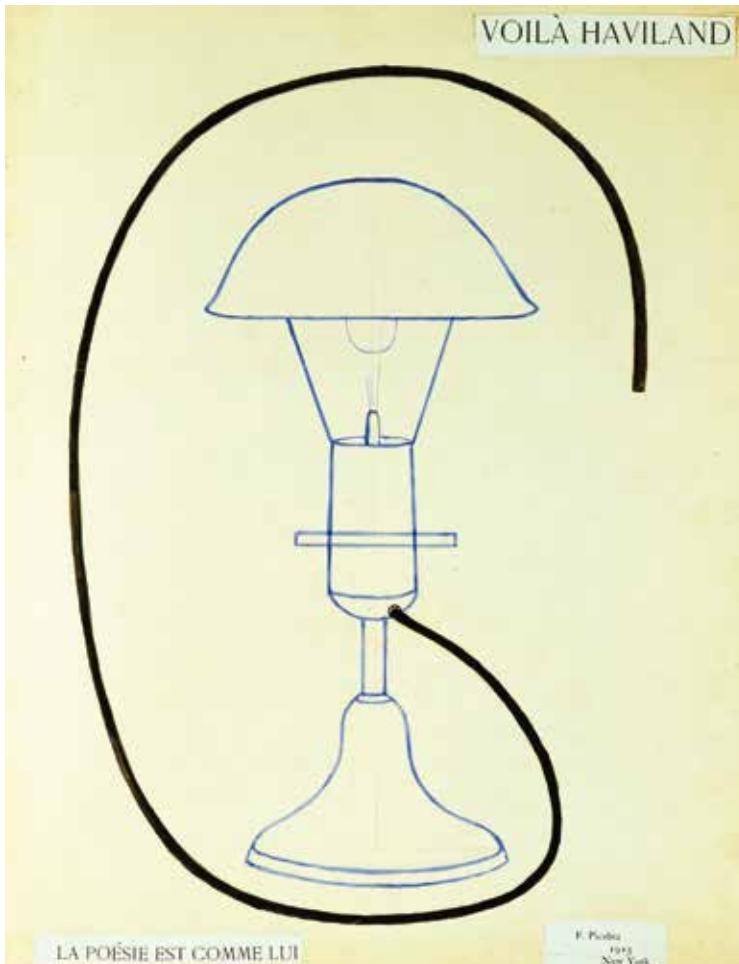


**Bettina Funcke** (b. 1971) is a writer and editor based in New York City, where she teaches in the Masters Program in Critical Theory & the Arts at the School of Visual Arts. From 2009 to 2012, Funcke was Head of Publications for dOCUMENTA (13) where she edited the extensive publication series "100 Notes – 100 Thoughts". She has lectured widely and internationally on aesthetics and art and is the author of the book *Pop or Populus: Art between High and Low* (Sternberg Press, 2009). Her writings on contemporary art have been widely published, in magazines such as *Afterall*, *Artforum*, *Bookforum*, *Parkett*, *Speculations* and *Texte zur Kunst*, and in monographic artist books. Funcke has written essays on the work of artists and thinkers including Wade Guyton, Gerard Byrne, Jacques Rancière, and Sarah Morris, and has taken part in conversations with, among others, Graham Harman, Peter Sloterdijk, Kelley Walker, Carol Bove, Josh Smith, and Johanna Burton. She is a co-founder of The Leopard Press and the Continuous Project group.

## Copying: A Primer by Bettina Funcke



Francis Picabia, *La poésie est comme lui. Voilà Haviland.*, 1915.  
© 2015 ProLitteris, Zurich. Courtesy: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung

### Why copying?

We like to copy. Why do we like it so much? People, gestures, attitudes; friends, family, people we admire; language, thought, sentences, entire texts or journals, works of art, objects, images, scenes from films, stories, news, ads: copy it, rearrange it, own it. There is an ease to this, and it is a convenient way to produce. It is affirmation and inspiration; we connect and think intimately about what we copy. We select part or whole, via cut-and-paste and grab-and-drag, reorganizing through embodiment, contextualization, and timing. With this we find our own voice.

### A long, slow history

Until relatively recently copying was an intensive commitment, slow and laborious. In order to preserve and disseminate literary, philosophical, and religious information, medieval scribes and monks would reproduce text by hand. Gutenberg may have changed everything, but for a long while there were few printing presses in existence. Through the late 1700s, an office that might want to retain a copy of an outgoing letter was forced to do it by hand. With few technologies available, copies were handmade for centuries, and this went for text, painting, and sculpture. Copies of artworks were made either to learn from the masters or to provide select people or institutions with sought-after works for study or contemplation. Were there ever methods of reproducing knowledge without technology? It is said that some yogis received ancient wisdom through states of meditation and lucid dreaming.

### How to copy in the 20<sup>th</sup> century

Over the last century mechanical, electronic and digital forms of reproduction catapulted the issue of copying—the fake, the simulation, the clone—to the

### Perché copiare?

Ci piace copiare. Come mai ci piace tanto? Persone, gesti, atteggiamenti; amici, familiari, gente che ammiriamo; linguaggio, pensiero, frasi, interi articoli o pubblicazioni, opere d'arte, oggetti, immagini, scene di film, storie, notizie, pubblicità, che copiamo, riformuliamo, di cui ci appropriamo. È tutto così facile, ed è un modo facile di produrre. È affermazione e ispirazione; ci connettiamo e pensiamo intimamente a ciò che copiamo: selezioniamo parte o il tutto, mediante taglia-e-incolla e prendi e trascina, riorganizzando a livello di rappresentazione, contestualizzazione e cornice temporale. Con questo troviamo una voce nostra.

### Una storia lunga e lenta

Copiare è stato un impegno gravoso, lento e laborioso fino a tempi relativamente recenti. Amanuensi e monaci medievali riproducevano i testi a mano per conservare e diffondere informazioni di natura letteraria, filosofica e religiosa. Ci volle molto tempo perché le macchine da stampa e la rivoluzionaria invenzione di Gutenberg si diffondessero. Fino alla fine del Diciottesimo secolo, qualunque ufficio avesse bisogno di conservare copia di una lettera in uscita poteva solo produrla a mano. La scarsa disponibilità di tecnologie obbligò per secoli a realizzare a mano le copie di testi, pitture e sculture. Si copiavano le opere d'arte sia per poter imparare dai maestri che per offrire gli esempi più importanti a determinati individui o istituzioni per scopi di studio o diletto. Sono mai esistiti metodi che consentissero di riprodurre la conoscenza senza la tecnologia? Si racconta di alcuni yogi che acquisivano antiche forme di saggezza attraverso stati di meditazione e di sogno lucido.

### Come copiare nel Ventesimo secolo

Durante il Ventesimo secolo, le forme di riproduzione meccanica, elettronica e digitale hanno catapultato il tema della copia – il falso, la simulazione, il clone – al centro della cultura. Nel corso del secolo, gli artisti hanno sperimentato con ogni strumento di riproduzione che si rendeva via via disponibile, riflettendo sulle modalità sempre diverse di rappresentare, replicare e costruire il mondo. Il dispiegamento dei ready-made da parte di Duchamp era una reazione alle merci prodotte in serie e si interrogava su come, di conseguenza, avremmo adesso potuto utilizzare le mani, mentre i "ritratti" meccanici di Picabia erano diagrammi copiati e rifinalizzati delle novità di una cultura sempre più meccanizzata: il clacson dell'automobile, il telefono, la macchina fotografica, la leva del cambio. Passati alcuni decenni, gli artisti si trovavano a disposizione strumenti metaforici sempre più ampi che consentivano di usare campi della cultura per comunicare, come spiega David Shields: "Le serigrafie di Marilyn Monroe e il *Double Elvis* di Warhol hanno la valenza di metafore perché le loro immagini sono talmente comuni nella cultura da poter essere usate come sintesi, allo stesso modo in cui altre generazioni avrebbero usato, per dire, il mare". Nel frattempo, Lichtenstein e Polke isolavano le immagini mediatiche e richiamavano l'attenzione sui processi di stampa commerciale. Avendo chiarito fin dal principio di voler praticare la copia, la generazione successiva di artisti si dichiarava intenzionalmente "non originale", ad esempio con le provocazioni sofisticate, apertamente fraudolente di Jeff Koons, o con la ri-fotogra-

core of culture. Throughout the 20<sup>th</sup> century, artists experimented with every newly available tool of reproduction, reflecting on the continuously changing ways to grant an image to the world, to replicate and build it. Duchamp's deployment of readymades responded to mass-produced goods and questioned what use our hands might now have, while Picabia's mechanical "portraits" were copied and repurposed diagrams portraying the novelties of a newly-mechanized culture: car horns, telephones, cameras, gearshifts. Decades later, the tools of metaphor expanded and artists were able to use fields of culture to communicate, as David Shields suggests: "Warhol's Marilyn Monroe silk screens and his *Double Elvis* work as metaphors because their images are so common in the culture that they can be used as shorthand, as other generations would have used, say, the sea." Meanwhile, Lichtenstein and Polke isolated media imagery and called attention to the processes of commercial printing. The generation of artists to follow stated up front that they were copying and intentionally "unoriginal": sophisticated, willfully fraudulent provocations by Jeff Koons, for example, or the re-photography of Richard Prince. Copying had become a strategy of embellishment, a dandyish practice, with dashes of inauthenticity, falseness, and unoriginality thrown in. These playful investigations into a culture of replication demonstrate that imitation and copying do not eradicate authorship: rather, they place new demands on authors, who must take the new conditions into account when conceiving of a work of art. But why were virtually all of the most prominent practitioners male? Men, it is said, are genetically predisposed to reproduce.

### How not to copy in the 21<sup>st</sup> century

The experiments of the last century appear quaint. The early 21<sup>st</sup> century gives us a culture of digital liquidity where everything is ceaselessly duplicated, shared, and disseminated. Copying is the condition of culture now, the dominant feature, reaching all areas of life, grounded in the omnipresence of networks. The more important question is, *how not to copy*? Value has shifted toward the many ways to personalize, edit, and authenticate a work, or a life. Hito Steyerl argues that "the thing formerly called real life has already become deeply imaged," and image of course means copy. For Steyerl, the artist's task now lies in finding different forms of circulation, in reconsidering the "relationship between image and life, what we used to call representation, and so-called reality." Kenneth Goldsmith refers to Marjorie Perloff's notion of the "unoriginal genius," which orients the artist's task around mastery and dissemination of information: rather than creating information we must *move* it, manage it, distribute it. Similarly, Seth Price predicted in *Dispersion* that "the task becomes one of packaging, producing, reframing, and distributing; a mode of production analogous not to the creation of material goods, but to the production of social contexts, using existing material." The last century demonstrated that mastery lies in *how* we execute the copy: imperfectly, for example, as in a screen print. Now we see that the decision of how to format information *is* form.

### The future: Copying / not copying

We occupy a strange historical moment, perched on the bridge linking an analog world to a digital one. In "The Ecstasy of Influence: A Plagiarism" Jonathan Lethem describes this generational experience as "[being] born backward into an incoherent realm of texts, products, and images, the commercial and cultural environment with which we've both supplemented and blotted out our natural world." For him, the most ambitious art tries to restore what's taken as "real" to three whole dimensions, tries to reconstruct a univocally round world out of disparate streams of flat sights, in order to reimagine "what human life might truly be like over there across the chasms of illusion, mediation, demographics, marketing, imago, and appearance." How do we copy and not copy at the same time? Does this mean organic farming, 19<sup>th</sup>-century clothing, vegan diets, slow food, bicycles, yoga, and knitting?

fia di Richard Prince. Copiare era diventata una strategia decorativa, una pratica dandy, arricchita da accenti di non autenticità, falsità e non originalità. Queste indagini divertite sulla cultura della replica dimostrano che la mimesi e la copia non annullano l'autorialità; semmai pongono nuove sfide agli autori, che devono tenere conto di queste nuove condizioni quando concepiscono un'opera d'arte. Ma come si spiega che praticamente tutti gli esponenti più rilevanti fossero maschi? Si dice che gli uomini siano geneticamente predisposti a riprodursi.

### Come non copiare nel Ventunesimo secolo

Mentre gli esperimenti del secolo scorso hanno un che di pittoresco, gli albori del nuovo secolo ci propongono una cultura della liquidità digitale nella quale ogni cosa è incessantemente duplicata, condivisa e propagata. Copiare è la condizione della cultura di oggi, la caratteristica dominante che filtra in ogni area della vita, radicata nell'onnipresenza delle reti. La domanda principale diventa *come si fa a non copiare*? Il valore si è spostato verso i tanti modi di personalizzare, editare e autenticare un'opera, o una vita. Secondo Hito Steyerl "quella che chiamavamo vita reale è già profondamente trasformata in immagine", e trasformare in immagine significa, naturalmente, copiare. Per Steyerl, il compito dell'artista consiste ora nel trovare forme diverse di diffusione, nel riconsiderare la "relazione tra immagine e vita, quella che un tempo chiamavamo rappresentazione, e la cosiddetta realtà". Kenneth Goldsmith fa riferimento alla nozione del "genio non originale" di Marjorie Perloff che orienta il ruolo dell'artista verso il controllo e la diffusione dell'informazione: invece di creare le informazioni dobbiamo *spostarle*, gestirle, distribuirle. Anche Seth Price in *Dispersion* prevede che "il compito sarà confezionare, produrre, riconfigurare e distribuire; una modalità di produzione che non coincide con la creazione di beni materiali ma con la produzione di contesti sociali mediante l'uso di materiali esistenti". Il secolo scorso ha dimostrato che l'eccellenza non consiste nel *come* realizziamo la copia: ad esempio imperfettamente, come in una serigrafia. Vediamo quindi che la decisione relativa a come formattare l'informazione è la forma.

### Il futuro: copiare / non copiare

Viviamo un momento storico strano, in bilico sul ponte che unisce il mondo analogico a quello digitale. In "The Ecstasy of Influence: A Plagiarism" Jonathan Lethem descrive così questa esperienza generazionale: è come "[essere] nati con la testa rivolta indietro a un mondo incoerente di testi, prodotti e immagini, l'ambiente commerciale e culturale con il quale abbiamo sia potenziato che obliterato il nostro mondo naturale". Per Lethem l'arte più ambiziosa è quella che tenta di restituire tutte e tre le dimensioni a ciò che passa per "reale", che cerca di ricostruire un mondo univocamente a tutto tondo a partire dalle correnti disparate di immagini bidimensionali al fine di immaginare nuovamente "cosa può essere davvero la vita umana al di là degli abissi di illusione, mediazione, demografia, marketing, immagine e apparenza". Come facciamo a copiare e nello stesso tempo non copiare? Significa agricoltura biologica, abiti ottocenteschi, diete vegane, slow food, biciclette, yoga e lavoro a maglia?