

# 写真的転回

## 芸術写真とフォトコンセプチュアリズム以後

関貴尚

〔美術史家〕

写真はつねに、美術制度＝機関の枠を超え、芸術ならざるものの実践に参加し、芸術言説の閉鎖性を脅かしつづけるだろう。<sup>1</sup>

ダグラス・クリンプ

戦後の芸術と写真の関係を振り返れば、フォトコンセプチュアリズム——写真実践を中心に据えたコンセプチュアル・アート——が台頭した1960年代後半は、「芸術写真」というジャンルの成立時期と重なっている。自律的な芸術作品としての地位を脅かす道具としてフォトコンセプチュアリズムが写真を流用したまさにそのとき、写真がひとつの芸術ジャンルとして制度化されるという事態が生じたのである。

知られているように、その過程において主導的な役割を担ったのが、ニューヨーク近代美術館 (MoMA) で展開されたモダニズム的な写真言説であった<sup>2</sup>。この時期にMoMAの写真部門のディレクターを務めたジョン・シャーカフスキーは、1964年に開かれた「写真家の眼」展およびそのカタログのなかで、モダニズム批評を牽引したクレメント・グリーンバーグ、さらには彼の批評が依拠するハインリヒ・ヴェルフリンを想起させるようなしきたで、「事物それ自体、細部、フレーム、時間、視点」という五つの概念を挙げ、みずから選んだ写真について「それらが属するのは写真それ自体」であると強調しつつ、次のように論じている。

このメディウムの歴史を、それに本来備わるように見えた諸性質と諸問題に対する写真家たちの漸進的な認識、という観点から考察することが可能なはずである。[……] これらの論点が、写真に特有な現象により完全に対応したヴォキャブラリーと批評的視点を形成するために役立つことが目指される。<sup>3</sup>

ここで留意すべきは、MoMAという影響力のある場でなされた、写真固有の条件を定義しようとする、このようなモダニズム的言説の確立にともなって、写真というメディウムが絵画とは区別される独自の芸術形式として価値づけられていったことだ。たとえば70年代には、その言説と並行して、写真のマーケットも次第に形成されるようになり、さらには、以前には図書館のなかで地理学や歴史学などの「資料」として時代や地域、テーマごとに分類されていた写真が、写真家の「作品」として、写真を制作した「芸術家」ごとに分類しなおされるようになる<sup>4</sup>。すなわち、写真が芸術として確立し、写真家は芸術家として社会的に認知されはじめるのである。

こうして、いわゆる「芸術写真」というジャンルが成立するが、他方で見過ごしてはならないのは、同時期にフォトコンセプチュアリズムが標的に定めたものこそ、芸術ジャンルとしての写真の制度化であり、それが拠って立つところの美的自律性というモダニズム的観念であった、ということだ<sup>5</sup>。

すでに触れたように、グリーンバーグに代表される芸術のモダニズムと同じく、写真のモダニズムもまた、メディウムの固有性の探求という思考をとまなうものだった。だが、絵画や彫刻がその再現＝表象的機能を非本質的なものとして切り離すことができたのに対し、写真は、「インデックス性」——感光紙やフィルムの表面に生じた光の物理的痕跡——にもとづくメディウムであり<sup>6</sup>、本来的に再現＝表象と不可分の関係にある。つまり写真は、光学的メカニズムに由来するみずからの属性ゆえに、モダニズムが排除した、イメージの外部に存在する指示対象を否応なく喚起させてしまうのだ。ヴィクター・バーギンが指摘するように、現実という外部を不可避免的にともなわざるをえない写真を、自律的な形式としてとらえようとするシャーカフスキーの言説は、その土台から「矛盾」を抱え込んでしまっているのである<sup>7</sup>。写真とは、純粹でも自律的でもなく、むしろモダニズムとは根本から対立する不純なメディウムなのだ。

モダニズムの純粹性を侵犯するこうした非自律的な写真の性格は、もちろん、フォトコンセプチュアリズムを特徴づける戦略と無縁ではない。たとえば、エドワード・ルーシェイの『26のガソリン・スタンド』(1963年) [Fig. 1] における簡潔かつ平凡な写真の撮り方、あるいは、ダン・グレアムの「アメリカのための家」(1966–67年)やロバート・スミッソンの「パセーイクのモニュメント」(1967年)における写真と文章にもとづくジャーナリスティックなスタイルは、「事物がかつてそこにあった」<sup>8</sup>(バルト)という事実のストレートな記録にほかならない。これら初期のフォトコンセプチュアリズムの実践に通底するのは、芸術的見た目を一切排した凡庸な記録物、すなわちインデックス性に還元されたものとして写真を

扱うという態度であり、そこではみずからの芸術としての地位を否定するためにこそ、写真が活用されることになる。

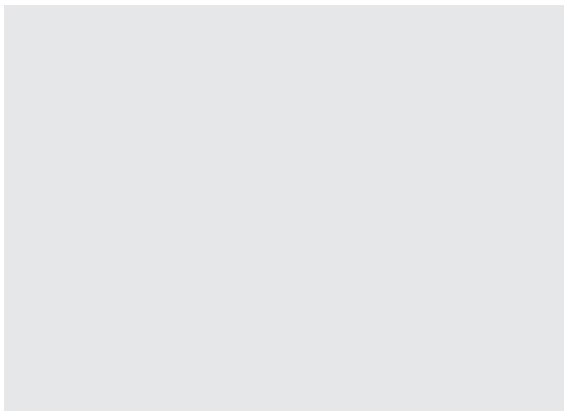
1965年のインタヴューのなかで、ルーシェイが自身の「ガソリン・スタンド」について語った次の発言は、まさしくそのことを示している。

とにかく、ぼくが使う写真は、いかなる意味においても「芸術」じゃないんだ。写真は芸術として死んでいると思う。技術や情報を目的とした商業的な世界のなかだけがその唯一の居場所だよ。映画のような動く写真 (cinema photography) のことじゃなくて、スチル写真、つまり限定版で、一枚一枚手作業で現像された写真のことね。ぼくのはたんなる写真複製にすぎない。だから、これは芸術写真のコレクションを収めた本というわけじゃないんだ——工業写真のような技術資料なんだ。ぼくにとっては、ただのスナップ写真でしかない。<sup>9</sup>

ルーシェイの写真は、「芸術写真」ではなく「工業写真」にすぎない——少なくとも彼が芸術家であることを知らなければ、そのようにみえる。実際、ルーシェイに限らず、フォトコンセプチュアリズムが採用したメディウムの多くは、芸術写真のように写真作品であることを目的とした印画紙ではなく、本や雑誌、広告などの印刷物であり、一見したところ芸術的な外観とはかけ離れたものである<sup>10</sup>。

それに関連して、ある興味深い逸話に触れよう。当時のニューヨーク公共図書館では

Fig. 1:  
エドワード・ルーシェイ  
『26のガソリン・スタンド』  
(1963年)  
Edward Ruscha,  
*Twentysix Gasoline Stations*,  
1963.



しばらくのあいだ、ルーシェイの「ガソリン・スタンド」が「交通」のセクションに分類され、自動車や高速道路などの本に混じって置かれていたという<sup>11</sup>。この逸話は、写真というものが、芸術とは異なる流通形態に属すること、すなわち芸術の外部に位置する存在であることを端的に物語っている。そもそも写真は、19世紀に誕生して以来、報道や科学、司法などさまざまな領域において、世界のあらゆる事物や出来事を記録し収集するという役割を担ってきたメディアだが、そのような複製技術を基盤とした写真の条件、すなわち芸術の外部としての写真の条件が前景化された結果、作品ではなく記録資料的な様態が、写真を活用した芸術実践にもたらされることになったのだ。

コンセプチュアリズムのみならず、アースワーク、パフォーマンス・アート、サイト・スペシフィック・アートなど、その後の70年代を通じて写真というメディウムが存在感を示しえたのは、そのような芸術の他者としての地位ゆえであるといっていよう。そしてこのことはまた、シンディ・シャーマンやシェリー・レヴィーン、ルイーズ・ローラー、リチャード・プリンスら「ピクチャーズ・ジェネレーション」と呼ばれる、アプロプリエーションを実践した作家たちが共通して写真というメディウムを選択したことと無関係ではない。というのも、対象を写しとることで成立する写真ほど、メディウムの固有性に限定されないものはほかにないからだ。撮影を通して、絵画や彫刻、映画、そして写真それ自身さえも盗用<sup>アプロプリエート</sup>することが可能なメディウム——それが写真なのである。

一例として、レヴィーンの「アフター」という接頭詞が付けられた一連の写真作品をとりあげよう。これらのシリーズは、ウォーカー・エヴァンズやエドワード・ウェストン、エリオット・ポーターらが撮影した写真を再撮影し、そのまま彼女自身の作品としたものである。こうしたアプロプリエーションの手続きにおいて注目すべき点は、そこで盗用された対象が展覧会ポスターや写真集に掲載された図版であることだ。実際たとえば、エヴァンズの写真とレヴィーンの《アフター・ウォーカー・エヴァンズ 4》(1981年)[Fig. 2]とを比べれば、後者が前者よりも濃淡のコントラストが強められ階調の幅が失われていることがわかる。すなわちレヴィーンの写真は、機械的複製にともなう物質的差異をあえて明示することによって、それ自体が印刷物にすぎないことをみずから告白するのである。さらにいえば、レヴィーンの実践はイメージをすべてレディ・メイドとして扱うという点において一貫しているが、そもそも写真自体が、レディ・メイドとしてすでに存在する光景を転写したものであり、いわば二重のレディ・メイドである。それをさらに転写してつくられるレヴィーンの写真は、それゆえ「コピーのコピーのコピー」ということになる。これは、オリジナリティや真正性によって支えられた美術制度に対するあきらかな批判である。

したがって、アプロプリエーションの写真実践にとって、MoMAの写真部門によって推し進められた写真の制度化は、まさしくその批判対象だったといえる。事実、「ピクチャーズ」展(1977年)を企画し、この動向に関与・並走した美術批評家のダグラス・クリンプは、同展の3年後に発表された批評のなかで、1970年代半ばに起こった「アウラのなものを回復しようとするさまざまな試み」のひとつとして、「表現主義的絵画の復活」とともに「芸術写真の勝利」を挙げ<sup>12</sup>、こうした「芸術写真のモード」に対し「ポストモダニズムの写真活動は、[……]それらを転覆し、凌駕するためにのみおこなわれる」と論じている。

それ「ポストモダニズムの写真活動」はまさしく、アウラとの関係においておこなわれるが、だがそれはアウラを回復するためではなく、それにとって代わるため、すなわちアウラもまた、いまやオリジナルではなくコピーの一側面にすぎないことを示すためなのである。<sup>13</sup>

ここで「アウラの回復」とは、撮影と同時期に写真家自身によって、あるいはその指示のもとに制作されるヴィンテージ・プリントというあり方とかがわっている。写真は原理的に、

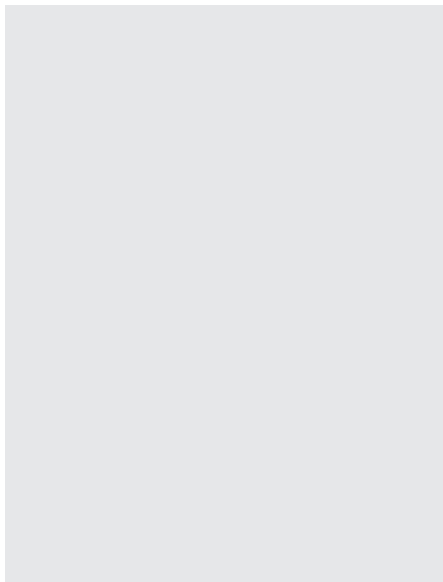
一枚のネガから無数のプリントをつくりだすことが可能だが、しかしヴィンテージ・プリントにおいては、写真家自身の関与、すなわち「作者性」と結びつけられることで、写真が本来もつ複製可能性が制限され、希少性ないし真正性を帯びた芸術作品として扱われる。つまり、複製技術を基盤とした写真の特性が、美術界やマーケットの力学によって「アウラ」へと引き戻されるのである。いいかえれば、作品のオリジナリティを認定し保証するのは、こうした制度的枠組みにほかならないということだ。アプロプリエーションの写真実践はまさしく、美術館やマーケット、ギャラリーといった複数のシステムが互いに連動することで、写真を一個の芸術作品へと仕立てる操作こそを暴露するのである。

クリンプが「ピクチャーズ」を擁護した動機のひとつには、写真および芸術のアウラ化=制度化に対する抵抗戦略があった。それはまた、彼がこの手法に美術館の首尾一貫性を攪乱させる「制度批評的」側面を見いだしていたこととまた結びついている<sup>14</sup>。美術館においては、通常、作品と印刷物などの資料は明確に区分されている。美術館の任務が、収集や展示を通して雑多で異質な事物を分類し系統づけることにあるとするならば、美術史の図版や広告写真をそのまま盗用するレヴィーンやプリンスの実践は、そのような事物の秩序化に対するあからさまな侵犯にほかならない。というのもそこでは、作品概念が根本的かつ質的な変容に曝されることになるからだ。すなわち、交換不可能なオリジナリティや真正性によって支えられた芸術作品から、複製品、コピー、贋作といった交換可能なものへの変容である。それはつまり、作品を展示することと資料(印刷物)を展示することとのあいだの差異が事実上無化されるという事態を意味する。オリジナルとコピー、芸術であるものと芸術でないものとを区分する階層秩序は、美術館という制度の内側から揺るがされるのである<sup>15</sup>。

写真は芸術実践においてその境界の攪乱、動揺と不可分のメディウムである。芸術の唯一性や真正性、作者のオリジナリティといった概念、それらを基盤とする美術制度——こうしたもののすべてを、写真は疑問に付すのだ。それゆえに、ポストモダニズムの芸術において、写真というメディウムがひとつのパラダイムとなりえたのである。

ところで、レヴィーンのアプロプリエーションは、そのような制度批評的実践に限るものではない。最後にその点を付け加えておこうと思う。レヴィーンがアプロプリエートする対象はすべて男性作家によるものであり、ゆえに彼らの写真を女性作家である彼女自身が再撮影するという方法論は、男性作家の写真を女性作家であるレヴィーンが再撮影したとき、はたしてそれは「女性の作品」となりうるのか、という問いを孕むものだろう。すなわち、芸術家のジェンダーが作品の意味をどのように決定づけるのか、したがってどのよ

Fig. 2:  
シェリー・レヴィーン  
《アフター・ウォーカー・エヴァンズ 4》  
(アリー・メイ・バローズ)(1981年)  
Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*,  
(Allie Mae Burroughs), 1981.



うな枠組みのなかでわたしたちは写真を観ているのかが、ここでは問われているのだ。

その点で示唆的なのは、レヴィーの作品を特徴づける、写真に撮られた写真というトートロジカルな構造だろう。というのも観者はそこで、写・真・の・写・真を観るという眼差しの分裂に直面することになるからだ。たとえば〈アフター・ウォーカー・エヴァンズ〉においては、「アラバマの農民を観るエヴァンズの視線を観るレヴィーの視線を観る観者の視線」といったように、複数の眼差しが入れ子的に生じ、かつ連鎖するのである。こうした観ることの分裂のなかで、わたしたちは不可避的に写真を観るみずからの眼差しそのものを意識化せざるをえなくなるのだ。

エヴァンズ＝レヴィーの写真を観ることは、観者にオリジナルとコピーとのあいだのみならず、ふたつのジェンダー・カテゴリーのあいだを、したがって「ビフォー(男性)」と「アフター(女性)」のあいだをたえず行き来することである。わたしたちの眼差しは、一方ではオリジナルの写真そのものは直接観ることができず、他方では現に観てもいるという、観ることの(不)可能性とのあいだで引き裂かれるのだ。レヴィーの写真が遂行するのは、まさしくそのような揺らぎであり、写真の写真を観るという行為はそのとき、区別を不可能にするこの「中間の空間」なかで、たえず「振動」しつづけるだろう<sup>16</sup>。

- 1\_\_ Douglas Crimp, “Appropriating Appropriation,” *On the Museum’s Ruins*, Cambridge: The MIT Press, 1993, p. 134.
- 2\_\_ Christopher Phillips, “The Judgment Seat of Photography,” *October*, Vol. 22 (Autumn, 1982), pp. 27–63.
- 3\_\_ ジョン・シャーフスキー 「「写真家の眼」序論」『写真の理論』(甲斐義明編訳、月曜社、2017年、p. 16)。
- 4\_\_ Douglas Crimp, “The Museum’s Old: The Library’s New Subject,” *op. cit.*, pp. 73–74.
- 5\_\_ フォトコンセプチュアリズムにおける芸術写真批判については以下を参照。ジェフ・ウォール 「「取るに足らないものの印」——コンセプチュアル・アートにおける／としての写真の諸相」『写真の理論』(前掲書、pp. 95–144)。
- 6\_\_ 写真とインデックスの関係にかんしては以下を参照。チャールズ・サンダース・パース『パース著作集 2 記号学』(内田種臣訳、勁草書房、1986年、p.35)。ロザリンド・E・クラウス「指標論——パート1」および「指標論——パート2」『オリジナリティと反復 ロザリンド・クラウス美術評論集』(小西信之訳、リポポート、1994年、pp. 157–167, pp. 169–176)。
- 7\_\_ ヴィクター・バーギン「意味を見ること」『現代美術の迷路』(室井尚・酒井信雄訳、勁草書房、1994年、p.98)。
- 8\_\_ ロラン・バルト『明い部屋 写真についての覚書』(花輪光訳、みすず書房、1985年、p. 93)。強調原文。
- 9\_\_ John Coplans, “Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications,” *Artforum* 5 (February 1965), p. 25.

- 10\_\_ こうした実践に共通して見いだせるのは、作品の流通システムへの関心である。グレアムは1985年のテキストのなかで、当時を振り返りながら「もし芸術作品に関する記事や写真が雑誌に載らないとしたら、作品が「芸術」としての地位を得ることは困難であろう」と書き、またスミソンも72年のインタビューのなかで語っているように、作品生産を取り巻く制度的環境、すなわち「芸術家が繋がれている装置の探求」は、70年代の作家たちにとって「重大な課題」として共有されていたのである。以下を参照。Dan Graham, “My Work for Magazine Pages: ‘A History of Conceptual Art’,” *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge: The MIT Press, 1999, p. 421 (ダン・グレアム「私の雑誌作品——「コンセプチュアル・アートの歴史」| 1965–1969」水沼啓和訳、水沼啓和ほか編『ダン・グレアムによるダン・グレアム: Dan Graham by Dan Graham』千葉市美術館、2003年、p. 253)。Robert Smithson, “Conversation with Robert Smithson,” ed. Bruce Kurtz, in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Berkeley: University of California Press, 1996. p. 263.
- 11\_\_ Douglas Crimp, “The Museum’s Old: The Library’s New Subject,” *op. cit.*, p. 78.
- 12\_\_ Douglas Crimp, “The Photographic Activity of Postmodernism,” *ibid*, p. 114.
- 13\_\_ *Ibid*, p. 117.
- 14\_\_ クリンプによる美術館と写真との関係をめぐる一連の議論にかんしてはおもに以下を参照。Crimp, “On the Museum’s Ruins,” *ibid*, pp. 44–64 (クリンプ「美術館の廃墟に」、ハル・フォスター編『反美学 ポストモダンの諸相』室井尚・吉岡洋訳、勁草書房、1987年、pp. 81–103)。Crimp, “Appropriating Appropriation,” *ibid*, pp. 126–137.
- 15\_\_ クレイグ・オーウェンスは「アレゴリーの衝動」のなかで、クリンプの議論に付言するかたちで、ロバート・ラウシェンバークのフラットベッド型絵画について「美術館のなかで見られるまでは、潜勢態(in potentia)にとどまる。それは美術館で見られて初めて、目も眩むような入れ子構造(mise en abyme)を開示する」(クレイグ・オーウェンス「アレゴリーの衝動——ポストモダニズムの理論に向けて 第2部」新藤淳訳、『ゲンロン3』、2016年7月、p.279)と述べているが、同じことがレヴィーやプリンスらの実践にもいえる。アプロプリエーションの効果が最大限に発揮されるのは、なによりも、作品のオリジナリティや唯一性を基盤とする美術館やギャラリーといった制度的な空間においてである。  
それに関連して、美術制度への批判がそれを実践する芸術家本人にも及んでいる点是指摘しなければならない。すなわち、レヴィーやプリンスの実践はあきらかな著作権侵害であるにもかかわらず、当の彼女らの作品は作者性とそれに紐づけられた著作権制度によってかたく守られているのである。アプロプリエーションの戦略は、告発対象であるところの当の制度と密接に絡み合っているがゆえに、批判的身振り自体が制度へと回収されてしまうというジレンマに直面しているのだ。
- 16\_\_ レヴィーは2002年のインタビューのなかで、次のように述べている。「わたしは矛盾した画像<sup>ビジュアル</sup>をつくりかったのです。一枚の画像をもう一枚の画像のうに重ねることで、両方の画像が消えるときもあれば、現れるときもあるようにしたかったのです。そうした振動こそが、わたしにとって作品の基本となるものです——そこには画像はなく、むしろ空虚、忘却である中間の空間があるのです」(Sherrie Levine, “Statement,” *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960–1982*, ed. Douglas Fogle, New York: Distributed Art Publishers, 2003, p. 244)。



---

# The Photographic Turn: Fine Art Photography and Post-Photoconceptualism

---

Takanao Seki

Art historian

“Photography will always exceed the institutions of art, will always participate in nonart practices, will always threaten the insularity of art’s discourse.”<sup>1</sup>

Douglas Crimp

Looking back on the relationship between fine art and photography in the postwar period, the rise of photoconceptualism—conceptual art focusing on photographic practices—coincided with the emergence of the concept of “fine art photography” in the 1960s. Just as photoconceptualism appropriated photographs as a way of questioning the status of autonomous artworks, photography was being institutionalized as a field of art.

The modernist photographic discourse developed by MoMA was central to this process.<sup>2</sup> In the 1964 exhibition *The Photographer’s Eye*, John Szarkowski, recently appointed as director of the museum’s photography department, proposed five categories: The Thing Itself, The Detail, The Frame, Time, and Vantage Point. Invoking the leading figure in modernist art criticism, Clement Greenberg, and Heinrich Wölfflin on whom Greenberg’s criticism relied, Szarkowski argued: “it should be possible to consider the history of the medium in terms of photographers’ progressive awareness of characteristics and problems that have seemed inherent in the medium. . . . As such, it is hoped that they may contribute to the formulation of a vocabulary and a critical perspective more fully responsive to the unique phenomena of photography.”<sup>3</sup>

The photographic medium had come to be valued as a unique artistic format, different from paintings, following a modernist discourse conceived by MoMA, a place of great influence, that attempted to define photography’s specific characteristics. In the ’70s, for instance, the photographic market was gradually taking shape in line with this discourse, and photographs, formerly categorized by history, region, or theme in libraries as geographical or historical “documentation,” were beginning to be understood as the “artworks” of a photographer and

categorized by the artist who had created the said image.<sup>4</sup> As a result, photography was established as an art and photographers began to be referred to as artists. In this way, so-called “fine art photography” came into being.

On the other hand, we must not forget that the target of photoconceptualism at the time was the institutionalization of photography as an artistic genre and the modernist concept of aesthetic autonomy on which this process was based.<sup>5</sup>

As mentioned earlier, much like the modernism in art represented by Greenberg, modernism in photography involved an exploration of the medium’s specificity. While paintings and sculptures could separate their representational function as something extrinsic, photography is a medium established upon indexicality—physical traces of light on photosensitive paper or film<sup>6</sup>—and, by nature, it is inseparable from representation. Photography thus unconditionally evokes the referent existing outside of the image—something excluded by modernist art—due to its own characteristics deriving from an optical mechanism. As pointed out by Victor Burgin, Szarkowski’s discourse theorizing photography, which is inevitably associated with external reality, as an autonomous form, encompasses a contradiction at its very root.<sup>7</sup> Photography is not pure nor autonomous; rather, it is an impure medium that fundamentally contradicts modernism.

The character of the said non-autonomous photography that invades the purity of modernism is, of course, related to the strategies that distinguish photoconceptualism. Take Edward Ruscha’s concise and mundane pictures in *Twentysix Gasoline Stations* (1963) [p. 84, Fig. 1], the image- and text-based journalistic style of Dan Graham’s *Homes for America* (1966–67), or Robert Smithson’s *Monuments of Passaic* (1967); these are clear documentations of the truth of “the thing that has been there.”<sup>8</sup> What is common in all such early stage photoconceptualism is a documentation that completely eschews any artfulness, thereby displaying an attitude to photography as something reduced to its indexicality while using the medium specifically to deny its own status as art. Ruscha’s words in an interview from 1965 precisely embody this concept:

Above all, the photographs I use are not “arty” in any sense of the word. I think photography is dead as a fine art; its only place is in the commercial world, for technical or information purposes. I don’t mean cinema photography, but still photography, that is, limited edition, individual, hand-processed photos. Mine are simply reproductions of photos. Thus, it is not a book to house a collection of art photographs—they are technical data as is industrial photography. To me, they are nothing more than snapshots.<sup>9</sup>

Ruscha’s photographs are simply “industrial photography,” not “art photography.” Or at least, if one is not aware that he is an artist, they could appear that

way. Ruscha was not alone in this. In photoconceptualism, unlike in fine art photography, photographs appear primarily in printed matter such as books, magazines, or advertisements with no artistic quality at first sight.<sup>10</sup>

On that note, let me touch on an interesting anecdote. Back then, Ruscha's *Gasoline Stations* was kept in the "Transportation" section at the New York Public Library, shelved among books about cars or highways.<sup>11</sup> This illustrates how photography was positioned outside the art field and belonged to a different mode of distribution. Since its emergence in the nineteenth century, photography functioned as a medium for recording and collecting all kinds of things and events in various fields including the press, science, and law. Yet, as the conditions of photography based on such reproductive technology—in other words, the conditions of photography as something outside of art—became evident, what surfaced in photographic art practices was the medium's documentary nature rather than its art-like aspects.

Through not only conceptualism but also Earthworks, performance art, and site-specific art, it could be said that the reason the photographic medium was able to assert its presence in the '70s was because of its position as the outsider in art. This is not unrelated to how the artists of the Pictures Generation, including Cindy Sherman, Sherrie Levine, Louise Lawler, and Richard Prince, had all chosen the photographic medium to practice appropriation. There is nothing as unconfined by the medium's specificity as photographs made by the capturing of subjects. A medium that can appropriate paintings, sculptures, films, or even photography itself through the mere act of capture; that is photography.

For example, in her photographic works titled with the conjunction "After," Levine rephotographed images taken by major figures like Walker Evans, Edward Weston, or Eliot Porter, turning them into her own works. In this process of appropriation, it is important to note that the subject of appropriation was pictures printed on exhibition posters or in photobooks. By comparing, for instance, Evans's photographs and Levine's *After Walker Evans 4* (1981) [p. 86, Fig. 2], it is apparent that the latter has a more intense contrast and less tonal gradation than the former. Levine's photographs therefore declare that the work itself is nothing more than printed matter as she highlights the material differences through mechanical reproduction. Furthermore, Levine's practice consistently considers all images as readymades, while photographs themselves are readymades as a reproduction of existing scenes. Thus, Levine's photographs are double-readymades and, in that sense, her pictures, which are reproduced once again, become *a copy of a copy of a copy*. This acts as a pointed criticism of the art system upheld by originality and authenticity.

The attempt by MoMA's department of photography to promote the institutionalization of photography was the target of criticism by the proponents of the photographic practice of appropriation. Douglas Crimp, an art critic who

organized the exhibition *Pictures* (1977) at Artists Space in New York, announced in a critical essay published three years after the show "the triumph of photography-as-art" with the "revival of expressionist painting" as one of the "various attempts to recuperate the auratic" that emerged in the mid-'70s, and argued that "the photographic activity of postmodernism operates . . . only in order to subvert and exceed them."<sup>12</sup> "It does so precisely in relation to the auratic, not to recuperate it but to displace it, to show that it too is now only an aspect of the copy, not the original."<sup>13</sup>

This "recuperation of aura" is tied to the presence of vintage prints created by the photographers themselves or under their instructions at the time when the picture was taken. Photography, in principle, can produce countless prints from one negative, yet this reproducibility is impaired as vintage prints require the involvement of the photographer—authorship—and are treated as a piece of art embedded with the notions of scarcity and authenticity. The characteristic of photography as rooted in reproducibility is pulled back to the "aura" by the power of the art industry and market dynamics. In other words, what recognizes and promises the authenticity of the art piece is nothing else but this institutional framework. The photographic practice of appropriation exposes the operation of turning a photograph into a piece of art through the engagement of multiple systems such as the museum, the art market, or the gallery.

One of Crimp's intentions in advocating for *Pictures* was a resistance strategy against the auralization/institutionalization of art and photography. This again is closely related to the "institution-critical" aspects which disrupt the coherence of the museum that he saw in this strategy.<sup>14</sup> In museums, art and documentation such as printed matter are frequently kept separate. If the mission of the museum is to categorize and systemize miscellaneous and heterogenous objects through collections and exhibitions, Levine or Prince's practices of appropriating art historical illustrations or commercial photography blatantly disrupt such ordering of things. The concept of the works are exposed to a fundamental and qualitative shift; a shift from artworks backed by the notion of irreplaceable originality or authenticity to something replaceable—reproductions, copies, and fakes. It effectively obliterates the differences between the exhibition of an artwork and the exhibition of documentation (printed matter). The hierarchical order that divides the original and the copy, what is art and what is not art, is disturbed from within the museum system.<sup>15</sup>

Photography is a medium inseparable from the disruption and upheaval of this boundary within art practices. It questions art's uniqueness, and authenticity, the artist's originality, and the art institution grounded upon these concepts. Photography as a medium thus became one possible paradigm in postmodernist art practices.

It should be noted that Levine's appropriation went beyond this institutional

critique. The target of her appropriations are all men; the process of rephotographing their pictures as a female artist asks the question: if a photograph by a male photographer is rephotographed by a female artist, does that work become the “work of a woman”? It explores how gender defines the meaning of the work and asks what kind of framework we are looking at the photograph through.

Levine’s signature tautological structure of a photographed photograph is suggestive of that question as the viewer then faces the fragmentation of the gaze looking at a photograph of a photograph. Like the gaze of the viewer looking at Levine’s gaze looking at Evans’ gaze looking at the Alabama farmers in *After Walker Evans*, different gazes are nested within each other, creating a chain. In this fragmentation of the act of looking, we are inevitably made aware of our own gaze looking at the photograph.

To look at the image by Evans/Levine makes the viewer constantly go back and forth, not just between the original and the copy, but also between the two gender categories, and thus between the “before (male)” and the “after (female).” Our gaze is unable to directly see the original photograph while evidently seeing it at the same time. It is torn apart by the (im)possibility of the act of seeing. Levine’s photographs achieve this kind of vibration; the act of looking at a photograph of a photograph will continuously be “vibrating” in “the space in the middle” where classification is impossible.<sup>16</sup>

- 1 Douglas Crimp, “Appropriating Appropriation,” in *Image Scavengers: Photography* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1982), 33.
- 2 Christopher Phillips, “The Judgment Seat of Photography,” *October* 22 (Autumn 1982): 27–63.
- 3 John Szarkowski, “Introduction,” in *The Photographer’s Eye* (New York: The Museum of Modern Art, 2007), 6–7.
- 4 Douglas Crimp, “The Museum’s Old / The Library’s New Subject,” *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. Richard Bolton (Cambridge: MIT Press, 1989), 3–14.
- 5 For criticism on fine art photography within photoconceptualism, see Jeff Wall, “Marks of Indifference’: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art,” in *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, eds., Ann Goldstein and Anne Rorimer (Cambridge: MIT Press, 1995).

- 6 C. S. Peirce, “Logic as Semiotic: The Theory of Signs,” *Philosophical Writings of Peirce* (New York: Dover Publications, 1955), 106.
- 7 Rosalind E. Krauss, “Notes on the Index: Part 1” and “Notes on the Index: Part 2,” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1985), 196–209, 210–19.
- 8 Roland Barthes, *Camera Lucida* (London: Vintage Classic, 1993), 76.
- 9 John Coplans, “Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications,” *Artforum* 3, no. 5 (February 1965), 25.
- 10 What is common among these practices is an interest in the distribution system of the works. In his text from 1985, Graham wrote, “if a work of art wasn’t written about and reproduced in a magazine it would have difficulty attaining the status of art,” and Simthson also stated in an interview from 1972 that the institutional environment surrounding the production of the works—“the investigation of the apparatus the artist is threaded through”—was understood as a “great issue” for artists in the ’70s. See Dan Graham, “My Work for Magazine Pages: ‘A History of Conceptual Art’,” in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge: The MIT Press, 1999), 421, and Bruce Kurtz, “Conversation with Robert Smithson,” in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), 263.
- 11 Douglas Crimp, “The Museum’s Old,” 78.
- 12 Douglas Crimp, “The Photographic Activity of Postmodernism,” *October* 15 (Winter 1980), 97–98.
- 13 Ibid.
- 14 For the series of debates by Crimp regarding the relationship between the museum and photography, see Crimp, “On the Museum’s Ruins,” in *On the Museum’s Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993), 44–64, and “Appropriating Appropriation,” 27–34.
- 15 To make an additional remark on Crimp’s argument, Craig Owens describes Robert Rauschenberg’s flatbed painting as remaining “in potentia until it is seen in the museum, where it opens a dazzling mise en abyme” (Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2,” *October* 13 [1980]: 59–80). The same could be said for Levine or Prince’s practices. More than anywhere else, the effect of appropriation is maximized in an institutional space such as a museum or a gallery substantiated by the works’ originality or singularity. In that regard, we must also point out that the artists themselves are targeted by this criticism against art institutions. Levine and Prince’s practices clearly infringe copyright but they are closely protected by the copyright system which connects the work to authorship. The strategy of appropriation is so intimately intertwined with the institution, the target of their criticism, that they face a dilemma wherein their critical attitude is recovered by the institution.
- 16 In 2002, Levine stated in an interview, “I wanted to make pictures that contradicted themselves. I wanted to put one picture on top of another so that there were times when both pictures disappeared and other times when they were both manifest. That vibration is basically what the work was about for me—that space in the middle where there’s no picture, rather an emptiness, an oblivion.” Sherrie Levine, “Statement,” in *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960–1982*, ed. Douglas Fogle (New York: Distributed Art Publishers, 2003), 244.