vanuit de formalistische benadering beschouwd, maar kregen uiteenlopende beschouwingen. De kunstcriticus Nicolas Moufarrege gaf aan dat Levine's aquarellen van onder meer Léger, Mondriaan en de Amerikaanse modernistische kunstschilder Stuart Davis (1894-1964) kunstwerken zijn die de vrouwelijkheid ondermijnen en hierdoor een kwestie maken van gender. Volgens Mouafarrege brengt

[132] Singerman 2011 (zie noot 15), p. 171.
[133] Idem, p. 170.
[134] Valentin Tatransky, 'The Opening of Metro Pictures', *Flash Art* (1981) nr. 101 (januari-februari), p. 49.
[135] Tatransky 1981 (zie noot 134), p. 49.
[136] Gerald Morzorati, 'Art in the (Re)Making', *Artnews* 85 (1986) nr. 5 (mei), p. 98.
[137] Eric Franz, 'Presence Withdrawn', *Parkett* (1992) nr. 32, p. 98.

het deze associaties met zich mee door de door Levine gebruikte technieken voor deze kunstwerken.[138] Tevens geeft Mouafferege aan dat Levine's kunstwerken – waarbij de kunstenares beelden van anderen gebruikt – enkel van haar zijn. Dit geeft de kunstcriticus aan met de volgende woorden: 'It is a tentative frailty of line, a haziness and delicacy of image that make Levine's work, here hers, and only hers.'[139] Een andere essay verscheen van de hand van kunstcritica Jeanne Silverthorne met 'Sherrie Levine, Nature Morte' (1985). Hierin omschreef de kunstcritica de rol van Levine als kunstenaar. Silverthorne zag Levine als een historica, en in het bijzonder als een historica die theoretisch zeer bewust was en tevens sceptisch.[140]

3.2 LEVINE EN DE KUNSTCRITICI VANDAAG DE DAG

SHERRIE LEVINE – SIMONE LEE 2009

In 2009 wordt in de Simon Lee Gallery te Londen een tentoonstelling gehouden: *Sherrie Levine*, waarbij de kunstenares haar nieuwe sculpturen toont.[141] De kunsthistoricus Mark Durden benoemt in zijn recensie 'Sherrie Levine' (2009) dat Levine's kunstwerken ons terug brengen naar de vraag van waarde en ons laten nadenken over wat voor soort investeringen en toebehoren rondom het kunstwerken circuleren.[142] Durden licht dit op de volgende manier toe: 'What are we meant to be looking at (or reading) in her copies of poems by Baudelaire? Such pieces return us to the problem of her series 'After Walker Evans' and 'After Edward Weston'; uncertainty about where the actual artwork lies and a reliance on the cultural value and prestige of the artists whose works Levine has copied.'[143] Tevens geeft de kunsthistorcus aan dat deze nieuwe kunstwerken geen directe verband hebben met appropriation. Als voorbeeld noemt de kunsthistoricus haar kunstwerk *False God* (2007, afb. 51), dat een afgietsels is van een skelet van een tweekoppig kalf. Durden geeft in zijn essay aan: 'Here a wonderful example of nature provides a reference point for the aesthetic process of repetition in Levine's own art and a touchstone for her preoccupation with the sensuousness of the copy.'[144] Over deze tentoonstelling zijn geen andere artikelen verschenen.

MAYHEM – WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART 2012

Van 10 november 2011 tot 29 januari 2012 wordt in het Whitney Museum of American Art te New York de tentoonstelling *Sherrie Levine: Mayhem* gehouden.[145] Dit is het eerste grote museale overzicht – het is geen retrospectief - van Levine's oeuvre na dertig jaar. De tentoonstelling, ontwikkeld als een project van de kunstenares, omvat kunstwerken variërend van bekende foto's, zoals *After Walker Evans* (1981, afb. 23) tot recente sculpturen, zoals *Crystal Skull: 1-12* (2010, afb. 42). Over deze tentoonstelling zijn talloze artikelen verschenen. Kunstcriticus Maika Pollack geeft in zijn artikel 'Will the Real Sherrie Levine Please Stand Up?' aan dat de beste kunstwerken van de tentoonstelling de

---

[138] Nicolas A. Moufarrege, 'Sherrie Levine: Nature Morte', *Flash Art* (1985) nr. 120 (januari), p. 42.
[139] Moufarrege 1985 (zie noot 138), p. 42.
[140] Jeanne Silverthorne, 'Sherrie Levine, Nature, Morte', *Artforum* 23 (1985) nr. 5 (januari), p. 86.
[141] *Simon Lee Gallery* < http://www.simonleegallery.com/exhibitions/sherrie-levine-may-2009 > (26 januari 2015).
[142] *Frieze* < http://www.frieze.com/issue/review/sherrie_levine2/ > (26 januari 2015).
[143] Idem.
[144] Idem.
[145] *Whitney* < http://whitney.org/Exhibitions/SherrieLevine > (22 januari 2015).

geherfotografeerde *After* kunstwerken zijn, welke Pollack beschouwt als de iconische foto's. De kunstcriticus beschouwt deze kunstwerken als haar beste kunstwerken omdat ze volgens Pollack de juiste vragen bevatten als: 'Is kopiëren en contextualiseren hetzelfde als stelen?' en 'Wat is de rol van een vrouwelijke kunstenaar in een discours omgeven door mannelijke kunstenaars?'.[146] Pollack licht de reden dat de geherfotografeerde kunstwerken volgens hem het beste zijn verder toe door aan te geven dat bij nadere inspectie elk beeld gefotografeerd is vanuit een catalogus of vanuit afdrukken. Pollack licht dit verder toe aan de hand van de volgende woorden: '[…] some breath of material interference exists between original object and viewer, and this testifies to a time before digital images or scanning, when to reproduce meant to photograph, with the chemical, lens glass and analog interference that entails.'[147] Waar Pollack in het artikel de focus legt op de vroege kunstwerken van Levine, richt de kunstcriticus Jerry Saltz in zijn artikel 'It's payback time' (2012) zich op zowel de vroege als de recentere kunstwerken van Levine, die tevens in deze tentoonstelling zijn te zien. Pollack is daarnaast positief over de oude kunstwerken van Levine, maar dat is niet het geval bij Saltz. De kunstcriticus beschouwt Levine's toe-eigening van beelden van anderen door geherfotografeerde beelden te maken, als een eenvoudige strategie en niet geheel nieuw. Saltz beargumenteert deze mening door aan te geven dat - in het kielzog van pop art en conceptuele kunst – talrijke kunstenaars bezig waren met het onderzoeken van toe-eigening. Saltz geeft hierbij aan dat door het herfotograferen - van kunstwerken van mannelijke kunstenaars uit de kunstgeschiedenis als Courbet, Mondriaan, Brancusi en vele andere – Levine en andere vrouwelijke kunstenaars evident maakten dat de mannelijke kunstenaars eigenaars zijn van de kunstwereld, toen en nu nog steeds. Saltz geeft in zijn artikel duidelijk weer dat de mannelijke kunstenaar bij hem hoog in het vaandel staat en dat Levine duidelijk niet een kunstenaar is die hij waardeert. Dit geeft Saltz aan door onder meer te verwijzen naar de kunstenaar Prince, die de kunstcriticus veel meer prijst dan Levine. Dit blijkt ook uit de zin waarin Saltz aangeeft dat hij geen fan is van Levine's kunstwerken. Dit wordt verder toegelicht door aan te geven dat de 'remakes' van andere kunstenaars – die Levine vervaardigt – bekrompen zijn. De kunstcriticus is kritisch naar de kunstwerken van Levine die refereren naar de kunstwerken van Duchamp, wat volgens Saltz onvermijdelijk is geworden onder kunstenaars die verwijzen naar de kunstgeschiedenis. Hierbij geeft Saltz aan dat het statement dat Levine hiermee wil maken niet duidelijk is, niet alleen bij de kunstwerken die refereren naar Duchamp, maar ook bijvoorbeeld naar Brancusi. Voor de mensen die de kunstwerken van Duchamp en Brancusi herkennen zou het duidelijk kunnen zijn volgens Saltz, maar voor wie de kunstwerken van beide kunstenaars niet kent, kunnen de kunstwerken een totaal andere betekenis krijgen. Saltz geeft als voorbeeld het kunstwerk *Newborn* aan van Bracuncusi dat Levine heeft nagemaakt, maar in ander materiaal. Salt geeft aan dat dit kunstwerk een Newborn vertegenwoordigt, maar dat men in Levine's werken zou kunnen denken dat het doodgeboren lijkt.[148] Saltz is niet alleen kritisch ten opzichte van Levine's oude kunstwerken, maar ook ten opzichte van haar recentere kunstwerken. De kunstcriticus geeft aan dat Levine ooit zei dat haar kunstwerken 'vragen stellen' en dat dat alles is. Saltz geeft aan dat, in de recente kunstwerken

[146] Maika Pollack, ''Will the Real Sherrie Levine Please Stand Up?', 2012. Bron: *Observer* < 'http://observer.com/2011/11/will-the-real-sherrie-levine-please-stand-up-mayhem-at-the-whitney/#ixzz3PYLfAGAM > (22 januari 2015).
[147] Idem.
[148] *New York Art Magazine* < http://nymag.com/arts/art/reviews/sherrie-levine-saltz-2011-11/> (22 januari 2015).

van Levine, het onduidelijk blijft wat voor vragen er worden gesteld. Hierbij geeft Saltz aan dat in de recente kunstwerken, die volgens hem veel dubbelzinnigheid bevatten, niet duidelijk is wat deze kunstwerken bevragen. Deze kunstwerken kunnen van alles zijn en zijn raadselachtig, zonder duidelijke verwijzingen, en ze missen een kritische houding volgens Saltz. De kritische mening van Saltz over de recente kunstwerken van Levine komt ook ter sprake in het artikel 'Flattery (Sincere?) Lightly Dusted With Irony' (2012) van de kunstcriticus Roberta Smith.[149] De kunstcriticus geeft aan dat Levine op haar provocerendst is als fotograaf en op haar best als schilder, en dat beeldhouwkunst niet haar sterkste kant is en dat de kunstenares deze kunstvorm moet vermijden in haar kunstwerken. Volgens Smith zijn Levine's recente kunstwerken van een minimalistische stijl en geeft de kunstcriticus aan dat het hierdoor lijkt alsof Levine een generatie eerder is geboren. Tevens geeft Smith aan dat Levine een goede minimalist zou kunnen zijn geweest. Smith laat zich daarna zeer kritisch uit over de recentere kunstwerken. Deze kunstwerken zijn volgens Smith zeer verfijnd door onder meer materiaalgebruik, maar door deze excellente verfijning en aantrekkelijke weergave van deze objecten, zijn ze al doelen op zich.[150] Doordat dit zo sterk naar voren komt, lijkt dit wel het doel van de kunstwerken te zijn en missen de kunstwerken diepgang.

De kunstcriticus Martha Buskirk benadert Levine's kunstwerken vanuit de kunsthistoriografie.[151] Volgens Buskirk gaf Levine aan dat in de door haar vervaardigde kunstwerken materiaal aanwezig moet zijn dat interessant is, maar heel anders dan de originelen. Buskirk geeft aan dat Levine hiermee 'bijna-hetzelfde' benadrukte. De tegenstrijdige convergentie van 'heel anders' en 'bijna-hetzelfde' is volgens Buskirk opvallend in *After Walker Evans*, die Buskirk beschouwt als een provocerende set foto's.[152] Levine's kunstwerken leveren volgens Buskirk ook overvloedig bewijs van hoe de geschiedenis van de kunst begrepen moet worden, niet alleen in termen van imago, maar ook op het gebied van materialen. Buskirk richt zich ook op het kunstwerk *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)*, (1991, afb. 39) van Levine, waarbij de kunstenares reproducties heeft gemaakt van het urinoir van Duchamp. Buskirk beschouwt dit kunstwerk niet als een rechtstreekse kopie, maar geeft aan dat Levine haar eigen urinoir heeft gevonden en deze als basis heeft gebruikt.[153] Tevens vindt Buskirk dat bij dit soort kunstwerken niet alleen gekeken moet worden naar de kunstenaars, waarnaar deze kunstwerken een verwijzingen tonen, maar ook naar de context waarin de kunstwerken circuleert. Hierdoor belichten volgens Buskirk Levine's kunstwerken tevens een kwestie rondom een kunsthistorische achtergrond.

RED YELLOW BLUE - PAULA COOPER 2014

In 2014 werd in de Paula Cooper Gallery de tentoonstelling *Red Yellow Blue* gehouden (afb. 52), waarbij Levine's *Red, Yellow, Blue Mirrors: 1-3* (2014, afb. 53) kunstwerken werden getoond. Onder meer kunstcriticus Courtney Fikse bekritiseerde deze nieuwe kunstwerken van Levine.[154] Volgens

[149] *New York Times* < http://www.nytimes.com/2011/11/11/arts/design/sherrie-levine-mayhem-at-whitney-museum-review.html?pagewanted=all&_r=0 > (22 januari 2015).
[150] Idem.
[151] Martha Buskirk, 'Sherrie Levine. Whitney Museum Of American Art, New York', *Artforum International* 50 (2012) nr. 7 (maart), p. 12.
[152] Buskirk 2012 (zie noot 151), p. 12.
[153] Idem, p. 12.
[154] *Artforum* < http://artforum.com/archive/id=46602 > (26 januari 2015).

Fikse zijn er verschillende benaderingen van Levine's toe-eigeningen, zoals de dood van de auteur en de geboorte van het onderwerp, wat volgens Fikse eenvoudige benaderingen zijn. Volgens Fikse is er ook een cynische manier. Deze manier licht de kunstcriticus als volgt toe: 'There's a cynical way, too: as Levine™, of which three cast-bronze sculptures seem illustrative. More productive, perhaps, is to consider the tension between reflexivity—the doubling back that grounds the modernist medium—and the mirror's essential condition of reflectivity.' Hedendaagse kunst zit volgens Fikse gevangen in verlammende zelfreflectie, gedoemd om haar veronderstelde onmogelijkheid eindeloos uit te werken.[155] Terwijl Fikse de recente kunstwerken van Levine bekritiseert, worden deze kunstwerken juist positief benaderd door de kunstcriticus Allison Geller in het artikel 'Appropriating Color, and You: Sherrie Levine's Red Yellow Blue'. Geller begint het artikel door te verwijzen naar de kunstwerken *Pure Red Color, Pure Yellow, Pure Blue Color* (1921, afb. 54) van de Russische kunstenaar Aleksandr Rodchenko Alejanksr, waarnaar het kunstwerk *Red, Yellow, Blue Mirrors* refereert. Geller begint het artikel met 'It's all over', een citaat van Rodchenko uit 1921 wanneer de kunstenaar dit kunstwerk presenteerde. Volgens Geller toont Levine met deze kunstwerken – die refereren aan de kunstwerken *Pure Red Color, Pure Yellow, Pure Blue Color* van Rodchenko – dat het allemaal niet voorbij is. Volgens Geller staan in deze kunstwerken de ruimte en de reactie van de toeschouwer centraal. Als bezoeker passerend langs de kunstwerken krijgt hij of zij steeds een eigen reflectie te zien en dit herhaalt zich een aantal maal, omdat de kunstwerken bestaan uit drie panelen, waarvan er steeds vier worden gepresenteerd op drie wanden. Door te werken met herhaling geeft Levine aan dat het niet voorbij is, wat Rodchenko in 1921 wel aangaf. Volgens Geller heeft Levine hiermee de kunstwerken van Rodchenko een nieuwe interpetatie weten te geven.[156]

3.3 VERKLARINGEN

Veel toe-eigeningskunstenaars willen het begrip originaliteit bevragen. De primaire vraag die moet worden gesteld is: wat is originaliteit? Het is een kwaliteit die kan verwijzen naar de omstandigheden van de schepping - dat wil zeggen iets dat niet-plagiaat en de oorspronkelijke uitvinding van een kunstenaar is. Orginaliteit kan op twee manieren benaderd worden: als een eigenschap van het kunstwerk zelf, of als een eigenschap van de kunstenaar.[157] De geherfotografeerde foto's van Levine van onder meer Walker Evans werden door kunstcritici als Krauss, Singerman, Lawson, Owens en Ratcliff bekritiseerd. Kenmerkend in deze bekritisering was dat deze kunstwerken niet werden beschouwd als Levine's eigen kunstwerken en bevraagde haar talent en creativiteit, omdat het direct was overgenomen. Hierdoor stelden onder meer Owens en Ratcliff haar rol als kunstenaar ter discussie. De kwestie van originaliteit is een zeer centraal thema in het discours over appropriation. Het ontbreken van originaliteit in appropriation wordt door de kunsthistorici- en critici als reden aangegeven en hierdoor worden deze kunstwerken zeer bekritiseerd. Een verklaring hiervoor kan worden gegeven door het feit dat men veel waarde hecht aan de originaliteit van een kunstwerk, omdat dit het vermogen toont van de kunstenaar om een nieuwe vorm van kunst te bedenken.[158] Een

[155] Idem.
[156] *Mdaily* < http://www.mdaily.co/exhibitions/2014/5/6/appropriating-color-and-you-sherrie-levines-red-yellow-blue > (30 januari 2015).
[157] Julie van Camp, 'Originality in Postmodern Appropriation Art', *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 36 (2007) nr. 4, p. 248.
[158] Van Camp 2007 (zie noot 157), p. 250.

kritische kanttekening hierbij wordt gemaakt door Barthes. De kunsttheoreticus stelt aan de hand van een casestudy vast dat kunstwerken van toe-eigeningskunstenaars niet minder origineel zijn dan die van andere kunstenaars. Zelfs modernistische schilders, die zo onvermurwbaar streven naar originaliteit en uniciteit, opereren in de context en de beeldtaal van het vorige millennium van kunst en geschiedenis, verklaart Barthes. Zoals Barthes vaststelt: de kunstenaar kan alleen imiteren, een gebaar dat altijd anterieur is, nooit origineel. Barthes geeft hierbij aan dat dit misschien betekent dat tegelijkertijd, niets origineel en alles origineel is.[159]

De kunstwerken als *After Edgar Degas* (1987, afb. 38) en *After Egon Schiele* (1982, afb. 39) – die Levine heeft nageschilderd met diverse materialen en technieken – worden door Marzorati, Franz en Moufarrege als haar eigen kunstwerken beschouwd en hierbij worden noties als originaliteit niet ter discussie gesteld. Integendeel, deze kunstwerken worden door onder meer Marzorati beschouwd als mooie kunstwerken en door Franz vanuit de formalistische wijze benaderd. Dit is een groot verschil met de geherfotografeerde foto's, waarbij Levine geen ingrepen heeft gedaan. De kunstcritici beschouwen deze kunstwerken dan ook als haar eigen kunstwerken, waarvan bij de geherfotografeerde foto's geen sprake is; hier wordt gesproken over een daad van diefstal door Krauss. Moufarrege beschouwde deze kunstwerken als Levine's kunstwerken waarbij vragen werden gesteld rondom kwesties als gender; als verklaring hiervoor gaf de kunstcriticus de techniek aan die Levine in deze kunstwerken hanteerde. De kunstwerken worden bij deze methode van toe-eigenen wel gewaardeerd. Een verklaring hiervoor kan gegeven worden doordat Levine de betekenis van het oorspronkelijke beeld – in dit geval de kunstwerken van onder meer Mondriaan, Courbet, Degas etc. – behoudt, maar tegelijkertijd een subtiele verschuiving in de betekenislagen teweegbrengt.[160] Dit doet Levine door deze kunstwerken in verschillende materialen en met verschillende technieken uit te voeren, wat Moufarrege ook verklaart. Door een subtiele verandering aan te brengen, maakt Levine zich de kunstwerken eigen en brengt er een betekenislaag in aan. Hierdoor worden de kunstwerken eerder gewaardeerd dan de direct geherfotografeerde foto's. Levine kopieert deze kunstwerken wel, maar voert ze uit in andere materialen en door middel van andere technieken, waarbij hier niet de originaliteit en haar creativiteit worden bediscussieerd. Het toont immers toch iets van creativiteit wat, zoals hierboven al genoemd, een belangrijk aspect is in het discours van appropriation art. Bij deze kunstwerken wordt Levine's rol als kunstenaar niet betwijfeld, maar wordt haar zelfs nog een rol meegegeven door Silverthone, die haar tevens beschouwde als een historicus.

Heden ten dage worden Levine's vroege kunstwerken, waarbij de *After Walker Evans* het meest is besproken, op uiteenlopende manieren bekritiseerd, zowel positief als negatief. Haar kunstwerken worden enerzijds door kunstcritici als Pollack en Smith beschouwd als goede kunstwerken en iconische foto's, omdat deze goede vragen stellen over originaliteit en worden gezien als canonieke foto's. Tevens worden deze kunstwerken beschouwd als haar eigen en beste kunstwerken. Anderzijds worden deze kunstwerken door Saltz gezien als bekrompen en worden de kunstwerken niet gewaardeerd. Een verklaring voor het feit dat Levine's vroege kunstwerken vandaag de dag wel een goede waardering krijgen is dat noties van originaliteit langzaam vervagen in dit

[159] Roland Barthes, 'Death of The Author', *Aspen* (1967) nr. 5-6, (ongepagineerd).
[160] Nelson en Shiff 2003 (zie noot 18), p. 140.

nieuwe culturele landschap volgens Bourriaud.[161] Een verklaring voor het feit dat de kunstwerken niet worden geaccepteerd kan worden gegeven doordat bepaalde kunsthistorici en -critici, waaronder Saltz, iemand pas erkennen als kunstenaar wanneer er sprake is van originaliteit en creativiteit in de kunstwerken.[162]

Haar recente kunstwerken, de kunstwerken vervaardigd na 2007, worden minder gewaardeerd. Deze kunstwerken – waarbij Levine zowel kunstwerken van andere kunstenaars als antieke kunstwerken neemt – worden niet meer bekritiseerd om wille van de originaliteit, maar over de betekenis, omdat deze kunstwerken volgens kunstcritici een betekenis en daarmee een context missen. Een verklaring hiervoor kan worden gegeven doordat kunstenaars die deze strategie hanteren, het selecteren van culturele objecten, de taak hebben om deze te plaatsen in nieuwe contexten.[163] Het moet volgens Nelson wel een beweging brengen in de betekenislaag; dit wordt gemist en daarom wordt het niet gewaardeerd.[164]

Deze recente kunstwerken van Levine worden ook bekritiseerd omdat een kritische houding wordt gemist, wat in haar vroege kunstwerken zo sterk naar voren kwam. De kunsthistorici en -critici hebben nog een verouderd idee bij appropriation art en denken dat deze zich nog steeds bezighoudt met ideeën van auteurschap, eigendom en machtsverhoudingen. Volgens Bourriaud zijn dit vandaag de dag verouderde ideeën als het gaat om appropriation art, en waren dit kwesties waarmee de Pictures Generation zich in die tijd bezighield.[165] Levine behoort tot de Pictures Generation en daarom wordt dit ook nog steeds van haar verwacht, terwijl de tijden zijn veranderd.

De *Red, Yellow, Blue, Mirrors* (2014, afb. 56) van Levine wordt enerzijds wel gewaardeerd en anderzijds niet. Het verschil zit in de manier waarop het wordt benaderd. Fikse benadert deze kunstwerken vanuit de hedendaagse kunst en noemt het de eindeloze zelfreflectie. Maar Geller bekijkt deze kunstwerken op zichzelf en plaatst het niet in een hedendaags discours.

Een verklaring voor het feit dat Geller deze kunstwerken waardeert, ligt in het feit dat Levine een nieuwe betekenis geeft aan de oorspronkelijke betekenis van de kunstwerken. Bourriaud geeft hier ook een verklaring voor: postproductie leidt kunstenaars in de richting van de strategieën van het mengen van producten. Overproductie wordt niet langer gezien als een probleem, maar als een cultureel ecosysteem.[166] Bourriaud beweert dat postproductie niet alleen een tendens is in de hedendaagse kunst, maar eerder een nieuwe en semi-permanente cultuur van het maken van kunst. Bourriaud lokaliseert toe-eigening dan ook niet als een marginale kunstpraktijk, maar als een centraal motief van de hedendaagse kunst.[167]

[161] Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Berlijn 2007, pp. 53-57.
[162] Camp 2007 (zie noot 157), p. 251.
[163] Bourriaud 2007 (zie noot 161), p. 45.
[164] Nelson en Shiff 2003 (zie noot 18), pp. 149-151.
[165] Bourriaud 2007 (zie noot 161), p. 45.
[166] Bourriaud 2007 (zie noot 161), pp. 32-33.
[167] Idem, pp. 114-119.

3.4 TUSSENTIJDSE CONCLUSIE

Levine's kunstwerken worden enerzijds gewaardeerd en anderzijds niet. Haar vroege kunstwerken, de hergefotografeerde, worden door Krauss, Singerman, Lawson, Owens en Ratcliff niet gewaardeerd. Als argument hiervoor wordt genoemd dat het een daad van diefstal is, dat het geen body heeft en dat haar rol als kunstenaar wordt ondervraagd, omdat haar kunstwerken originaliteit missen. Doordat haar kunstwerken letterlijk over zijn genomen van andere kunstwerken, worden deze ook niet beschouwd als Levine's eigen kunstwerken. Lawson ziet deze kunstwerken bovendien als een dreiging voor de kunstwereld. De andere vroege werken, waaronder de kunstwerken *After Edgar Degas* (1987, afb. 38) en *After Kasimir Malevich* (1984, afb. 53), worden meer gewaardeerd dan de geherfotografeerde werken. Deze kunstwerken, waarbij Levine een andere methode – namelijk de werken overnemen door middel van andere technieken en materialen - hanteert dan bij de geherfotografeerde foto's, worden door Marzorati als mooi beschouwd en zelfs door Franz benaderd vanuit het formalisme. Moufarrege beschouwt deze werken als Levine's eigen werken. De kunstcriticus beargumenteert dit door aan te geven dat Levine weliswaar kunstwerken van anderen overneemt, maar juist in deze kunstwerken, door te werken met andere soorten materialen en technieken, vragen stelt over kwesties als gender, en het hierdoor beschouwt als haar eigen kunstwerk. Bij deze kunstwerken wordt haar rol als kunstenaar niet ondervraagd, maar beschouwt Silverthone haar ook als een historicus. Levine's vroege kunstwerken, waarbij voornamelijk haar *After Walker Evans* kunstwerk, worden besproken, worden vandaag de dag enerzijds wel en anderzijds niet gewaardeerd. Onder meer Pollack en Smith beschouwen deze kunstwerken als goede kunstwerken, omdat er goede vragen bij worden gesteld over originaliteit en auteurschap. Buskirk benadert Levine's kunstwerken vanuit de historiografie en stelt dat deze kunstwerken kwesties stelt rondom de kunsthistoriografie. Deze vroege kunstwerken van Levine worden net als in de jaren tachtig – waarbij deze werken niet werden gewaardeerd – niet gewaardeerd door Saltz, die deze kunstwerken ziet als bekrompen; de kunstcriticus beschouwt deze manier van toe-eigening als een voor de hand liggende truc.

Levine's recentere kunstwerken, waaronder de kunstwerken vervaardigd na 2007, waarbij geen verwijzingen zijn naar de mannelijke kunstenaars worden minder gewaardeerd. Saltz geeft aan dat er in deze kunstwerken geen kritische houding wordt getoond, dat ze raadselachtig zijn en teveel dubbelzinnigheid bevatten. De recentere kunstwerken, waaronder *Red, Yellow, Blue Mirros* (2014, afb. 56) hebben ook een uiteenlopende waardering. Fiske beschouwt deze kunstwerken als een continue zelfreflectie, terwijl Geller ze juist beschouwt als kunstwerken waar een nieuwe interpretatie in zit. Het verschil in waardering kan worden verklaard doordat Fiske en Geller de kunstwerken vanuit verschillende manieren benaderen: Fiske benadert deze kunstwerken vanuit de kunstgeschiedenis en Geller als op zichzelf staande kunstwerken. Er zijn verschillende soorten verklaringen te geven voor het feit dat Levine's kunstwerken uiteenlopend worden benaderd. Een verklaring voor het feit dat de geherfotografeerde foto's niet als haar eigen kunstwerken worden beschouwd, kan worden gegeven vanuit de theorie van Van Camp. De kunsthistoricus stelt vast dat men veel waarde hecht aan de originaliteit van het kunstwerk, omdat dit het vermogen toont van de kunstenaar om een nieuwe vorm van kunst te bedenken. Dat *After Edgar Degas* (1987, afb. 38) en *After Kasimir Malevich* (1984, afb. 53) kunstwerken zijn die worden gewaardeerd, kan worden verklaard door de theorie van Nelson.

Deze kunsthistoricus geeft aan dat het voor appropriation art van belang is dat de betekenis van het oorspronkelijke beeld behouden blijft, maar tegelijkertijd een subtiele verschuiving in de betekenislagen teweegbrengt.

De kunstwerken van Levine hebben vandaag de dag enerzijds wel een goede waardering. Dit kan verklaard worden aan de hand van Bourriauds's theorie. De kunsttheoreticus stelt vast dat noties als originaliteit langzaam vervagen in dit nieuwe culturele landschap.[168] De kunsttheoreticus beweert tevens dat post-productie niet alleen een tendens is in de hedendaagse kunst, maar ook een nieuwe en semi-permanente cultuur van het maken van kunst. Toe-eigening lokaliseert Bourriaud als een centraal motief van de hedendaagse kunst en niet als een marginale kunstpraktijk. De recente kunstwerken van Levine worden anderzijds niet gewaardeerd, omdat men een kritische houding mist over originaliteit, auteurschap en machtsverhoudingen. Dit is volgens Bourriaud echter een verouderd idee als het gaat om appropriation art; het waren kwesties waarmee de Pictures Generation zich in de jaren tachtig mee bezighield.[169]

[168] Bourriaud 2007 (zie noot 161), pp. 45-47.
[169] Idem, pp. 130-131.

4. CONCLUSIE

Toe-eigening van kunstwerken van anderen is altijd een onderdeel geweest binnen de beeldende kunst. De reden, de manier waarop, de omvang en wat er wordt toegeëigend is echter zeer uiteenlopend. Binnen het modernisme werden beelden toegeëigend door onder meer de dadaïsten, surrealisten en pop art-kunstenaars. In de jaren tachtig ontstond ook het woord appropriation art, waarmee een groep kunstenaars werd aangeduid die zich kunstwerken of beelden van anderen toe-eigende. Hiermee ondervraagden de kunstenaars modernistische noties als originaliteit. Binnen deze groep was ook de kunstenares Sherrie Levine actief. In haar hele oeuvre tot en met heden – de kunstenares is heden ten dage nog altijd actief – heeft Levine verschillende methodes gehanteerd tijdens het vervaardigen van haar appropriation kunstwerken. Levine hanteerde in haar vroege kunstwerken gelijksoortige methodes, waarbij de kunstenares zich kunstwerken eigen maakte zonder ingrepen aan te brengen. Een voorbeeld hiervan zijn de geherfotografeerde foto's gemaakt door Edward Weston die zijn toegeëigend door Levine, zonder er enige wijziging in aan te brengen. Tevens heeft de kunstenares in haar vroege kunstwerken andere methodes gehanteerd, waarbij zij wel ingrepen deed aan de door haar toegeëigende kunstwerken. De mate waarin Levine ingrepen aanbrengt in de door haar toegeëigende kunstwerken zijn verschillend, maar Levine hanteert veelvuldig andere materialen voor haar toe-eigeningswerken dan de materialen waaruit de originele kunstwerken bestaan. Deze methode, waarbij er een ander materiaal wordt gebruikt, hanteert Levine ook in haar recentere kunstwerken. Levine hanteert niet enkel toe-eigeningsmethodes waarbij ze zaken overneemt, maar de kunstenares gebruikt het ook als inspiratiebron, bijvoorbeeld voor haar abstracte kunstwerken. Een verschil tussen haar vroege en recente kunstwerken is dat de kunstenares tegenwoordig geen kunstwerken gebruikt van canonieke mannelijke kunstenaars, wat zij in de jaren tachtig veelvuldig deed met de werken van mannelijke kunstenaars als Mondriaan, Degas, Monet, Edward Weston en Walker Evans.

De waarderingen van Levine's kunstwerken zijn uiteenlopend, maar kennen wel een verband. Wanneer Levine kunstwerken van anderen letterlijk overneemt, zonder ingrepen aan te brengen, wordt haar rol als kunstenares ter discussie gesteld, omdat creativiteit en originaliteit gemist wordt. Dit kan verklaard worden aan de hand van de theorie van Van Camp. Deze kunsttheoreticus stelt vast dat men veel waarde hecht aan de originaliteit van het kunstwerk, omdat dit het vermogen toont van de kunstenaar om een nieuwe vorm van kunst te bedenken. Als Levine wel wijzigingen aanbrengt, worden deze kunstwerken als haar eigen beschouwd en wordt haar rol als kunstenaar niet in twijfel getrokken. Dit kan worden verklaard vanuit de theorie van Nelson, doordat Levine de betekenis van het oorspronkelijke beeld – in dit geval de kunstwerken van onder meer Mondriaan, Courbet, Degas e.a. – behoudt, maar tegelijkertijd een subtiele verschuiving in de betekenislagen teweegbrengt. Enerzijds worden Levine's kunstwerken wel geaccepteerd. Een verklaring voor het feit dat Levine's vroege kunstwerken vandaag de dag wel waardering krijgen is dat noties als originaliteit vervagen in dit nieuwe culturele landschap, zo stelt Bourriaud. Anderzijds is er nog altijd kritiek op en geringe waardering voor Levine's kunstwerken, omdat de werken een kritische houding missen. Volgens Bourriaud zijn originaliteit en authenticiteit verouderde ideeën vandaag de dag als het gaat om

appropriation art en waren orginaliteit en authenticiteit kwesties waar de Pictures Generation zich in de jaren tachtig mee bezighield. Hieruit kan worden vastgesteld dat de waardering van Levine's kunstwerken verband houdt met de methode die Levine hanteert voor haar appropriation art.

Uit deze vaststellingen kan geconcludeerd worden dat er nog altijd niet gesproken kan worden van een verschuiving in de waardering van Levine's kunstwerken, omdat deze nog altijd uiteenlopend is. Dit houdt verband met de methode waarop de toe-eigening plaatsvindt binnen de kunstwerken van Levine. Wanneer Levine kunstwerken letterlijk overneemt en zich deze toe-eigent, krijgen deze kunstwerken minder waardering. Wanneer Levine zich kunstwerken van anderen toe-eigent en op een subtiele wijze wijzingen aanbrengt, krijgen deze kunstwerken meer waardering. Tevens is het van belang dat er een verschuiving in de betekenislaag is. Wanneer dit niet het geval is, dan worden de appropropriation kunstwerken niet begrepen waardoor er minder waardering voor is. Wel kan worden vastgesteld dat in de jaren tachtig Levine's toe-eigeningskunstwerken minder gewaardeerd werden dan vandaag de dag. Dit kan worden verklaard vanuit de theorie van Bourriaud. Bourriaud lokaliseert toe-eigening, niet als een marginale kunstpraktijk maar als een centraal motief van de hedendaagse kunst.

Deze masterscriptie begon met de uitleg dat heden ten dage vele internationale kunstenaars actief zijn met het zich toe-eigenen van beelden van anderen, en deze behoren tot de invloedrijksten binnen de kunstwereld. Gedurende het schrijven van deze masterscriptie werd duidelijk, door middel van het receptieonderzoek, dat Sherrie Levine gezien de weinige tentoonstellingen en artikelen die de laatste tien jaar over haar zijn verschenen, niet meer populair is met haar recente appropriation art. Haar kunstwerken zijn enkel te zien in de Paula Cooper Gallery en de Simon Lee Gallery. Levine's kunstwerken zijn – op haar tentoonstelling in de Whitney Museum of American Art na – nog nauwelijks te zien in grote musea. Het aantal verschenen artikelen over haar recente kunstwerken is zeer klein. Haar recente kunstwerken zijn minder succesvol dan haar vroege kunstwerken, waardoor de kunstenares zich kunstwerken van canonieke mannelijke kunstenaars toe-eigende. Hierdoor is gedurende het maken van deze masterscriptie de vraag ontstaan of er een succesformule is voor het hanteren van appropriation art. Wanneer is appropriation art wel succesvol en wanneer niet?

In deel 3.3. is te lezen dat Bourriaud vaststelt dat men zich bij appropriation art vandaag de dag niet meer bezighoudt met verouderde ideeën als originaliteit, auteurschap en machtsverhoudingen. Een vervolgonderzoek zou kunnen zijn om te onderzoeken met welke kwesties hedendaagse appropriation art-kunstenaars zich dan bezighouden en hoe zich dit verhoudt tot de zogenaamde Pictures Generation leden.

5. BRONNENLIJST

BOEKEN

Benjamin, Walter, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Seattle 2010.

Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, Berlijn 2007.

Buskirk, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge 2005.

Carrick, Jill, 2010, *Nouveau Réalisme 1960s France and the Neo-avant-garde*, Londen 2010.

Carroll, Noël, *Theories of Art Today*, Madison 2000.

Cracyk, Theode, *The Philosophy of Art. An introduction*, Cambridge 2011.

Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge 1993.

Desmond, Kathleen K., *Ideas About Art*, Hoboken 2011.

Dinwoodie, Graeme (red.), *Methods and Perspectives in Intellectual Property,* Cheltenham 2013.

Drucker, Johanna, *Theorizing Modernism,* New York 1994.

Eklund, Douglas, *The Pictures Generation*, 1974-1984, New York 2009.

Evans, David, *Appropriation*, Cambridge 2009.

Fernie, Eric, *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, Londen 1995.

Foster, Hal, *Postmodern Culture,* Londen 1985.

Grosenick, Uta en Ilka Becker (red.), *Women Artists in the 20th and 21st Century*, Keulen 2001.

Judovitz, Dalia, en Marcel Duchamp, *Drawing on Art. Duchamp and Company*, Minneapolis 2010.

Katzeff, Miriam e.a., *Real Life Magazine: Selected Writings and Projects 1979-1994*, Brooklyn 2007.

Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1986.

Locke, Nancy, *Manet and the Family Romance*, Princeton 2003.

McLean Ian en Bennett, Gordon, *The Art of Gordon Bennett*, Alstonville 1997.

McLeod, Kembrew, en Rudolf Kuenzli, *Cutting Across Media*, Durham 2011.

Meecham, Pam, en Julie Sheldon, *Modern Art. A Critical Introduction*, New York 2004.

Mileaf, Janine A., *Please Touch. Dada and Surrealist Objects After the Readymade*, New Hampshire 2010.

Miller, Matt, *Collage of Myself. Walt Whitman and the Making of Leaves of Grass*, Lincoln 2010.

Naumann, Francis, *Affectionately. Marcel*, Antwerpen, 2000.

Nelson, Robert S. en Richard Shiff, *A Critical Terms for Art History*, Chicago 2003.

Owens, Graig, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Londen 1994.

Randall, Marilyn, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit and Power*, Toronto 2001.

Schneider, Arnd, *Appropriation as Practice*, Basingstoke 2006.

Siegel, Jeanne, *Art Talk. The Early 80s,* New York, 1988.

Singerman, Howard, *Art Histor. After Sherrie Levine,* Berkeley 2012.

Taylor, Brandon, *Contemporary Art. Art Since 1970*, New Jersey 2004.

Welchman, John C., *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, New York 2001.

Zeri, Federico, Manet. Le *Dejeuner sur l'Herbe. One Hundred Paintings, Le-Manet*, Bel Air 1999.

ARTIKELEN

Baldwin, Michael, Charles Harrison en Mel Ramsden, 'Art History, Art Criticism and Explanation', *Art History* 4 (1981) nr. 4 (decemeber), pp. 432-456.

Buskirk, Martha, 'Appropriation Under the Gun', *Art in America* 80 (1992) nr. 6, p. 37.

Buskirk, Martha, 'Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson', *October* 70 (1994), pp. 109-112.

Buskirk, Martha, 'Sherrie Levine. Whitney Museum Of American Art, New York', *Artforum International* 50 (2012) nr. 7 (maart), pp. 12-15.

Camp, Julie van, 'Originality in Postmodern Appropriation Art', *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 36 (2007) nr. 4, pp. 248-251.

Crimp, Douglas, 'Appropriating Appropriation', in: Douglas Crimp, *On The Museum's Ruins*, Cambridge 1993, pp. 132-134.

Crimp, Douglas, 'Pictures', *October* 8, (1979), pp. 17-30.

Crimp, Douglas, 'The Photographic Activity of Postmodernism', *October* 15 (1980), pp. 91-101.

Franz, Eric, 'Presence Withdrawn', *Parkett* (1992) nr. 32, p. 98.

Lewallen, Constance, 'Sherrie Levine Interview', *Journal of Contemporary Art* 6 (1993) nr.2, pp. 59-83.

Lawler, Louise, en Sherrie Levine, 'A Picture Is No Substitute for Anything', *Wedge* 2 (1982), pp. 58-67.

Lawson, Thomas, 'Last Exit: Painting', *Artforum* 20 (1981) nr. 2 (oktober), p. 161.

Malcolm, Janet, 'A Girl of the Zeitgeist II', *New Yorker* 27 (1986) (oktober), pp. 61-63.

Morzorati, Gerald, 'Art in the (Re)Making', *Artnews* 85 (1986) nr. 5 (mei), p. 98-102.

Moufarrege, Nicolas A., 'Sherrie Levine: Nature Morte', *Flash Art* (1985) nr. 120 (januari), pp. 42-43.

Ratcliff, Carter, 'Art and Resentment', *Art in America* 70 (1982) nr 8., p. 13.

Rosler, Martha, 'Notes on Quotes', *Wedge* 2 (1982), p. 72.

Siegel, Jeanne, ‘Uncanny Repetition. Sherrie Levine’s Multiple Originals’, *Arts Magazine* (1991) (september), pp. 31–35.

Silverthorne, Jeanne, ‘Sherrie Levine, Nature, Morte’, *Artforum* 23 (1985) nr. 5 (januari), p. 86.

Singerman, Howard, ‘Sherrie Levine, Richard Kuhlenschmidt Gallery’, *Artforum* 22 (1983), nr. 1 (septemer), p. 80.

Tatransky, Valentin, ‘Collage and the Problem of Representation: Sherrie levine’s new work’, *Real Life Magazine*, (1 maart 1979) pp. 5-7.

Tatransky, Valentin, ‘The Opening of Metro Pictures’*, Flash Art* (1981) nr. 101 (januari-februari), pp. 49-51.

WEBSITES

Artforum < http://artforum.com/archive/id=46602 > (26 januari 2014).

Artforum < http://artforum.com/inprint/issue=201203&id=30338 > (28 maart 2014).

Auteursrecht < http://www.auteursrecht.nl/auteursrecht/22234/ > (23 mei 2014).

Frieze < http://www.frieze.com/issue/review/sherrie_levine2/ > (26 januari 2014).

Mdaily < http://www.mdaily.co/exhibitions/2014/5/6/appropriating-color-and-you-sherrie-levines-red-yellow-blue > (30 januari 2014).

Metro Pictures < http://www.metropictures.com/exhibitions/1981-05-14-sherrie-levine/ > (20 december 2014).

MoMA < http://www.moma.org > (26 maart 2014).

MoMA <http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation> (22 mei 2014).

National Gallery of Victoria < http://www.ngv.vic.gov.au/gordonbennett/education/04.html > (22 mei 2014).

New York Art Magazine < http://nymag.com/arts/art/reviews/sherrie-levine-saltz-2011-11/> (22 januari 2015).

New York Times < http://www.nytimes.com/2007/12/06/arts/design/06prin.html > (28 maart 2015).

New York Times < http://www.nytimes.com/2011/11/11/arts/design/sherrie-levine-mayhem-at-whitney-museum-review.html?pagewanted=all&_r=0 > (22 januari 2015).

Observer < ‘http://observer.com/2011/11/will-the-real-sherrie-levine-please-stand-up-mayhem-at-the-whitney/#ixzz3PYLfAGAM > (22 januari 2015).

Paula Cooper Gallery < http://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/566 > (21 september 2015).

Simon Lee Gallery < http://www.simonleegallery.com/exhibitions/sherrie-levine-may-2009 > (21 september 2015).

Simon Lee Gallery < http://www.simonleegallery.com/exhibitions/sherrie-levine-may-2009 > (26 januari 2015).

Stedelijk Museum Amsterdam < http://www.stedelijk.nl/collectie/zoeken-in-de-collectie#/params?lang=nl-NL&f=FilterType|Kunstwerk&exclude=FilterType&q=jeff%20koons > (27 maart 2014).

Tate Gallery < http://www.tate.org.uk/art/artists/damien-hirst-2308 > (26 maart 2014).

The Museum of Contemporary Art <http://moca.org/pc/viewArtTerm.php?id=2> (23 mei 2014).

Time < http://content.time.com/time/specials/2007/completelist/0,29569,1733748,00.html > (26 maart 2014).

Whitney < http://whitney.org/Exhibitions/SherrieLevine > (22 januari 2015).

6. AFBEELDINGEN

INLEIDING

Afb. 1. Richard Prince, *Untitled* (Cowboy), 1989, chromogene print, 127 x 177,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

HOOFDSTUK 1

Afb. 2. Robert Colescott, *Les Demoisselles d'Alabama: Vestidas,* 1985, acryl op canvas, 96 x 92 cm, Phyllis Kind Gallery, New York.

Afb. 3. Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon,* 1907, olieverf op canvas, 243 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York.

Afb. 4. Takashi Murakami, *Flower Matango,* 2001-2006, metaal, acryl, resin, 413 x 230 x 230 cm, Galerie Perrotin, Parijs.

Afb. 5. Shepard Fairey, *Hope*, 2008, handgemaakte collage, stencil en acryl op papier, afmeting: onbekend, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington.

Afb. 6. Mannie Garcie, *Obama*, 2006.

Afb. 7. Édouard Manet, *Le Dejeuner sur l'Herbe*, 1863, olieverf op doek, 208 x 264 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

Afb. 8. Raphael en Marcantonio Raimondi, *The Judgment of Paris,* 1517-20, gravure, 29, 4 x 43,5 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston.

Afb. 9. Titiaan, *Le Concert Champêtre,* 1509, olieverf op canvas, 105 x 137 cm, Musée du Louvre, Parijs.

Afb. 10. *Pictures* tentoonstelling, Artists Space, 1977. Foto: D. James Dee.

Afb. 11. Robert Colescott, *Notes to Basquiat*, 2001, synthetische polymeren verf op doek, 152 x 203 cm, Privé collectie.

Afb. 12. Pablo Picasso, *Still-Life with Chair Caning*, 1912, olieverf op doek over olie-doek afgezet met touw, 29 x 37 cm, Musée National Picasso, Parijs.

Afb. 13. Pablo Picasso, *Guitar,* 1913, geknipt- en-geplakt krant, behang, papier, inkt, krijt, houtskool en potlood op gekleurd papier, 66,4 x 49,6 cm. Museum of Modern Art, New York.

Afb. 14. Juan Gris, *The Sunblind*, 1914, gouache, papier, krijt en houtskool op doek, 100,1 x 81,2 x 7,9 cm, Tate, Londen.

Afb. 15. Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913 (replica 1951), fietswiel op houten krukje, 51 x 25 x 16, Museum of Modern Art, New York.

Afb. 16. Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, 1914 (replica 1964), gegalvaniseerd metaal, 64 x 24 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Afb. 17. Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, 1916, hout en gegalvaniseerd ijzer sneeuwschop, 132 cm lang, Museum of Modern Art, New York.

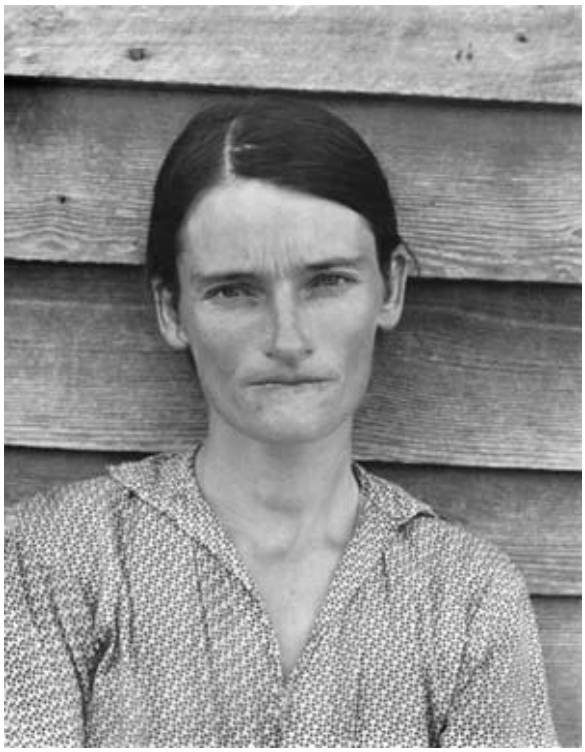
Afb. 18. Marcel Duchamp, *Fountain,* 1917, porcelein en stift, 36 x 48 x 61 cm, Tate, Londen.

Afb. 19. Marcel Duchamp, *LHOOQ,* 1919, penseel met readymade, 19,7 x 12,4 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Afb. 20. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-07, olieverf op doek, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Parijs.

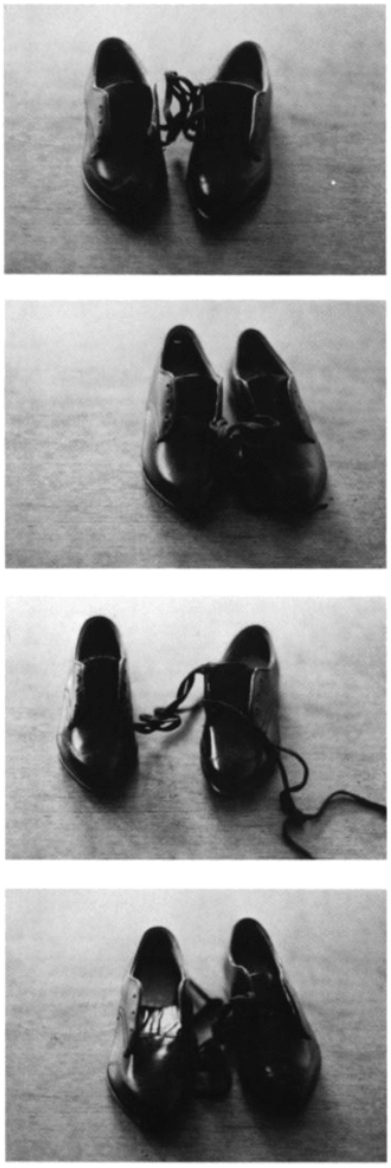
Afb. 21. Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964, synthetisch polymeer verf en zeefdruk inkt op hout, 43,3 x 43.2 x 36,5 cm, Museum of Modern Art, New York.

Afb. 22. Richard Hamilton, *The Critic Laughs,* 1968, gelamineerd offset lithografie en zeefdruk, met collage en hand toevoegingen, samenstelling: 34,2 x 26,2 cm, blad: 59,5 x 46,4 cm, Privé collectie.

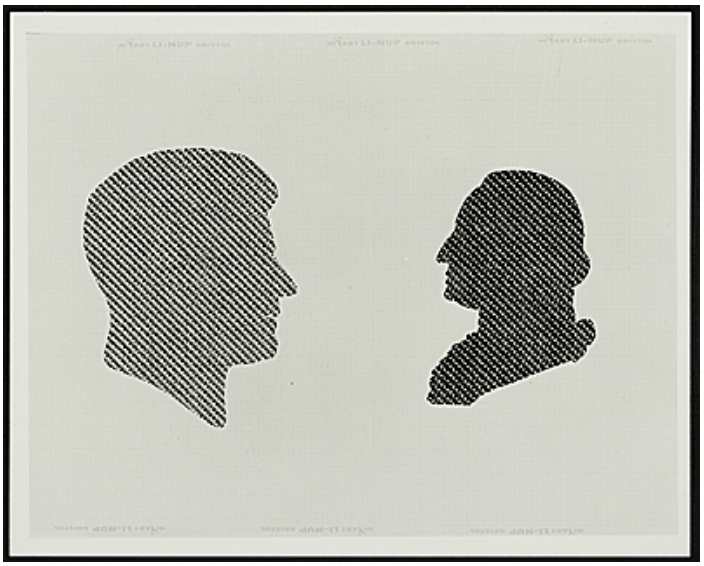


Afb. 23. Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981, gelatine zilverdruk, 12,8 x 9,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Afb. 24. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21,* 1978, gelatine zilverdruk, 19,1 x 24,1 cm, Museum of Modern Art, New York.



Afb. 25. Sherrie Levine, *Untitled*, 1977, vijfenzeventig paar schoenen (alle schoenen zijn verkocht in 1977).



Afb. 26. Sherrie Levine, *Sons and Lovers*, 1976-77, fluorescerende tempera op papier, 22 x 28 cm, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles.

Afb. 27. Sherrie Levine, *Untitled (President Collage: 4)*, 1979, collage op papier, 60,9 x 45,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

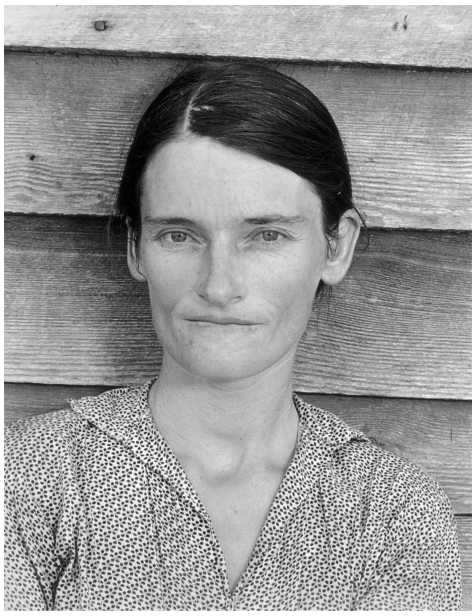
Afb. 28. Sherrie Levine, *Untitled (President Collage: 5)*, 1979, collage op papier, 60,9 x 45,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Afb. 29. Sherrie Levine, *Untitled (President Collage: 1)*, 1979, knip-en-geplakt bedrukt papier op papier, 61 x 45,7 cm, Museum of Modern Art, New York.

Afb. 30. Real Life Magazine: Selected Writing and Projects 1979-1994 Softcover, 320 pp., offset 1/1, 20,96 x 27,94 cm, Gepubliceerd door Primary Information.

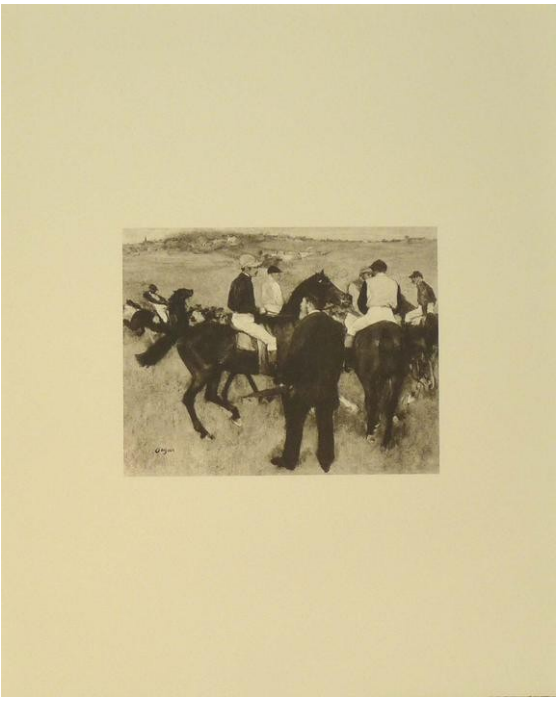
Afb. 31. Sherrie Levine, *Untitled* (*President Collage: 7)*, 1979, knip-en-geplakt bedrukt papier op papier, 61 x 45,7 cm, Museum of Modern Art, New York.

Afb. 32. Sherrie Levine, *Untitled (President Collage: 9)*, 1979, knip-en-geplakt bedrukt papier op papier, 61 x 45,7 cm, Museum of Modern Art, New York.



Afb. 33. Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife*, 1936, gelatine zilverdruk, 20,9 x 14,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

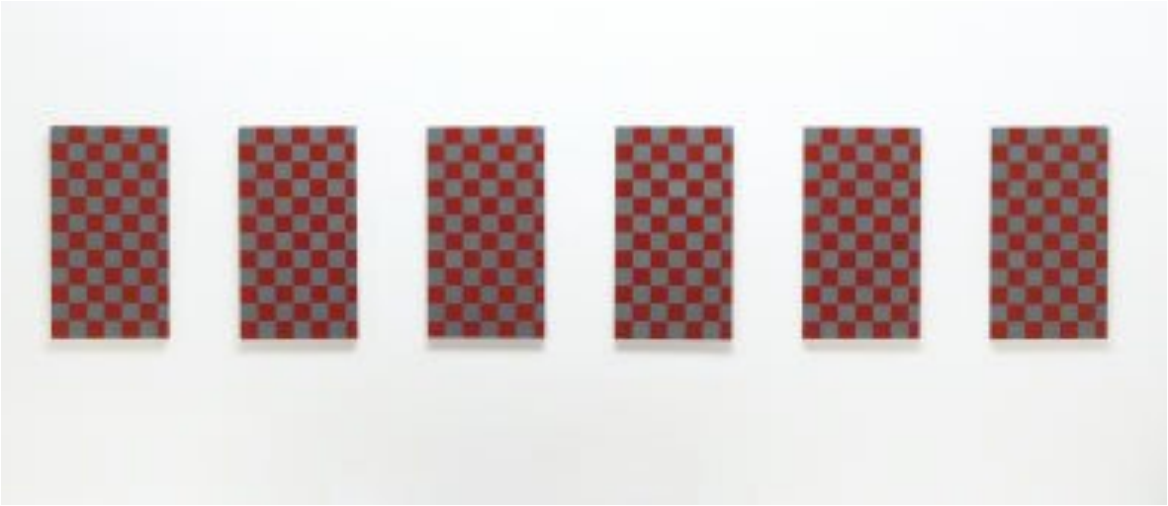
Afb. 34. Edgar Degas, *Racehorses at Longchamp*, 1871, 34 x 41,9 cm, olieverf op canvas, Museum of Fine Art, Boston.



Afb. 35. Sherrie Levine, *After Edgar Degas*, 1987, 67,6 x 54,9 cm, duotone lithografie, Musuem of Modern Art, New York.

Afb. 36. Sherrie Levine, *After Egon Schiele*, 1982, zeven gelatine zilveren en elf-prints, 35,6 x 27,9 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

Afb. 37. Sherrie Levine, *Broad Stripe: 6*, 1985, caseïne verf en wax op mahonie, 61 x 50,8 cm, Collectie of Nina and Frank Moore.



Afb. 38. Sherrie Levine, *Red and Grey Check: 7–12*, 2000, 45,72 x 25,4 x 1,27 cm, olie op aluminum, Collectie Walker Art Center, Minneapolis.

Afb. 39. Sherrie Levine, *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)*, 1991, 36,83 x 36,2 x 63,5 cm, gemixte media en brons, Walker Art Center, Minneapolis.

Afb. 40. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917 (replicatie 1964), porcelein, 36 x 48 x 61 cm, Tate Modern, Londen.

Afb. 41. Sherrie Levine, *Lega Mask*, 2010, gegoten brons, 33,6 x 20,32 x 8,26 cm, Monsoon Art Collectie, Londen.

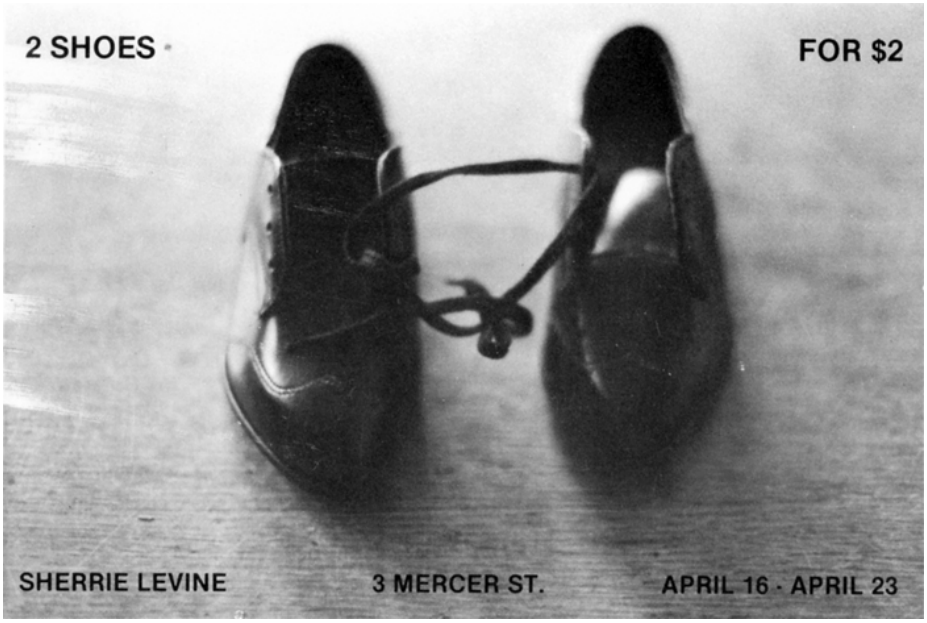
Afb. 42. Sherrie Levine, *Cyrstal Skull: 1-12*, 2010, gegoten glas, 14 x 17,8 x 11,4 cm. Privé Collectie.

Afb. 43. Sherrie Levine, *Red, Yellow, Blue Mirrors: 1-3*, 2014; rood, geel en blauw spiegelglas, houten omlijsting, 53,7 x 43,5 cm, Paula Cooper Gallery, New York.

Afb. 44. Sherrie Levine, *Tight Coffin*, 2013, gegoten brons, 21,6 x 74,9 x 25,4 cm, Paula Cooper Gallery, New York.

Afb. 45. Sherrie Levine*, Bird Mask*, 2014, gegoten brons, 40,6 x 17,1 x 12,7 cm, Paula Cooper Gallery, New York.

Afb. 46. Sherrie Levine, *Papua New Guinea Figure*, 2014, gegoten brons, 41,3 x 15,2 x 21,6 cm, Paula Cooper Gallery, New York.



Afb. 47. Aankondigings ansichkaart voor Sherrie Levine Two Shoes for Two Dollar, 3 Mercer Street Gallery, New York, 16-23 april, 1977. © Sherrie Levine. Courtesy Thomas Lawson en Susan Morgan.

Afb. 48. *Two Shoes for Two Dollar* tentoonstelling, Mercer Street Storefront New York, 1975.

GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD

GALLERY	No. of women 1985-6	No. of women 1986-7	REMARKS
Blum Helman	1	1	No improvement
Mary Boone	0	0	Boy crazy
Grace Borgenicht	0	0	Lacks initiative
Diane Brown	0	2	Could do even better
Leo Castelli	4	3	Not paying attention
Charles Cowles	2	2	Needs work
Marisa del Rey	0	0	No progress
Allan Frumkin	1	1	Doesn't follow directions
Marian Goodman	0	1	Keep trying
Pat Hearn	0	0	Delinquent
Marlborough	2	1	Failing
Oil & Steel	0	1	Underachiever
Pace	2	2	Working below capacity
Tony Shafrazi	0	1	Still unsatisfactory
Sperone Westwater	0	0	Unforgivable
Edward Thorp	1	4	Making excellent progress
Washburn	1	1	Unacceptable

Source: Art in America Annual 1985-6 and 1986-7

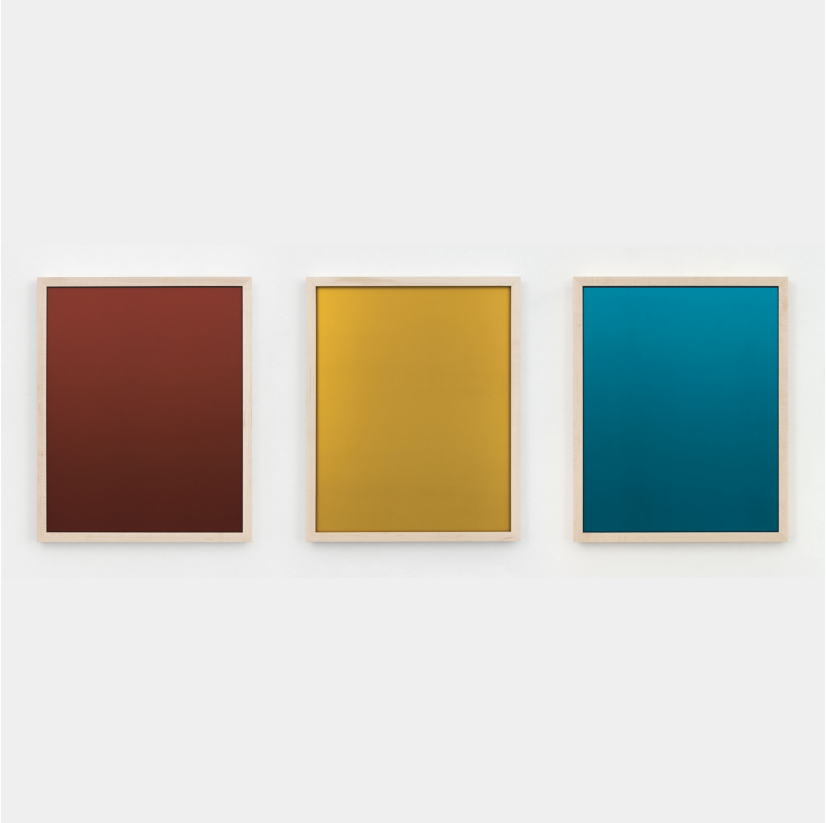
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276 GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Afb. 49. Guerilla Girls, *Guerrila Girl 1986 Report Card*, 1986.

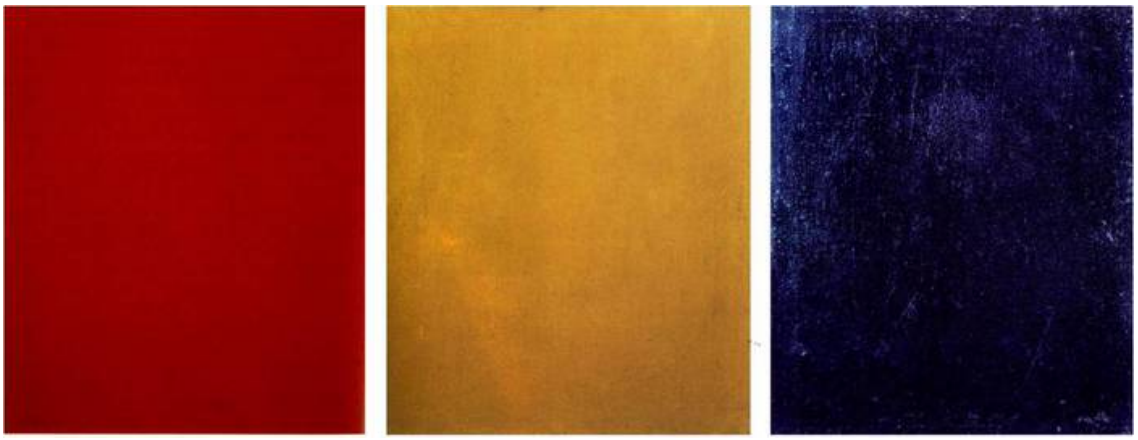
Afb. 50. Sherrie Levine, *After Kasimir Malevich*, 1984, waterverf op papier, 34 x 28 cm, Jablonka Gallerie, Keulen

Afb. 51. Sherrie Levine, *False God*, 2007, gegoten brons, 63, 5 x 62,23 x 24,77 cm, Simon Lee Gallery, Londen

Afb. 52. Sherrie Levine *Red Yellow Blue* tentoonstelling, Paula Cooper Gallery New York, 2014.



Afb. 53. Sherrie Levine, *Red, Yellow, Blue Mirrors: 1-3*, 2014, rood, geld en blauw gespiegeld glas, houten frame, 3 panelen elk 53,7 x 43,5 cm, Paula Cooper Gallery New York.



Afb. 54. Rodchenko, *Pure Red Color, Pure Yellow, Pure Blue Color*, 1921, olieverf op canvas, elke panel 62,5 x 52,5 cm, Privé collectie, Moskou.

7. LIJST VAN AFBEELDINGEN

VOORBLAD AFBEELDING

Aankondigings ansichkaart voor Sherrie Levine Two Shoes for Two Dollar, 3 Mercer Street Gallery, New York, 16-23 april, 1977. © Sherrie Levine. Courtesy Thomas Lawson en Susan Morgan.

INLEIDING

Afb. 1. Richard Prince, *Untitled* (Cowboy), 1989, chromogene print, 127 x 177,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: *The Metropolitan Museum of Art* < http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.272 > (1 oktober 2014).

HOOFDSTUK 1

Afb. 2. Robert Colescott, *Les Demoisselles d'Alabama: Vestidas,* 1985, acryl op canvas, 96 x 92 cm, Phyllis Kind Gallery, New York. Foto: *Artnet* < http://www.artnet.com/Magazine/news/walrobinson/walrobinson9-1-2.asp > (1 oktober 2014).

Afb. 3. Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon,* 1907, olieverf op canvas, 243,0 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: *MoMA* < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766 > (1 oktober 2014).

Afb. 4. Takashi Murakami, *Flower Matango,* 2001-2006, metaal, acryl, resin, 413 x 230 x 230 cm, Galerie Perrotin, Parijs. Foto: *Perrotin* < https://www.perrotin.com/cn/Takashi_Murakami-works-oeuvres-11704-12.html > (1 oktober 2014).

Afb. 5. Shepard Fairey, *Hope*, 2008, handgemaakte collage, stencil en acryl op papier, afmeting: onbekend, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington. Foto: *Kunstbeeld* < http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/21880/street-art-kunstenaar-shepard-fairey-maakt-een-eerbetoon-aan-ai-weiwei.html > (1 oktober 2014).

Afb. 6. Mannie Garcie, *Obama*, 2006. Foto: *Mannie Garcia* < http://manniegarcia.com/Mannie_Garcia/Two_Icons.html > (6 oktober 2014).

Afb. 7. Édouard Manet, *Le Dejeuner sur l'Herbe*, 1863, olieverf op doek, 208 x 264 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: *Musée d'Orsay* < http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4003 > (6 oktober 2014).

Afb. 8. Raphael en Marcantonio Raimondi, *The Judgment of Paris,* 1517-20, gravure, 29, 4 x 43,5 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston. Foto: *Mfa* < http://www.mfa.org/collections/object/the-judgment-of-paris-101937 > (6 oktober 2014).

Afb. 9. Titiaan, *Le Concert Champêtre,* 1509, olieverf op canvas, 105 x 137 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: *Louvre* < http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/pastoral-concert > (6 oktober 2014).

Afb. 10. *Pictures* tentoonstelling, Artists Space, 1977, foto gemaakt door D. James Dee. Foto: *Artists Space* < http://artistsspace.org/exhibitions/pictures > (6 oktober 2014).

Afb. 11. Robert Colescott, *Notes to Basquiat*, 2001, synthetische polymeren verf op doek, 152 x 203 cm, Privé collectie. Foto: *Libguides* < http://libguides.mhs.vic.edu.au/artappropriation > (6 oktober 2014).

Afb. 12. Pablo Picasso, *Still-Life with Chair Caning*, 1912, olieverf op doek over olie-doek afgezet met touw, 29 x 37 cm, Musée National Picasso, Parijs. Foto: *Artsy* < https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-still-life-with-chair-caning > (6 oktober 2014).

Afb. 13. Pablo Picasso, *Guitar,* 1913, geknipt- en-geplakt krant, behang, papier, inkt, krijt, houtskool en potlood op gekleurd papier, 66,4 x 49,6 cm. Museum of Modern Art, New York. Foto: *MoMA* < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=38359 > (10 oktober 2014).

Afb. 14. Juan Gris, *The Sunblind*, 1914, gouache, papier, krijt en houtskool op doek, 100,1 x 81,2 x 7,9 cm, Tate, Londen. Foto: *Tate* < http://www.tate.org.uk/art/artworks/gris-the-sunblind-n05747 > (10 oktober 2014).

Afb. 15. Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913 (replica 1951), fietswiel op houten krukje, 51 x 25 x 16, Museum of Modern Art, New York. Foto: *Museum of Modern Art* < http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913 > (10 oktober 2014).

Afb. 16. Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, 1914 (replica 1964), gegalvaniseerd metaal, 64 x 24 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Foto: *Artsy* < https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-bottle-rack-the-original-lost-was-carried-out-in-paris-in-1914-the-replica-was-carried-out-under-the-direction-of-marcel-duchamp-in-1964-by-the-gallery-schwarz-milan > (3 december 2014).

Afb. 17. Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, 1916, Hout en gegalvaniseerd ijzer sneeuwschop, 132 cm lang, Museum of Modern Art, New York. Foto: *Museum of Modern Art* < http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-in-advance-of-the-broken-arm-august-1964-fourth-version-after-lost-original-of-november-1915 > (10 oktober 2014).

Afb. 18. Marcel Duchamp *Fountain,* 1917, porcelein, 36 x 48 x 61 cm, Tate, Londen. Foto: *Tate* < http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (10 oktober 2014).

Afb. 19. Marcel Duchamp, *LHOOQ,* 1919, penseel met readymade, 19,7 x 12,4 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs. Foto: *Artsy* < https://artsy.net/artwork/marcel-duchamp-l-dot-h-o-dot-o-q-mona-lisa > (10 oktober 2014).

Afb. 20. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-07, olieverf op doek, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: *Book530* < http://www.book530.com/painting/13991/Mona-Lisa-Leonardo-da-Vinci.html > (13 oktober 2014).

Afb. 21. Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964, synthetisch polymeer verf en zeefdruk inkt op hout, 43,3 x 43,2 x 36,5 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: *MoMA* < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81384 > (26 oktober 2014).

Afb. 22. Richard Hamilton, *The Critic Laughs,* 1968, gelamineerd offset lithografie en zeefdruk, met collage en hand toevoegingen, samenstelling: 34,2 x 26,2 cm, blad: 59,5 x 46,4 cm, Privé collectie. Foto: *MoMA* < http://www.moma.org/collection//browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A20328&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 > (26 oktober 2014).

Afb. 23. Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981, gelatine zilverdruk, 12,8 x 9,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: *Metmuseum* < http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214 > (1 november 2014).

Afb. 24. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21,* 1978, gelatine zilverdruk, 19,1 x 24,1 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: *Museum of Modern Art* < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=56618 > (1 november 2014).

HOOFDSTUK 2

Afb. 25. Sherrie Levine, *Untitled*, 1977, vijfenzeventig paar schoenen (alle schoenen zijn verkocht in 1977). Foto: *Cocanha* < http://cocanha.blogspot.nl/2005/06/quem-pertencem-os-sapatos.html > (17 november 2014).

Afb. 26. Sherrie Levine, *Sons and Lovers*, 1976-77, fluorescerende tempera op papier, 22 x 28 cm, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles.
Foto: *Aasi* < http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/photo-sons-and-lovers-sherrie-levine-9895 > (26 november 2014).

Afb. 27. Sherrie Levine, *Untitled (President Collage: 4)*, 1979, collage op papier, 60,9 x 45,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: *Metmuseum* < http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1990.1057 > (26 november 2014).

Afb. 28. Sherrie Levine, *Untitled (President Collage: 5)*, 1979, collage op papier, 60,9 x 45,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: *Metmuseum* < http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1990.1057 > (26 november 2014).

Afb. 29. Sherrie Levine, *Untitled (President Collage: 1)*, 1979, knip-en-geplakt bedrukt papier op papier, 61 x 45,7 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: *MoMA* < http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3515&page_number=7&template_id=1&sort_order=1 > (27 november 2014).

Afb. 30. Real Life Magazine: Selected Writing and Projects 1979-1994 Softcover, 320 pp., offset 1/1, 20,96 x 27,94 cm, Gepubliceerd door Primary Information. Foto: *Textfield* < http://www.textfield.org/tags/sherrie-levine/ > (27 november 2014).

Afb. 31. Sherrie Levine, *President Collage: 7*, 1979, knip-en-geplakt bedrukt papier op papier, 61 x 45,7 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: *MoMA* < http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3515&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 > (27 november 2014).

Afb. 32. Sherrie Levine, *President Collage: 9*, 1979, knip-en-geplakt bedrukt papier op papier, 61 x 45,7 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: *MoMA* < http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3515&page_number=3&template_id=1&sort_order=1 > (11 december 2014).

Afb. 33. Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife*, 1936, gelatine zilverdruk, 20,9 x 14,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: *The Metropolitan Museum of Art* < http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.415 > (11 december 2014).

Afb. 34. Edgar Degas, *Racehorses at Longchamp*, 1871, 34 x 41,9 cm, olieverf op canvas, Museum of Fine Art, Boston. Foto: *Mfa* < http://www.mfa.org/collections/object/racehorses-at-longchamp-31229> (11 december 2014).

Afb. 35. Sherrie Levine, *After Edgar Degas*, 1987, 67.6 x 54.9 cm, duotone lithografie, Musuem of Modern Art, New York. Foto: *Artspace* < http://www.artspace.com/sherrie_levine/after_degas_2_1 > (11 december 2014).

Afb. 36. Sherrie Levine, *After Egon Schiele*, 1982, gelatine zilveren en elf-prints, 35,6 x 27,9 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago. Foto: *Artic* < http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/185076 > (14 december 2014).

Afb. 37. Sherrie Levine, *Broad Stripe: 6*, 1985, caseïne verf en wax op mahonie, 61 x 50,8 cm, Collectie of Nina and Frank Moore. Foto: *Whitney* < http://whitney.org/WatchAndListen/Artists?context=&context_id=&play_id=567 > (14 december 2014).

Afb. 38. Sherrie Levine, *Red and Grey Check: 7–12*, 2000, olie op aluminum, 45,72 x 25,4 x 1,27 cm, Collectie Walker Art Center, Minneapolis. Foto: *Artsconnected* < http://www.artsconnected.org/resource/89569/red-and-grey-check-7-12 > (14 december 2014).

Afb. 39. Sherrie Levine, *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)*, 1991, 93,55 x 91,95 x 161,29 cm, gemixte media en brons, Walker Art Center, Minneapolis. Foto: *Artsconnected* < http://www.artsconnected.org/resource/91695/fountain-after-marcel-duchamp-a-p > (14 december 2014).

Afb. 40. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917 (replicatie 1964), porcelein, 36 x 48 x 61 cm, Tate Modern, Londen. Foto: *Tate* < http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573 > (14 december 2014).

Afb. 41. Sherrie Levine, *Lega Mask*, 2010, gegoten brons, 33,6 x 20,32 x 8,26 cm, Monsoon Art Collectie, Londen. Foto: *Monsoon art collection* < http://monsoonartcollection.com/sherrie-levine/lega-mask/ > (22 december 2014).

Afb. 42. Sherrie Levine, *Cyrstal Skull: 1-12*, 2010, 14 x 17,8 x 11,4 cm. Privé collectie. Foto: *Inferno magazine* < http://inferno-magazine.com/2012/01/13/sherrie-levine-mayhem-whitney-museum/ > (22 december 2014).

Afb. 43. Sherrie Levine, *Red, Yellow, Blue Mirrors:1-3*, 2014, rood, geel en blauw spiegelglas, houten omlijsting, 53,7 x 43,5 cm, Collectie. Foto: *Paula cooper gallery* < http://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/566 > (22 december 2014).

Afb. 44. Sherrie Levine, *Tight Coffin*, 2013, gegoten brons, 21,6 x 74,9 x 25,4 cm, Paula Cooper Gallery, New York. Foto: *Paula cooper gallery* < http://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/566 > (22 december 2014).

Afb. 45. Sherrie Levine*, Bird Mask*, 2014, gegoten brons, 40,6 x 17,1 x 12,7 cm, Paula Cooper Gallery, New York. Foto: *Paula cooper gallery* < http://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/566 > (22 december 2014).

Afb. 46. Sherrie Levine, *Papua New Guinea Figure*, 2014, gegoten brons, 41,3 x 15,2 x 21,6 cm, Paula Cooper Gallery, New York. Foto: *Paula cooper gallery* < http://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/566 > (22 december 2014).

HOOFDSTUK 3

Afb. 47. Aankondigings ansichkaart voor Sherrie Levine Two Shoes for Two Dollar, 3 Mercer Street Gallery, New York, 16-23 april, 1977. © Sherrie Levine. Courtesy Thomas Lawson en Susan Morgan. Foto: Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine,* Berkeley 2012, p. 36.

Afb. 48. *Two Shoes for Two Dollar* tentoonstelling, Mercer Street Storefront New York, 1975. Foto: New York Times < http://www.nytimes.com/2009/05/31/arts/design/31cott.html?pagewanted=all&_r=0 > (22 januari 2015).

Afb. 49. Guerilla Girls, *Guerrila Girl 1986 Report Card*, 1986. Foto: Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine,* Berkeley 2012, p. 172.

Afb. 50. Sherrie Levine, *After Kasimir Malevich*, 1984, waterverf op papier, 34 x 28 cm, Jablonka Gallerie, Keulen. Foto: *Artnet* < http://www.artnet.com/artists/sherrie-levine/after-kasimir-malevich-a-GWP8jgCLjD0qDlrG542anA2 > (23 januari 2015).

Afb. 51. Sherrie Levine, *False God*, 2007, gegoten brons, 63, 5 x 62,23 x 24,77 cm, Simon Lee Gallery, Londen. Foto: *Charles Riva Collection* < http://www.charlesrivacollection.com/index.php?act=artist&id=19 > (24 januari 2015).

Afb. 52. Sherrie Levine *Red Yellow Blue* tentoonstelling, Paula Cooper Gallery New York, 2014. Foto: *M Daily* < http://www.mdaily.co/exhibitions/2014/5/6/appropriating-color-and-you-sherrie-levines-red-yellow-blue > (24 januari 2015).

Afb. 53. Sherrie Levine, *Red, Yellow, Blue Mirrors: 1-3*, 2014, rood, geld en blauw gespiegeld glas, houten frame, 3 panelen elk 53,7 x 43,5 cm, Paula Cooper Gallery New York. Foto: Paula Cooper Gallery < http://paulacoopergallery.com/exhibitions/566 > (24 januari 2015).

Afb. 54. Rodchenko, *Pure Red Color, Pure Yellow, Pure Blue Color*, 1921, olieverf op canvas, elke panel 62,5 x 52,5 cm, Privé collective, Moskou. Foto: *Greg* < http://greg.org/archive/2013/11/07/hito_alexander_october_yves_peintures.html > (24 januari 2015).

8. BIJLAGEN

BIJLAGE 1 - **SHERRIE LEVINE – TENTOONSTELLINGSOVERZICHT**

SOLOTENTOONSTELLINGEN

2013

"A Dazzle of Zebra," Paula Cooper Gallery, New York

2012

Simon Lee Gallery, London, United Kingdom
Simon Lee Gallery, Hong Kong, China
Simon Lee Gallery, New York

2011

"The Desert," Simon Lee Gallery, London, United Kingdom
"Mayhem," Whitney Museum of American Art, New York

2010

"Sherrie Levine," Paula Cooper Gallery, New York
"Pairs and Posses," Museum Haus Lange, Krefeld, Germany

2009

Simon Lee Gallery, London, United Kingdom

"Equivalence : Acts of Translation in Contemporary Art," MFAH- Museum of Fine Art Houston, Houston, Texas

2008
Paula Cooper Gallery, New York

2007
"Living Artists of Distinction: Sherrie Levine, Abstraction," Georgia O'Keefe Museum, Santa Fe, New Mexico
Paula Cooper Gallery, New York,
James Kelly Contemporary, Santa Fe, New Mexico
Jablonka Galerie, Berlin, Germany
Simon Lee Gallery, London, United Kingdom
Nyehause, New York

2006
"Men, Women and Dogs," Paula Cooper Gallery, New York
Jablonka Galerie, Cologne, Germany
"Sherrie Levine: Abstraction," The Arts Club of Chicago, Chicago, Illinois

2004
"Loulou," Faggionato Fine Arts, London, United Kingdom
"Mourning Mirrors," Paula Cooper Gallery, New York
Jablonka Galerie, Berlin, Germany
Jablonka Galerie, Berlin, Germany
Faggionato Fine Arts, London, United Kingdom

2003
"Selected Early Paintings," Skarstedt Fine Art, New York
Paula Cooper Gallery, New York
Jablonka Galerie, Cologne, Germany
Skarstedt Fine Art, New York

2002
"Skulls," Jablonka Galerie, Cologne, Germany
Devin Borden Hiram Butler Gallery, Houston, Texas
Mamco –Musee D'Art Moderne et Contemporain, Geneva, Switzerland

1999
Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California
Jablonka Galerie, with Joost van Oss, Cologne, Germany

MAMCO, with Joost van Oss, Geneva, Switzerland
Hamburger Kunstverein, Hamburg, Germany
Paula Cooper Gallery, with Joost van Oss, New York

1998
Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany
Art & Public, Geneva, Switzerland

1997
Casino Luxembourg- Forum d'Art Contemporain, Luxembourg
Mamco, Musse d'Art Modern et Contemporain, Geneva

1996
Galerie Deux, Tokyo, Japan
Jablonka Galerie, Cologne, Germany
Frac des Pays de la Loire, Nantes, France
South London Gallery, London, England
Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California

1995
The Menil Collection, Houston, Texas
Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California
Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California
Hiram Butler Gallery, Houston, Texas
"Newborn," galerie deux Co., Ltd., Tokyo, Japan

1994
Portikus, Frankfurt, Germany
Marian Goodman Gallery, New York

1993
Jablonka Galerie, Cologne, Germany
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania

1992
Westfälisches Landesmuseum, Münster, Germany
Rooseum Center for Contemporary Art, Malmo, Sweden
Hôtel des arts, Paris, France

1991
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California
Donald Young Gallery, Chicago, Illinois
Mary Boone Gallery, New York
Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, France
Kunsthalle Zürich, Zürich, Switzerland

1990
Daniel Weinberg Gallery, Santa Monica, California

1989
Donald Young Gallery, Chicago, Illinois
Mary Boone Gallery, New York

1988
Hirshhorn Museum, Washington, D.C.
High Museum of Art, Atlanta, Georgia
Galerie Nächt St. Stephan, Vienna, Austria
Mario Diacono Gallery, Boston, Massachusetts

1987
Donald Young Gallery, Chicago, Illinois
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut
Mary Boone Gallery, New York

1986
Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles, California

1985
Baskerville + Watson Gallery, New York
Block Gallery, Northwestern University, Evanston, Illinois
Richard Kuhlenschmidt Gallery, Los Angeles, California

1984
Nature Morte Gallery, New York
A and M Artworks, New York
Yajima Gallery, Montreal, Quebec, Canada

Ace, Montreal, Quebec, Canada

1983
Baskerville + Watson Gallery, New York
Richard Kuhlenschmidt Gallery, Los Angeles, California

1982
A and M Artworks, New York

1981
Metro Pictures, New York

1979
The Kitchen, New York

1978
Hallwalls, Buffalo, New York

1977
3 Mercer Street, New York

1974
De Saisset Art Museum, Santa Clara, California

GROEPSTENTOONSTELLINGEN

2013
"Sherrie Levine/August Sander

2011
“Elemental,” Paula Cooper Gallery, New York
“Rebus,” Simon Lee Gallery, New York
“The Indiscipline of Painting,” curated by Daniel Sturgis, Sarah Shalgosky and Martin Clarke, Tate St Ives, travelling to Mead Gallery, United Kingdom
“Still Life,” curated by Polly Staple, Lismore Castle, Waterford, Ireland
Anti-Photography,” curated by Duncan Wooldridge, Focal Point Gallery, London, United Kingdom

2010
“C’est la vie! Vanites,” Musee Maillol, Paris, France
“Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance,” Solomon R. Guggenheim Museum, New York
“If My Soul Had A Shape,” Paula Cooper Gallery, New York

2009
“Listen Darling…The World is Yours,” Ellipse Foundation, Alcoitao, Spain
“Cezanne and Beyond,” Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania
“Colour Chart: Reinventing Colour, 1950 to Today,” Tate Liverpool, Liverpool, United Kingdom
“The Pictures Generation, 1974 – 1984,” Metropolitan Museum of Art, New York
“Equivalence: Acts of Translation in Contemporary Art,” MFAH- Museum of Fine Art Houston, Houston, Texas

2008
“Photography on Photography: Reflections on the Medium since 1960,” Metropolitan Museum of Art, New York
“Prefab,” Gagosian Gallery, New York
Wood, Paula Cooper Gallery, New York
“Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today,” Museum of Modern Art, New York
Whitney Biennal 2008, Whitney Museum of American Art, New York
“Art of this Century,” Gavin Brown’s Enterprise, New York
“Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art,” International Center of Photography, New York
“The Cult of Personality – Portraits and Mass Culture,” Galerie Erna Hecey, Brussels, Belgium
7th Gwangju Biennale, Gwangju Biennale, Gwangju
“Facebook : Images of People in Photographs from the Collection,” The Frances Lehman Loeb Art Center, Poughkeepsie, New York
REAL- Fotografien aus der Sammlung der DZ-BANK, Stadel Museum, Frankfurt/Main, New York
“Meet Me Around the Corner – Works from the Astrup Fearnley Collection,” Astrup Fearnaly Museet for Moderne Kunst, Oslo, Norway
“Blasted Allegories – Werke aus der Sammlung Ringier,” Kunstmuseum Luzern, Luzern, Germany
35% Vrai 60% Faux, Simon Lee Gallery, London, United Kingdom
Martian Museum of Terrestrial Art, Barbican, London, United Kingdom
“Entre Temps,” FRAC – Poitoux-Charentes, Angouleme
“Art Metropole : The Top 100,” MSVU Art Gallery, Halifax, Nova Scotia, Canada

2007
“Take 2: Women Revisiting Art History,” curated by Janet Bishop, Mills College of Art Museum, Oakland, California
Kunsthaus Aarau, Aarau, Switzerland
“Living in the Material World – ‘Things’ In Art of the Twentieth Century and Beyond,” The National Art Center, Tokyo, Japan
“Real Life Magazine,” curated by Kate Fowle, Artists Space, New York

“What does the jellyfish want?” Fotografien von Man Ray bis James Coleman, Ludwig Museum, Cologne, Germany
“Still Life & Kicking,” a collaboration with Vogue, curated by Dodie Kazanjian, Paula Cooper Gallery, New York
“From Chelsea to Caochangdi,” Chambers Fine Art – Beijing, Beijing, China
“Fit To Print : Printed Media In Collage,” Gagosian Gallery – Madison Avenue, New York
“Face to face,” The Daros Collections, Part 1, Daros Exhibition, Zurich, Switzerland
“More Than the World – Works from the Astrup Fearnley Collection,” Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo, Norway
“A New Reality : Black and White Photography in Contemporary Art,” Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, New Jersey
“Sculpture,” James Kelly, Contemporary, Santa Fe, New Mexico
“Theme and Variations in painting and Sculpture,” MFAH – Museum of Fine Art Houston, Houston, Texas
“This Place is Ours! Recent Acquisitions at the Academy,” Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Pennsylvania
“What is Painting? Contemporary Art from the Collection,” MoMA – Museum of Modern Art, New York
“Someone else with my Fingerprints,” Galerie Chantal Crousel, Paris, France
“Rocker Island – Olbricht Collection,” Museum Folkwang Essen, Essen, Germany
“Scenes and Sequences – Peter Blum Edition,” New York, Aagauer kunsthaus, Aarau
“Beneath the Underdog,” Gagosian Gallery, Madison Avenue, New York
“PURE,” Sean Kelly Gallery, New York
“Al Otro Lado del Espejo,” CEART, Centro de Arte Tomas y Valiente, Madrid, Spain
“Half Square Half Crazy,” Villa Arson, Nice, France
“REALLIFE 1979-1990,” Artists Space, New York

2006
“The Downtown Show,” The New York Art Scene 1974-1984, curated by Carlo McCormick, The Grey Art Gallery, New York
“Singular Multiples: The Peter Blum Edition Archive 1980-1994,” Museum of Fine Arts, Houston, Texas
“An Ongoing Low-Grade Mystery,” organized by Bob Nickas, Paula Cooper Gallery, New York
“Seeing Double,” The Art Galleries, Ramapo College of New Jersey, Mahwah, New Jersey
“Figures in the Field: Figurative Sculpture and Abstract Painting from Chicago
Collections,” Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois
“Glass: Material Matters,” Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California
“Freud and Contemporary Art: The Collection of The Sigmund Freud Museum Vienna,” Austrian Cultural Forum, New York
“Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images,” Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California
“The Gold Standard, organized Bob Nickas and Walead Beshty,” MoMA PS1, Long Island City, New York
“On Second Thought,” Perry Rubenstein Gallery, New York
“Quartet – Barney, Gobert, Levine, Schutte,” Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota
“A Show of Prints,” James Kelly – Contemporary, Santa Fe, New Mexico
“Magritte and Contemporary Art : The Treachery of Images,” Los Angeles County Museum of Art- LACMA, Los Angeles, California
“The Gold Standart,” MoMA PS1, Long Island City, New York
Egon Schiele, Vorbild und Widersacher in der Zeitgenossischen Kunst, Osterreichische Galerie Belvedere, Vienna, Austria
Nach Schiele, Augarten Contemporary (vormals Atelier Augarten), Vienna, Austria

2005
“The Downton Show: The New York Art Scene,” 1974-1984, curated by
Carlo McCormick, The Grey Art Gallery, New York University, New York
“Suspended Narratives,” Lora Reynolds Gallery, Austin,Texas
“Logical Conclusions: 40 Years of Rule-based Art,” Pace Wildenstein, New York
“Seeing Double,” Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York
“Quarter: Barney,” Gober, Levine, Walker, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota
“Flashback – Revisiting The Art of The Eighties,” Museum fur Gegenwartskunst, Basel, Switzerland
"Emmanuel Hoffman- Stiftung Dessins de la Collection,' Musee d’Art Contemporain de Montreal, Montreal, Quebec, Canada
“For Representation and Display – Some Art of The 80’s,” Princeton University Art Museum, Princeton, New Jersey
“The Last Picture Show – Artists using Photography 1960-1982,” Miami Art Central, Miami, Florida
“Just do it!,” die Subversion der Zeichen von Marcel Duchamp bis Prada Mienhof, Lento Kunstmuseum Linz, Linz, Austria
"Atlantic and Bukarest, Photography," Films and Video : New Acquisitions, Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland

2004
“Off the Wall: Selections from the JPMorgan Chase Art Collection,” Bruce Museum, Greenwich, Connecticut
“About Painting,” The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Saratoga Spring, New York
The Fifth International Biennial Exhibition, “Disparities and Deformations: Our Grotesque,” curated by Robert Storr, SITE Santa Fe, New Mexico
“La Lettre Volée,” F.R.A.C. Franche-Comté Musée des Beaux-Arts de Dole, France
“Last one on is a soft Jimmy,” Paula Cooper Gallery, New York
“Wide Open Spaces,” MoMA PS1, Long Island City, New York
“VIP 2 Die Neuen,” Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany
“Close Up – Contemporary US Art,” Listasafn Reykyavik Art Museum, Reykyavik, Iceland
“Support – Die Neue galerie als Sammlung 1950 Heute,” Neue galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria
“The Reality of Things,” Triple Candie, New York
“Singular Froms (Sometimes Repeated)- Art from 1951 to the present,” Solomon R.Guggenheim Museum, New York
“The Last Picture Show – Artists Using Photography 1960-1982,” UCLA Hammer Museum, Los Angeles, California

2003
“After Shock,” Dickison Roundell Inc., New York
“Influence, Anxiety and Gratitude (Toward an Understanding of Transgenerational Dialogue as a Gift Economy),” M.I.T. List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts
“Living with Duchamp,” The Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Saratoga Springs, New York
“Stranger in the Village,” Guild Hall, East Hampton, New York

“The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982,” Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota
“Crimes and Misdemeanors – Politics in US Art of The 1980s,” CAC, Cincinnati Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio
“The Unhomely,” Kettle’s Yard, Cambridge, Cambridgeshire
“Women in Italian Collections,” Fondazione sandretto rebaudengo, Turin, Italy
“The Real Thing,” Steven Wolf Fine Art, San Francisco, California
“Everyday Aesthetics-Works from the Astrup Fearnley Collection,” Astrup Fearnley Museet for Modern Kunst, Oslo
“Accessoiremaximalismus,” Kunsthalle zu Kiel der Christian Albrechts Universitat, Kiel, Germany
“American Tableaux – Many voices, Many Stories,” MAM, Miami Art Museum, Miami
“ReProduktion 2,” Georg Kargl Fine Art, Vienna, Austria

2002
“But is it real?,” Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts
“From the Observatory,” Paula Cooper Gallery, New York
“New Acquisitions,” Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota
“Painting on the Move,” Museum of Contemporary Art, Basel, Switzerland
“Regarding Landscape II,” Centre des Arts Saidye Bronfman, Montreal, Canada
“System Order Nature,” Devin Borden Hiram Butler Gallery, Houston, Texas
“Living Room,” Jablonka Galerie, Koln, Cologne, Germany
“Andy Warhol – Portrait Drawings/Sherrie Levine – Skulls,” Jablonka Galerie-Koln, Cologne, Germany
“Photography Transformed,” The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio

2001
“As Painting: Division and Displacement,” The Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus, OH
“Postmodern Americans: a selection,” The Menil Collection, Houston, Texas
“Picturing Media: Modern Photographs from the Permanent Collection,” Metropolitan Museum of Art, New York
“Recent Acquisitions,” Kunstsammlung NRW, Dusseldorf Museum of Our Whishes, Ludwig Museum, Koln, Germany
“Mythic Proportions: Painting in the 1980s,” Museum of Contemporary Art, Miami, Florida
“About Face,” The Museum of Modern Art, New York
“Parkett Collaborations,” Museum of Modern Art, New York
“Selections from the Permanent Collection and Recent Acquisitions,” Miami Art Museum, Miami, Florida
“Pictures at an Exhibition,” Artists Space, New York
“Sculpture Prototypes,” The Getty Research Institute, Los Angeles, California
“Beautiful Productions, art to play, art to wear, art to own,” Whitechapel Art Gallery, London, United Kingdom
“Bogus: Counterfeit Images and Contemporary Art,” Castle Gallery, The College of New Rochelle, New Rochelle, New York
“A Work in Progress – Selections from the New Museum Collection,” New Museum Contemporary Art, New York
“Greed and Other Recent Acquisitions,” ICP – International Center of Photography, New York
“Pictures,” Artists Space, New York

2000
“Séquences,” Galerie Roger Pailhas, Marseille, France
“Examining Pictures: Exhibiting Paintings,” UCLA Armand Hammer Museum, Los Angeles, California
“The American Century, Art & Culture 1900 – 2000,” Whitney Museum of American Art, New York
“Open Ends,” Museum of Modern Art, New York
“One Thing after Another,” Museum of Modern Art, New York
“Actual Size,” Museum of Modern Art, New York
“Aspectos de la Colección,” Fundation “La Caixa” Madrid, Spain
“Around 1984,” MoMA PS1, Long Island City, New York
“Century of Innocence - The History of the White Monochrome,” Rooseum-Center for Contemporary Art, Malmo, Sweden
“Liljevalchs Konsthall,” Stockholm, Sweden
Library, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California
“Peter Halley/Alex Katz/Sherrie Levine,” galerie Wilma Tolksdorf – Frankfurt/Main
“Veronica’s Revenge,” Museum of Contemporary Art Sydney, Sydney
“Around 1984 – A look at Art in the Eighties,” PS1 Contemporary Art Center, Long Island
“Art at Work : Forty Years of the Chase Manhattan Collection,” Queen Museum of Art, New York
“150 Years of Photography,” Davison Art Center, Middletown
“Fact/Fiction – Contemporary Art That Walks the Line,” San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco
“Careless Exhibition of Twentieth Century Product design,” LAC, Los Angeles Contemporary Exhibition, Los Angeles
“Rot Grau-Basler Malerei,” Kunsthalle Basel, Basel

1999
“The American Century, Part Two,” The Whitney Museum of American Art, New York
“Art at Work, Forty Years of The Chase Manhattan Collection,” Contemporary Arts Museum, Houston, Texas
“Wallworks,” Paula Cooper Gallery, New York; Museum Villa Stuck, Munich
“Sightgags: Humor, Satire and Grotesque in Modern Art and Contemporary Drawing,” Museum of Modern Art, New York
“Museum as Muse,” Museum of Modern Art, New York
“Veronica’s Revenge,” Photographies de la collection LAC-Suisse, Casino Luxembourg et Musée National d’Histoire et d’Art, Luxembourg
Die Erste Sammlung zu Gast, Kunsthaus Murzzuschlag, Austria
Hamburg, Germany
“Careless Exhibition of Twentieth Century Product Design / Poetic Installation of Works by Constantin Brancusi,” Ann Hamilton, Bertrand Lavier, Sherrie Levine and Haim Steinbach, Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, California
“Marcel Duchamp: The Art of Making Art After Marcel Duchamp in the Age of Mechanical Reproduction,” Achim Moeller Fine Art, New York
“Apro Pos of Marcel the Art of Making Art After Marcel Duchamp in the Age of Mechanical Reproduction,” Curt Marcus Gallery, New York
“Originale echt falsch: Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der

Gegenwartskunst," Neues Museum Weserburg, Bremen, Germany.
"Not There," Rena Bransten Gallery, New York
"Examining Pictures," Whitechapel Art Gallery, London, England. Travelled to Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois
"Sherrie Levine/Joost van Oss," Paula Cooper Gallery, New York
"Original echt/falst," Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen
"Sherrie Levine/Joost van Oss – New Sculpture- 1996-1999," Mamco, Musee d'Art "Moderne et Contemporain," Geneva
"Sherrie Levine/Joost van Oss," Jablonka Galerie, Koln, Cologne
"Tete a tete-Face to face," Musee d'Art Contemporain de Montreal, Montreal
"Art at Work – Forty Years of the Chase Manhattan Collection," Contemporary Arts Museum Houston, Houston

1998
"100 Years of Sculpture, From the Pedestal to the Pixel," Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota
"Collection, un autre regard," capc Musée d'art contemporain, Bordeaux, France
"The Art of the 80's," Culturgest, Lisbon, Portugal
"Centenial Exhibition," Vienna Secession, Vienna; Rudolfinum, Prague, Czech Republic
"Take Two," Hamburger Kunstverein, Hamburg, Germany
"XXIV Bienal de Sao Paulo," Sao Paulo, Brazil
"Sammlung Goetz, Emotion, Deichtorhallen, Hamburg, Germany
Parkett-Kunstlereditionen, Museum Ludwig, Cologne, Germany
"Sculpture," Paula Cooper Gallery, New York
"Recycling Art History," Pittsburgh Center for the Arts, Pittsburgh, Pennsylvania
"Painting – Now and Forever, Part 1," Mattew Marks Gallery, New York
"Tilbaka till Attiotalet- Redan? Isn't It Too Early for the Eighties yet?," Rooseum Center for Contemporary Art, Malmo, Stockholm
"Fast Forward-2, Abschnitt : FFWD Trade Marks," Kunstverein in Hamburg, Hamburg, Germany
"L'Hypothese du Tableau Vole," Mamco, Musee d'Art Moderne et Contemporain, Geneva, Switzerland
"Fast Forward-1 Abschnitt : FFWD image," Kunstverein in Hamburg, Hamburg, Germany

1997
"Mutiple Identity: Amerikanische Kunst 1975-1995 Aus Dem," Whitney Museum of Art, New York; National Gallery and Alexandros Soutzos Museum, Athens, Greece; Museo d'Art Contemporani, Barcelona, Spain; Kunstmuseum, Bonn, Germany
"Views from Abroad, American Realities," Tate Gallery, London; Whitney Museum of American Art, New York
"Homage to George Herriman," Campbell-Thiebaud Gallery, San Francisco, California
"Gerrit Rietveld and Sherrie Levine," Galerie Ulrich Fiedler, Cologne, Germany; "Foundation for the Arts," Sigmund Freud Museum, Vienna, Austria
"Modernist French Design and Sherrie Levine," Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California
"Maxwell's Demon," Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California
"Critique of Pure Abstraction," Frederick Weisman Art Museum, Minneapolis

1996
"Rational and Irrational," Whitney Museum, New York
"Abstraction, Pure and Impure," Museum of Modern Art, New York
"Private Passions," City Museum of Modern Art, Paris, France
"Everything New," Deste Foundation, Athens, Greece
"The Mediated Object: Selections from the Eli Broad Collections," Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts
"New Art on Paper 2," Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania
"Thinking Print," Museum of Modern Art, New York
"Museum Vitale," Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany
"Painting into Photography," Museum of Contemporary Art, Miami, Florida
"Face and Figure," Contemporary Art, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts
"Making Pictures," Women and Photography, 1975 – Now, Nicole Klagsbrun, New York
"L'Oeil du Collectionneur," Musee d'Art Contemporain de Montreal, Montreal, Canada
"Womens's Work," The Greene Naftali Gallery, New York

1995
"Critiques of Pure Abstraction," Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston, Houston, Texas; Illingworth Kerr Gallery, Alberta College of Art, Calgary, Alberta, Canada; Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska, Lincoln, Nebraska; UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, California; Crocker Art Museum, Sacramento, California; The Lowe Museum, University of Miami, Coral Gables, Florida; Frederick R. Weisman Museum, University of Minnesota, Minneapolis, Minnesota
Pittura Immedia, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria
"In a Different Light," University Art Museum, Berkeley, California
"L'Immagine Reflessa," Centro per l'Arte Contemperanea, Luigi Pecci, Prato, Italy
"Temporarily Possessed," The New Museum, New York
"25 Years," Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California
"Album: The Photographic Collection of museum Bojimans-van Beuningen Rotterdam," Museum Bojimans van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands

1994
"Pictures of the Real World (In Real Time)," Paula Cooper Gallery, New York
"After Art: Rethinking 150 Years of Photography," Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, Washington
"Group Exhibition," Musée d'art moderne et contemporain, Geneva, Switzerland
"The Ruse of the Aura," Vienna Secession, Vienna, Austria
"Die Erste Sammlung," Akademie der bildenden Künste, Vienna, Austria
"Duchamp's Leg," Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota
"Untitled (Reading Room)," Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California

"25 Years: an Exhibition of Selected Works," Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California

1993
“The Elusive Object,” Whitney Museum of Art at Champion, Stamford, Connecticut
“Konstruction/Zizat: Kollektive Bilder in der Fotografie,” Sprengel Museum Hannover, Hannover, Germany
“Photoplay, Center for Fine Arts, Miami; Museo Amparo,” Puebla, Mexico; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, Nuevo Leòn, Mexico; Centro Cultural Consolidado, Caracas, Venezuela; Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brazil; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

1992
“Allegories of Modernism: Contemporary Drawing,” Museum of Modern Art, New York, NY Inscapes, De Appel, Amsterdam, The Netherlands
“Repetition/Transformation,” Centro Reina Sofia, Madrid, Spain

1991
“The Picture After the Last Picture,” Galerie Metropol, Vienna, Austria
“Beyond the Frame: American Art, 1960–1990,” Setagaya Art Museum, Tokyo, Japan; National Museum of Art, Osaka, Japon; Fukuoka Art Museum, Fukuoka, Japan
“Aspects de l’art du XXe siècle: le chef–d’oevre à l’épreuve de sa copie,” Abbaye Saint–André, Centre d’Art Contemporain, Meymac, France
“Devil on the Stairs: Looking Back on the Eighties,” Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Pennsylvania
“Oeuvres originales,” F.R.A.C. de Pays de la Loire, Gétigné–Clisson, France
“Work on Paper,” Jack Hanley Gallery, San Francisco, California
“Inscapes,” De Appel, Amsterdam, The Netherlands
“Transendent Pop,” Jack Hanley Gallery, San Francisco, California

1990
“Culture and Commentary,” Hirshhorn Museum, Washington, D.C.
“With the Grain: Contemporary Panel Painting,” The Whitney Museum of American Art, Fairfield County, Stamford, Connecticut
“Life Size, The Readymade and After,” The Israel Museum, Jerusalem, Israel
“Un art de la distinction?” Abbaye Saint–Andre, Centre d’Art Contemporain, Meymac, France
“Affinitées selectives V: Sherrie Levine/Bertrand Lavier,” Palais des Beaux-Arts, Brussels, Belgium
“The Charade of Mastery,” The Whitney Museum of American Art at Federal Reserve Plaza, New York
“Feux pâles,” capc Musée d’art contemporain, Bordeaux, France
“Tryk ok Multiples,” Gallerie Susanne Ottesen, Copenhagen, Denmark

1989
“Prospect 89,” Kunstverein and Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Germany
“Bilderstreit,” Rheinhalle, Cologne, Germany
The Whitney Biennial, The Whitney Museum of American Art, New York
“A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation,” The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California
“Confronting the Uncomfortable: Questioning Truth and Power,” Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut
“What is Contemporary Art?” Rooseum, Malmö, Sweden
“Image World: Art and Media Culture, The Whitney Museum of American Art, New York
“Wittgenstein: The Play of the Unsayable,” Wiener Secession, Vienna, Austria

1988
“Cultural Geometry,” Deste Foundation, Deka Foundation of Cyprus, Athens, Greece
“The Image of Abstraction,” The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California
Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania
“L’objet de l’exposition,” Centre National des Arts Plastiques, Paris, France
Hover Culture, Metro Pictures Gallery, New York

1987
“New York Art Now,” The Israel Museum, Jerusalem, Israel
“Avant-Garde in the Eighties,” Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California
“Photography and Art 1946-1986,” Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California
“Post–Abstract Abstraction,” Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut
“Implosion: A Postmodern Perspective,” Moderna Museet, Stockholm, Sweden

1986
“The Sixth Biennial,” Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia
“Abstract Appropriations,” Grey Art Gallery, New York
“Political Geometries,” Hunter College Art Gallery, New York
“As Found,” Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts
“Tableaux abstraits,” Villa Arson, Nice, France
“Painting and Sculpture Today 1986,” Indianapolis Museum of Art, Indianapolis
“Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture,” ICA, Boston, Massachusetts
“Europa-Amerika,” Museum Ludwig, Cologne, Germany
“Art and Its Double: A New York Perspective,” Fondació Caixa de Pensions, Barcelona, Spain
“Sherrie Levine and Haim Steinbach,” Jay Gorney Modern Art, New York,
“Signs of Painting,” Metro Pictures Gallery, New York
“Group Show,” Metro Pictures Gallery, New York

1985
"Whitney Biennial,” The Whitney Museum of American Art, New York

“Vernacular Abstraction,” Wacoal Art Center, Tokyo, Japan
“Correspondences,” La Fôret Museum, Tokyo, Japan
“Talking Back to the Media,” Foundation de Appel, Amsterdam, The Nederlands
“Repetitions: A Postmodern Dynamic,” Hunter College Art Gallery, New York
“Progressive Collecting,” The Photography Gallery, La Jolla, California

1984
“Difference: On Sexuality and Representation,” The New Museum, New York; “Renaissance Society,” Chicago; ICA, London, United Kingdom
“Ailleurs et Autrement,” ARC Musée d’art moderne de la ville de Paris, Paris, France
“Between Here and Nowhere,” Riverside Studios, London, United Kingdom
“Artists Space Tenth Anniversary Show,” Artists Space, New York
“Hirshhorn Tenth Anniversary Show,” Hirshhorn Museum, Washington, D.C.
“Drawings After Photography,” Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio
“Mannerism: A Theory of Culture,” The Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada
“Image Scavengers,” Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Pennsylvania
“Art and Politics,” Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio

1983
“Seventy–Fourth American Exhibition,” Chicago Art Institute, Chicago, Illinois

1982
"Documenta 7," Museum Fridericianum, Kassel, Germany
“Art and Social Change,” Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio
“Mannerism: A Theory of Culture,” Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada

1981
“Inespressionismo Americano,” Museo di S. Agostino, Genoa, Italy
“Couches, Diamonds and Pie,” MoMA PS1, Long Island City, New York
“Erweiterte Fotografie, 5.” Wiener Biennale, Wiener Secession, Vienna, Austria
“Photo,” Metro Pictures Gallery, New York

1980
“Pictures and Promises,” The Kitchen, New York
“Remembrances for Tomorrow,” New 57 Gallery, Edinburgh, United Kingdom
“Horror Pleni,” Padiglione d’Arte Contemporanea, Milan, Italy
“Open group Show,” Metro Pictures Gallery, New York

1977
"Pictures," Artist Space, New York