
Sherrie Levine - Alegoria como Tautologia (e vice-versa)

Cezar Bartholomeu*

A obra de Sherrie Levine constitui problema inédito na história da arte, bem como na história da fotografia, em geral, vista sob o registro do questionamento da autoria. O artigo critica sua obra, analisando-a como evento conceitualmente concebido, o que enfatiza outros tipos de estratégias em seu trabalho e uma visada diferente em relação à história da arte e ao próprio conceito de fotografia.

fotografia; art;, alegoria

Os trabalhos que tornaram Sherrie Levine conhecida no mundo da arte agrupam-se em séries cujos títulos se referem aos artistas fotografados por Levine, em vez de referirem-se àquele local ou àquela situação que foram representados na Fotografia. A fotografia, assim, encerra sua história: as experiências de Nièpce visavam criar um modo de reproduzir objetos artísticos de modo a publicar suas imagens sem mediação por um ilustrador. O trabalho de Levine faz justamente isso. A artista refotografa obras; a estratégia é a apropriação, isto é, suas imagens reapresentam de modo transparente a obra de outro autor. Nada é agregado à forma da obra como marca de sua autoria. As referências ou as intenções originais que faziam parte do título original são apagadas, e a obra ganha outro título: seu nome agora indica a *citação*. No título, a menção, traço que nos envia à autoria original da imagem: “Segundo Rodchenko”, “Segundo Weston”.

*Cezar Bartholomeu é artista plástico, professor adjunto da escola de Belas Artes da UFRJ no setor de teoria da imagem, editor da revista do programa de pós-graduação da EBA Arte & Ensaio. Como artista, participou de exposições como *Artefoto*, no CCBB RJ, *O corpo na arte brasileira contemporânea*, no Itaú Cultural SP, *Brasilien – Entdeckung und selbstentdeckung*, em Stuttgart, Alemanha, *Parfum brûlé*, na Galeria da ENSP, em Arles, França. Como pesquisador, possui trabalhos publicados em *Artefoto* (catálogo da exposição CCBB) e *Câmaras de Luz* (catálogo Oi Futuro), entre outros, nos quais lida com a relação entre fotografia e arte.

A partir dessa indicação dada pelo título, a obra de Levine será normalmente vista no registro da problematização da autoria. O sucesso crítico de sua obra vem no bojo desse questionamento nos anos oitenta, no quadro advindo das considerações da morte do autor, conceito ligado às obras de Barthes, Derrida e de Man que desencadeiam as discussões sobre a pós-modernidade na arte. A contrapartida desse registro da autoria, que implica a assinatura original e criativa do artista, é a instituição de uma obra-prima; uma e outra estão tradicionalmente ligadas. Podemos propor na teoria aristotélica (e no modo como conjuga no conceito de *mimesis* cópia, expressão autoral e endereçamento do objeto artístico) e na arte do renascimento (nas obras cujo conceito de belo é influenciado pelo pensamento neoplatônico, como indica Panofsky) a evidência dessa associação da criação e expressão na arte.

A Fotografia modernista se caracterizou por tratar o mundo como sítio, entendendo-o como lugar pelo qual o fotógrafo transita em busca de uma boa imagem; o mundo é algo a ser representado. O fotógrafo modernista, na tradição marcada pelo fotojornalismo, opera sua câmera como um caçador que busca aplicar o dispositivo fazendo uso de seu olhar. Esse olhar do fotógrafo, supostamente, irá conferir à foto uma assinatura particular e, ao mesmo tempo, exporá o real (nessa adequação estética). A representação, assim, associa descrição e expressão, que convivem numa transparência garantida pelo realismo da foto. A expressão transparece, nessa fotografia, fora de uma manipulação concreta da forma da fotografia como objeto, mas a partir de escolhas de sintaxe da imagem como o ângulo, a luz e a composição. O drama histórico da fotografia é o reconhecimento da artisticidade de uma expressão imersa na descrição material do mundo. Tal drama talvez seja mais bem expresso nas palavras de Marius de Zayas, "Arte é a expressão da concepção de uma ideia. Fotografia é a verificação plástica de um fato."¹

Os fotógrafos, em geral, sentem certa indignação frente ao trabalho de Levine, pois essa operação fotográfica básica – testemunhal, descritiva – é operada de modo irônico: a artista busca um evento capaz de transformar-se em imagem, algo a ser comunicado e tornado estilo próprio, como qualquer outro fotógrafo. No entanto, Levine não fotografa o real, mas aplica o dispositivo sobre outras fotos, fotos já prontas de fotógrafos modernistas importantes, por exemplo, Walker Evans e Aleksandr Rodchenko:



After Walker Evans (negative),
Sherrie Levine, 1990



After Aleksandr Rodchenko,
Sherrie Levine, 1987-98.

Quando Levine deseja uma imagem da natureza, ela não produz uma, mas se apropria de outra imagem, e faz isso de modo a expor o grau em que 'natureza' já está implicada em um sistema de valores culturais que lhe designa uma posição específica que é culturalmente determinada. É desse modo que "reinflete" a estratégia do *ready-made* de Duchamp, usando-a como um instrumento desconstrutor que desestabiliza.²

(O neologismo, suponho, foi criado a partir do verbo infletir + o prefixo re- (repetição); daí, as minhas aspas.)

Ao mesmo tempo que questiona todo o sistema de valores que constitui a representação e o conceito de obra de arte, Levine parece pôr a nu o aspecto mais raso do processo do fotógrafo modernista. A partir de seu trabalho, este aparece como mero jogo de adequação do mundo à forma da Fotografia – o jogo da produção de um estilo com os recursos da forma parcialmente fixa e a retórica que a materialidade da Fotografia permite: o que, na verdade, é o jogo do pitoresco, isto é, a representação do real claro, gracioso e aprazível. No real representado da foto não haveria de fato risco ou opacidade – o excesso que chamaríamos de sublime. O drama teórico da fotografia modernista é estar presa na dúvida entre o pitoresco e o sublime a partir da limitação que descrição e expressão impõem uma à outra, impedindo excessos.

A partir do trabalho de Levine, os conceitos de autoria, originalidade e natureza operados na Fotografia modernista são fraturados, pois a foto aponta para uma outra imagem; para algo que já possui autor, que já foi submetido ao processo fotográfico, que já foi sancionado, e que não tem mais qualquer relação direta com a natureza. Ao refotografar obras de modernistas, Levine põs em questão a novidade formal da obra de arte como condição de seu sucesso e mesmo o mito da originalidade; o novo de sua obra estaria em outro lugar que não a forma ou a significação dela oriunda; se há criação e expressão, elas estão decompostas, deslocadas em relação à autoria.

A artista iguala a qualidade da escolha do fotógrafo original (de enquadrar e recortar o mundo) à sua escolha, que é a de designar uma obra-prima; tais fotos são consideradas como clássicas, e isto motiva sua escolha. No entanto, na economia da obra de Levine, essas obras-primas não são mais constituídas por seu sentido original, e nem pelo que é incluído na imagem. O problema dessa série de trabalhos, portanto, não é o de uma inovação da forma nem qualquer quantidade de significações que essa possa incluir, mas de uma suplementação ao significado original que é feita a partir do título, que evidencia um processo alheio ao resultado formal.

As obras de Levine são, como os títulos indicam, citações. As citações, em geral, não diferem do texto original; elas são marcadas por uma estrutura formal (que nesse caso remete ao título de Levine que indica a citação) e sobretudo pela mudança de contexto que transforma seu sentido. Essa modificação do contexto que não provoca nenhuma alteração na imagem (de modo que a citação parece uma duplicação) está na raiz de toda discussão sobre o trabalho de Levine. Fotografar a foto, então, surge como a ação de indicá-la como ideia, instituindo uma distância, uma heterogeneidade dentro do objeto.

Uma fotografia normalmente parte do desejo de inscrever algo sob a necessidade de posse, controle ou evidência. As obras de Levine operam com esse desejo: o que é inscrito, possuído, controlado e evidenciado é uma outra fotografia. No entanto, a operação também deixa de marcar parte da inscrição: aquilo que foi representado no original, aquele evento em sua relação com o real é excluído da referência – de certo modo é excluído do agora da obra para se limitar ao passado dela, como em uma disjunção.

Diferenciar essa marca que estrutura as imagens as faz diferir, ainda que as fotos sejam as mesmas. O trabalho de Sherrie Levine finalmente dá sentido à multiplicação da imagem fotográfica. Encontra na multiplicação um sentido teórico, que não advém da necessidade capitalista de consumir e disseminar o produto, mas a inscreve sob o desejo persistente de ampliar e aprofundar a significação. As fotografias de Levine, de fato, são produzidas como duas, admitindo e atualizando integralmente seu caráter de simulacro. A primeira refere-se ao autor original, à aplicação do dispositivo num real específico, marcado pelo tempo e pelo espaço passados; e a segunda se refere ao presente, ao caráter conceitual. A nova obra está atada à primeira; uma é *mimesis* e traço da outra, e é na densidade invisível do traço que uma traz sentido à outra, diferenciando (mas sem diferenciar na aparência, o que indica o caráter de suplemento do sentido que a artista cria).

(Usei o itálico em *mimesis* para reforçar sua etimologia grega. O vocábulo correspondente registrado pelo Houaiss é mimese – paroxítono – talvez sem a mesma força evocativa.)

A deliberação que percebe, tanto quanto altera o contexto, implica a duplicação – na verdade, existe uma foto apenas, que se duplica nos eventos de que participa: a foto, na verdade, é(são) seu(s) evento(s). A imagem original pertence ao problema da formação da foto, da aplicação do dispositivo no real até a produção do objeto, e é desse modo que a autoria original

permanece atada a essa imagem – como autor que assina na formação do objeto e se responsabiliza eticamente por essa formação. A formação, como evento, não toma mais parte na segunda imagem: trata-se, agora, do fenômeno de sua experimentação como *ready-made*, como objeto pronto cuja autora responde não pela formação, mas pela historicidade e pelo caráter artístico que decorre da experiência conceitualizada da imagem – da titulação à sua presença no museu. Esta foto cita a outra para compor, como objeto da experiência visual, essa nova experiência. Desse modo, a obra de Levine possui um caráter que ultrapassa o simples problema da citação, pois evidencia na materialidade implicada pela foto uma estrutura temporal que está presente em toda alegoria (na distância estabelecida pela metáfora) e que se evidencia no caráter alegórico da Fotografia como dispositivo.

(...) torna a fotografia – cada fotografia individual – uma justaposição implícita, sempre parte de uma série que engendra em seu corte, uma série que é igualmente temporal e espacial, duplamente articulada, de fato, mas sem densidade: uma série estrutural.³

A Fotografia original, ao ser duplicada, incorpora um sentido extra que não mais permite ver a foto só como imitação naturalista. Ela passa a existir em uma ubiquidade. Não se fala mais, no caso dessas fotografias, do real nem de qualquer lugar ou tempo, que se tornam menos importantes do que o empreendimento estético, que aparece como suplemento relacionado ao sistema da arte: a obra original e a de Levine se relacionam prioritariamente nas categorias que formam esse sistema, tais como assinatura, estilo e finalmente a própria história da arte. A relação entre presente e passado da foto assume uma clara hierarquia na qual o que interessa é a imanência, ou seja, a apresentação que se pressupõe presente:

Há uma difícil relação com os começos, as origens e as primeiras instâncias; baseia-se em certa reversão do antes e depois: a obra original aparece como um original, como um antes, apenas quando for chamada a defender-se de seu duplê – apenas depois que o trabalho de Levine seguiu-la.⁴

Essa estrutura, no entanto, ao pensar-se como renovação das obras de arte, em princípio não permite pensar a obra original como primeira. A estrutura do trabalho de Levine não deixa de ser a estrutura da “reificação” de Walter Benjamin, ou seja, consiste de um objeto ao qual se reinscreve sentido e que o reintroduz no sistema de consumo. O que Levine busca fazer é tornar o processo crítico, eliminando qualquer forma de *design*, isto é, impossibilitando ver a novidade da forma. “Reificação” que não admite melancolia.

(Não seria reificação? A conservar “reificação,” sugiro colocar o vocábulo entre aspas ou em itálico, sublinhando o seu cunho de neologismo.)

Na verdade, a consideração de que a obra parte de uma duplicação, na qual Levine faz ver um sentido suplementar à Fotografia, deve ter como consequência a ideia de que os eventos compostos pelas fotos devem se relacionar igualmente, e, desse modo, cada característica – cada termo – da operação estética que envolve as fotos passa a ser verdadeiro para as duas, já que não há realmente como diferenciá-las. Poder-se-ia dizer, desse modo, que os autores cujas imagens são fonte da série *After...* nunca fotografaram nada de original, e jamais aplicaram seu dispositivo no real, mas, na verdade, operaram conceitualmente o dispositivo, pensando nas ramificações culturais de seu funcionamento. Levine leva o empreendimento estético e cultural que está por detrás de obras modernistas a ser reconhecido de modo mais evidente; a prática curatorial de Levine, que escolhe as fotografias desses autores segundo motivos específicos, constitui a cada vez recortes que explicitam questões que podem ser consideradas internas às obras originais. Do mesmo modo, pode-se negar tal suplementação na obra de Levine (ela ainda é a mesma imagem) para observá-la na qualidade de fotografia modernista. As séries de imagens refotografadas, assim, como citação, referem essa mesma prática a um novo sentido das obras que pode estar relacionado a esse novo contexto, ou seja, ao local de exposição (ao expor imagens de arquitetura), ou ainda questões correntes (fazendo com que o passado comente o presente). O trabalho de Levine, na qualidade de palimpsesto – paradigma original da imagem que é multiplicada no deslocamento (no tempo) e aprofundamento (conceitual), evidencia um ponto de vista que remete à modernidade (o ponto de vista vantajoso, que tudo vê e tudo controla, localizado no exterior dos processos). O trabalho de Levine, desse modo, evidencia o caráter ideológico da prática editorial da fotografia.

A foto, como objeto, é menos um suporte do que o traço ela mesma (e não apenas o índice semiótico), elo que relaciona um evento de formação e um segundo evento: o de experimentação da obra; reitera, desse ponto de vista, o fato de que sempre aparece como elemento contingente – de que rompe a estrutura do tempo e do espaço remetendo ao fora, ou a outro tempo, do mesmo modo no presente da experiência como no passado da formação da foto. As fotos de Levine permitem, ao materializar sua ubiquidade, compreender o caráter contingente que todas as imagens possuem, sua inserção frequentemente estranha e indesejada na estrutura do espaço-tempo.



One and three photographs

Joseph Kosuth, 1965

A citação fotográfica se materializa, ao mesmo tempo, como tautologia e como alegoria, isto é, sua duplicação, na verdade, é um fechamento do circuito do sentido. Em vez de a imagem se abrir à interpretação, agora ela remete todo o tempo a outra. A obra de Levine, assim, de certo modo faz o que Kosuth não conseguiu: efetivamente transporta o conceito de tautologia da linguagem para a imagem; ela mostra que é necessário mais que a imagem sob proposição: neste caso, a proposição visual remete em primeiro lugar a ela mesma. A multiplicação material da foto, a partir da duplicação feita por Levine, mostra ser uma importante característica do meio que a teoria tem dificuldade de acomodar. Suas fotos não se multiplicam a partir do conceito de desejo, mas na objetivação do automatismo da Fotografia. Suas imagens podem ser vistas como materialização delas mesmas como outro, isto é, como lugar lacaniano da falta do sujeito; *scotoma* de si mesmas operadas a partir da própria produção modernista levada ao paradoxo. Cada uma de suas fotos é reelaborada como instituição de si mesma, reforçando seu aspecto público. No museu, suas fotografias exibem suas conotações culturais em vez de permanecerem, como ocorre em geral, na referência íntima e pré-simbólica. Nesse sentido, devem ser vistas como obras que, a partir da neutralidade definida pela ausência autoral, se definem no sentido dessa mudança de contexto, que nada mais é do que a saída do senso comum do naturalismo fotográfico para a desnaturalização contemplada pela comunidade da arte. O inconsciente da Fotografia modernista, assim, é exposto pela

consciência da arte, que, nessa desnaturalização da imagem, termina por reunir no objeto os significados que não constam (visualmente) do original e que, na verdade, se constituem no momento de sua experiência, e que podem e devem seguir requalificando a foto, inclusive os significados do original que se referem ao real.

Fica clara, a partir da tautologia, a filiação que possibilita a existência do trabalho de Levine: a linhagem conceitualista da arte. Podemos ler nas declarações de Kosuth o interesse pelo papel duplo da foto (que, na verdade, a acompanha desde sua invenção).

A fotografia pode ser usada como dispositivo porque poderia ser utilizada para apresentar uma apresentação material do mundo (o distanciamento objetivo da ciência) enquanto a foto em si, como objeto cultural, era difundida a ponto de ser naturalizada como parte dada do mundo.⁵

A Fotografia pode ser arte porque não é, no entender de Kosuth, artística; o outro da ciência na fotografia não é a arte, mas um naturalismo tão exacerbado que se refere diretamente ao real. A partir da obra *Uma e três fotografias* de Joseph Kosuth pode-se compreender a desnaturalização operada na Fotografia pelos artistas conceituais, e a estruturação radical da duplicação das fotos na obra de Levine; a foto da foto, entre outras coisas, implica a perfeita imanência, a completa autonomia, a mais nada remeter.

Essa desnaturalização, em um primeiro momento, não se estende à forma da fotografia, isto é, se esse objeto é usado em um movimento que o desnaturaliza e passa a vê-lo como suporte de valores culturais, é evidente que, como tecnologia, parte desses valores forma a Fotografia como dispositivo. Desse modo, desenvolve-se nos anos oitenta um retorno ao problema da forma na fotografia, informado por essa carga de problemas advindos de seu uso conceitual: como o *ready-made* pode ser ajudado?

Pode-se, por exemplo, na obra de Levine, ver na série de trabalhos *After Walker Evans* algumas imagens apresentadas em negativo. O que parece incrivelmente tímido em termos de prática artística, isto é, se considerado como operação formal, é um problema grande em termos conceituais, que necessariamente nunca foi enfrentado do mesmo modo. O gesto de apropriação de Levine, nessa imagem, acrescenta algo ao original: o inverte. A estratégia infletida do *ready-made*, como a ela se refere Owens, não é mais a do *ready-made* puro, mas a de um *ready-made* ajudado. Antes de ser recurso à forma, esse desenvolvimento na obra de Levine indica que sua análise material das relações sociais e culturais, incluídas aí as das obras

de arte, se abriu para analisar e problematizar formalmente o próprio meio, cuja essência é uma fabricação dessas relações, e que, assim, não pode ser visto como simplesmente transparente como o fazem alguns artistas que experimentam conceitualmente com a Fotografia nos anos setenta. A obra de Sherrie Levine se abre para analisar as relações de produção da imagem, reinserindo toda a torrente dos problemas da arte como forma. Tal modificação estética, desse modo, ainda que limitada conceitualmente, remete de volta a uma problemática ampla da produção de arte indicando que, de fato, não pode ser limitada pelo campo da teoria. A teoria finalmente, se não é propriamente exterior à arte, é exterior à parte de seus problemas, procedimentos e experiências, que talvez possam ser reunidos sob a palavra prática, ou melhor, práxis, já que, nela mesma, produz sentido.

Com esta série de trabalhos Levine deseja, na nova contextualização da Fotografia, evidenciar novo sentido. No entanto, não se deseja retornar ao problema da produção. O original de Evans e a foto de Levine agora, na negatificação, se citam e ao mesmo tempo se opõem; mas, mais do que tudo, nessa diferença, agora se criticam, incluídas nessa crítica as concepções que justificam a relação do dispositivo com seu objeto.

Talvez seja indesejável e mesmo impossível eximir a Fotografia da naturalidade que a relaciona a um momento e a um espaço particular, e que é sustentada a partir da lógica do traço – sustentada como real contra qualquer objeção expressiva. Negar a imagem de Evans, de certo modo, seria negar os pobres da depressão americana. Nessa fotografia, os excluídos da depressão americana tornam-se assombração que remete ao presente: persistem excluídos, mas não persistem vistos, tornando-se espectros do inconsciente da foto. Ao mesmo tempo, a negatificação respeita a economia da Fotografia (o que remete a imagem ao estranhamento do laboratório, à inversão e ao inconsciente no registro do surrealismo) e termina por ressaltar as qualidades do meio, o que implica retornar à produção como problema inevitável: a questão que se impõe é que a exclusão do problema de forma na arte (e na fotografia) é apenas um adiamento e um rebaixamento do problema geral da arte que a 'ética' desejaria fazer.

O aspecto alegórico da obra de Levine foi comentado de modo importante por Craig Owens e por Benjamin Buchloh no registro de um impulso alegórico que uniria vários artistas contemporâneos. O ponto de vista de Owens assemelha-se ao ponto de vista de Rosalind Krauss sobre o indicial: a figura da alegoria substituiria o indicial de Krauss em uma teoria que indicaria

uma tendência da produção artística dos anos 1980. No entanto, em vez do ponto de vista fundado na semiologia, o ponto de vista de Owens trata da imagem a partir de um conceito historicamente mais consequente, o de alegoria. Ainda que a alegoria se refira ao problema do significado, e Owens o defina mesmo a partir do conceito de metáfora sobre metonímia, referindo a estratégia à linguagem, o problema da alegoria possui uma tradição teórica na história da arte, relacionado diretamente à imagem. O ponto de vista de Owens sobre as obras que fazem uso desse impulso alegórico confirma a melancolia implicada na estratégia, tal como previu Benjamin. Referindo-se a Cindy Sherman, Owens declara:

Portanto, encontramos novamente a necessidade incontornável de participar da atividade mesma que está sendo denunciada precisamente para denunciá-la. (...) A teoria modernista pressupõe que a *mimesis*, a adequação de uma imagem a um referente, pode ser posta entre aspas ou suspensão, e que mesmo o objeto de arte pode ser substituído metaforicamente por seu referente.⁶

A obra de Sherman produz uma forma nova como citação. A alegoria na obra de Levine faz uso da transparência da representação para criar um paradoxo crítico. Trata-se de puro deslocamento. Entretanto, no momento em que a crítica se volta para essa transparência, a operação cai parcialmente por terra, pois, ainda que se aponte para o objeto original como ideia, não se pode isolar o problema da produção, e, assim, toda a história das formas retorna como problema crítico com o qual se deverá lidar.

O trânsito do sentido que ocorre entre as duas imagens pode ser chamado de uma alegoria, na medida em que o traço, determinado por uma lógica que estrutura o elo entre as duas fotos, traz o significado de uma para a outra. No entanto, ao observar o duplo trânsito desse traço, incorremos em crítica a seu funcionamento: a estratégia de Levine de convencionar, equiparar e relacionar os eventos de que a foto se torna parte – o evento de produção e o de recepção – na verdade critica a própria Fotografia.

A diferença entre a atitude pós-moderna mais paródica ou mais crítica, como aponta Owens, é uma questão de método que termina por encontrar a mesma série de problemas éticos e estéticos. A disjunção que duplica a Fotografia nos eventos de que faz parte ocorre em toda foto; Levine apenas a materializa como ironia, o que a situa na tendência crítica de uma pós-modernidade. No entanto, a duplicação material acentua ainda mais o problema da localização da foto no espaço-tempo, pois evidencia-se que o momento da inscrição do real na

foto difere a partir do contexto em que é mostrada; mesmo que seja sempre vista como um passado em relação ao presente em que o sujeito se situa, o futuro da foto não é necessariamente nosso presente, o presente de sua recepção.

É o que ocorre, por exemplo, no paradoxo descrito por Barthes do retratado que vai morrer, ou do retratado jovem que envelhecerá. Seus futuros divergem do presente da foto, em que permanecem fixados. Somos, ao mesmo tempo, levados a tentar manter um conceito linear do tempo e desafiados, porque a foto propõe algo que vai contra essa linearidade simples, o que se evidencia mais facilmente no uso de retratos. Uma nova fotografia, assim, é proposta por Sherrie Levine, na condição de uma nova história da fotografia que se inicia (porque é proposta em uma nova condição de seu objeto), mas também, de uma nova história da arte na ciência cujos objetos são transtemporais.

Recebido em 15/03/2011 e aprovado em 20/04/2011

Referências

- KOSUTH, Joseph. **Art after philosophy and after**. Cambridge : Mitpress, 1991.
- OWENS, Craig. **Beyond recognition**. Berkeley : University of California press, 1992.
- SINGERMAN, Howard. Sherrie Levine's art history. **October**, n.101, summer 2002, p.96 -121.
- ZAYAS, Marius De. Photography and photography and artistic-photography in: TRACHTENBERG, Alan (ed.). **Classic essays on photography**. New Haven : Leete's Island Books, 1980, p. 125-132.

Notas

- 1 Marius De Zayas, Classic Essays on Photography, p. 125.
- 2 Craig Owens, **Beyond recognition**, p. 75.
- 3 Howard Singerman, Sherrie Levine's art history, **October 101**, p.105.
- 4 Howard Singerman, Sherrie Levine's art history, **October 101**, p.98.
- 5 Joseph Kosuth, **Art after philosophy and after**, p.187.
- 6 Craig Owens, **Beyond Recognition**, p.85.