

On the Copy On the Copy
 On the Copy On the Copy
 On the Copy On the Copy
 On the Copy On the Copy
 On the Copy On the Copy
 On the Copy On the Copy
 On the Copy On the Copy
 On the Copy On the Copy
 On the Copy On the Copy
 On the Copy On the Copy

Copy comes from the Latin *copius*, source of abundance. In its essence as a proof of fecundity (the ancient emblem of the cornucopia), “mechanical (and digital) reproduction” today seems more justified than ever in its zeal to impose its scenario and its statute, in a very natural way, on the liquid society of revisionism, cognitive dissonance and “copy and paste”—in which everything is shared, replicated, resuscitated—exerting itself in an inexhaustible game of resemblances, bent on delivering new levels of originality. The texts gathered here by ten authoritative contributors gravitate around the “migration of the aura” (Bruno Latour) and its easy landing places, prompting reflection on many practices of imitation, counterfeiting and falsification, as well as the concepts of authenticity, authorship, autography—and, of course, of copying, good or bad.

Copia deriva dal latino “copius”, ovvero fonte di abbondanza. In questo suo essere prova di fecondità (l’antico emblema della cornucopia), la “riproduzione meccanica” (e digitale) sembra oggi più che mai rendere ragione del suo zelo nell’imporre con estrema naturalezza alla società liquida del revisionismo, della dissonanza cognitiva e del “copia-incolla”— in cui tutto viene ad essere condiviso, replicato, risuscitato – il suo scenario e il suo statuto, adoperandosi in un inesauribile gioco delle somiglianze, volto ad assestare nuovi livelli di originalità. Intorno alla “migrazione dell’aura” (Bruno Latour) e i suoi facili approdi, gravitano i testi qui raccolti di dieci autorevoli autori, che invitano a una riflessione sulle molte pratiche di imitazione, contraffazione e falsificazione, così come sui concetti di autenticità, autorialità, autografia – e naturalmente di copia, buona o cattiva che sia.



Richard Prince, *Untitled (cowboy)*, 1999. © the artist. Courtesy: Sadie Coles HQ, London

Copying: A Primer	by Bettina Funcke	90
Synchronicity	by Michele Robecchi	92
Simulation	by Ian Cheng	95
Fake	by Liam Gillick	98
Counterfeit	by Daniel McClean	100
Reflection	by Kenneth Goldsmith	102
Impersonation	by Darren Bader	104
Cover	by Nick Currie	106
Remake	by Martin Clark	110
Reproduction	by grupa o.k.	114

grupa o.k. is the collaborative endeavor of Julian Myers (b. 1973) and Joanna Szupinska (b. 1981). Their practice includes editing, curating, writing and research, with a focus on contemporary art, the history and future of exhibition-making, and the forms and complexities of collective organization. Their name is a mischievous borrowing from grupa a.r. (artyści rewolucyjni), the Polish avant-garde group founded in 1929 by Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, and Henryk Stażewski. Myers is an art historian based in Oakland, California. He is associate professor at California College of the Arts, San Francisco, and is senior editor of *The Exhibitionist*, a journal of exhibition-making. Szupinska is Curator of Exhibitions at the California Museum of Photography, part of UCR ARTSblock, Riverside, California. A full account of their individual and collaborative work can be found at <http://www.grupaok.com>.

Reproduction and Reproduction

by grupa o.k.

(Julian Myers and Joanna Szupinska)

R
RE
REP
REPR
REPRO
REPROD
REPRODU
REPRODUC
REPRODUCT
REPRODUCTI
REPRODUCTION
REPRODUCTION



Rodney McMillian, *Unknown #4*, 2006. Courtesy: the artist and Susanne Vielmetter Los Angeles Projects

In its basic definition the word “production” denotes a generative, primary act, whether of the universe by a divine being, of the world through human transformation of nature, of products by producers, or of art by artists. “There is nothing,” French philosopher Henri Lefebvre writes, “in history or in society, which does not have to be achieved and produced.”¹ “Reproduction,” by contrast, signals something rather more ambiguous. Meaning, etymologically, “production again,” reproduction introduces to its root term a secondary and cyclical nature, opening a counter-plane of repetition within production itself—of renewing, circulating, or maintaining the event that the productive act devises.

From this foundation, though, the concept of reproduction becomes internally differentiated, and the relations among individual strains more difficult to map out. The copy crowds the original (as in the reproduction of images); the child inhabits the womb of the mother (as in biological reproduction); capitalist production commands the regeneration of the class that will sustain it (as in social reproduction);² and social institutions perpetuate norms from generation to generation (as in cultural reproduction).³ It is possible to discern relationships between one thread and another, as have Marxist feminists between biological and social reproduction, for example, regarding the role of the family in the replenishment of the labor force and, generationally, of the working class.⁴ But some unitary definition, especially one that might chart between image reproduction and the other branches, is elusive.

Nevertheless, such mapping between reproduction and reproduction is what interests us here. Rather than dwelling further on generalities, a specific case will help provide useful texture, or at least offer some indication of how such linkages might work and what value they might have. That case is a body of works, titled *Unknown*, initiated in 2006 by the Los Angeles-based artist Rodney McMillian.⁵ It centers on a photograph of a sculpture, the plaster bust of a man, which the artist found discarded on the streets of Los Angeles. Though the figure’s exact identity is a mystery, the subject is particular rather than generic; styled in suit, tie, and Brylcreem hairdo, he reads as a white American man from the 1950s or 60s—perhaps, given his features, a creature of Midwestern origin. His business dress and strong jaw imply a certain stolid authority.

When McMillian found the bust, certain unexplained and peculiar things had been done to it. First painted gold, the bust had subsequently been painted black; scuffs on eyebrow, nose and torso, signs of abuse or carelessness, break through painted surface to plaster beneath. The artist had questions. What had compelled this white—doubly white, both plaster and Caucasian—man to be made over as black, that is, to wear a sort of blackface? How had the bust then come to be ejected into the street? The object’s story—from its initial modeling and molding, through its singular material history—seemed implacably weird and symbolically fraught.

McMillian had the object photographed in the style of classic portraiture by photographer Gene Ogami; a large number of prints were produced and framed identically. Though there were multiple prints, each photograph was designated unique, rather than part of an edition. Reversing the convention of limited photographic editions and the demands of an art market that preserves value through artificial scarcity, the artist reserves the authority to produce any number of infinite copies. He titles them successively, *Unknown #1*, *Unknown #2*, and so on, each assigned the status of a unique work of art, and each carrying its own material life into the world, as did the sculpture it pictures. He shows these unique, if more or less identical, photographs alone,⁶ in small clusters, and, perhaps most strikingly, in long, uncanny sequences that dominate a gallery in their opacity and uniformity.⁷

Installed *en masse*, the works serve to inscribe and reinscribe the particular character of this totem figure: his racial and patriarchal belonging, the consecration of his personhood in the initial gesture of sculptural making,

La definizione fondamentale del termine “produzione” denota un atto generativo, primario: dell’universo a opera di un essere divino, del mondo per mezzo della trasformazione della natura a opera degli esseri umani, dei prodotti a opera dei produttori, dell’arte a opera degli artisti. “Non c’è niente nella storia o nella società” scrive il filosofo francese Henri Lefebvre “che non debba essere ottenuto e prodotto.”¹ E “riproduzione” indica qualcosa di molto più ambiguo. Con il suo valore etimologico di “produrre nuovamente” il termine “riproduzione” dota il suo lemma d’origine di una natura secondaria e ciclica, aprendo in tal modo un piano alternativo di ripetizione all’interno della produzione stessa: di rinnovamento, circolazione o manutenzione dell’evento ideato dall’atto produttivo.

Ma al di là di questo principio, il concetto di riproduzione si differenzia internamente, e i rapporti tra le singole interpretazioni divengono più difficili da tracciare. La copia tende a sovrapporre l’originale (nella riproduzione di immagini); il figlio occupa l’utero della madre (nella riproduzione biologica); la produzione capitalista esige la rigenerazione della classe che la sosterrà (nella riproduzione sociale)²; le istituzioni sociali perpetuano norme da una generazione all’altra (nella riproduzione culturale)³. È possibile scorgere dei legami tra un filo e l’altro, come è stato fatto, ad esempio, tra la riproduzione biologica e quella sociale dagli studi femministi marxisti che hanno esaminato il ruolo della famiglia nella reintegrazione della forza lavoro e, a livello generazionale, della classe operaia.⁴ Ma resta difficile individuare una definizione unitaria, in particolare una definizione in grado di tracciare un collegamento tra la riproduzione dell’immagine e gli altri rami.

Ciononostante, proprio l’individuazione dei legami tra riproduzione e riproduzione è l’oggetto di questo studio. Piuttosto che continuare a soffermarci sui termini generici, vi è un caso specifico che può fornire materiale utile, o perlomeno può offrire qualche indicazione su come potrebbero funzionare tali legami e che valore potrebbero avere. Si tratta di una raccolta di opere, dal titolo, *Unknown*, inaugurata nel 2006 da Rodney McMillian, artista residente a Los Angeles⁵, e incentrata sulla fotografia di una scultura, un busto maschile in gesso che l’artista ha trovato abbandonato per le strade di Los Angeles. Malgrado l’identità della figura sia un mistero – il soggetto è specifico e non generico: dotato di giacca, cravatta e capelli sistemati con la brillantina – ha tutto l’aspetto di un americano, bianco, degli anni ‘50 o ‘60, e i lineamenti suggeriscono un originario del Midwest. L’abito e la mascella forte denotano un’autorità imperturbabile.

Quando McMillian trovò il busto, questo aveva subito una serie di atti misteriosi e inspiegabili. Dapprima dipinto d’oro, in un secondo momento il busto era stato dipinto di nero; le sopracciglia, il naso e il torso segnati da graffi e abrasioni che facevano trasparire il gesso sottostante erano l’indice di abusi o negligenza. L’artista si pose una serie di domande. Cosa aveva portato quest’uomo bianco – doppiamente bianco, sia caucasico che di gesso – ad essere trasformato in nero, ovvero indossare una sorta di trucco da caricatura nera? E cosa aveva portato il

the mystery of his “blackening” and abjection into the street. Which is to say that McMillian puts the reproducibility of the photographic medium to work to open questions on how a culture reproduces certain values—whom it chooses to value and whom to discard—over time. In this sense, the reproduction of images becomes a complex allegory for the reproduction of cultural norms—in particular the seemingly endless, intolerable perpetuation of class hierarchy, white supremacy, and black abjection at the heart of American culture. This is a bleak picture. But by reproducing (with each unique version of the same) the strangeness and inconceivability of this whole nightmare, McMillian leaves open the possibility that we might still break its spell. We might finally wake the hell up, and produce the whole situation otherwise.

busto a essere gettato per strada? La storia dell’oggetto – dalla modellatura iniziale al suo personale percorso materiale – pareva strana e densa di significati simbolici.

McMillian fece fotografare l’oggetto nello stile della ritrattistica classica dal fotografo Gene Ogami; furono prodotte un gran numero di stampe che vennero incorniciate in modo identico. Anche se erano stampe multiple, ciascuna foto fu definita come unica, invece che parte di un’edizione; ribaltando la convenzione di edizioni fotografiche limitate, e le richieste di un mercato dell’arte che tutela il valore per mezzo di una scarsità artificiale, l’artista si riservò l’autorità di produrre un numero infinito di copie. A queste foto dette il titolo sequenziale di *Unknown #1*, *Unknown #2*, e così via, attribuendo a ciascuna lo status di opera d’arte unica che porta nel mondo la propria vita materiale, come era avvenuto per la scultura raffigurata. L’artista espose queste fotografie uniche, per quanto più o meno identiche, isolate,⁶ in piccoli gruppi e, forse ancor più d’effetto, in lunghe surreali sequenze che dominavano la galleria con la loro opacità e uniformità.⁷

Esposte in massa, le opere servono a inscrivere e reinscrivere la specifica natura di questa figura totemica: la sua appartenenza razziale e patriarcale, la consacrazione della sua identità personale nel gesto iniziale della creazione scultorea, il mistero del suo “diventare nero” e lo svilimento dell’abbandono per strada. Vale a dire, McMillian mette all’opera la riproducibilità del mezzo fotografico per sollevare domande su come una cultura riproduca certi valori nel corso del tempo: chi sceglie di valorizzare e chi sceglie di scartare. In questo senso la riproduzione di immagini diviene una complessa allegoria della riproduzione delle norme culturali, in particolare l’eterna e intollerabile perpetuazione della gerarchia di classe, della supremazia bianca e dello svilimento dei neri al centro della cultura americana. È un quadro tetro. Ma riproducendo la stranezza e l’impossibilità d’immaginare tutto questo incubo (per mezzo di ogni versione unica della stessa cosa), McMillian lascia aperta la possibilità di poter ancora rompere l’incantesimo. Potremmo, un giorno, risvegliarci e cambiare le cose.

1. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (trans. Donald Nicholson-Smith). Blackwell Publishers, Inc., 1991: 68. Originally published as *La production de l’espace*. Editions Anthropos, 1974.

2. See Leopoldina Fortunati, for example, in *The Arcane of Reproduction: Housework, Prostitution, Labor and Capital* (trans. Hilary Creek). Autonomedia, 1995.

3. See Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron, *Reproduction in Education, Society and Culture*. Sage, 1990.

4. See Valerie Bryson, “Production and Reproduction,” *caring labor: an archive*. July 28, 2010. <https://caringlabor.wordpress.com/2010/07/28/valerie-bryson-production-and-reproduction/> (accessed May 22, 2015). Originally published in Georgina Blakely and Bryson, eds. *Marx and Other Four-Letter Words*. Pluto Press, 2005.

5. *Unknown* was first shown in McMillian’s solo exhibition *Odes* at Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, Culver City, September 9–October 14, 2006.

6. See the artist’s exhibition at Haubrokshows, Strausberger Platz, Berlin, May 9–September 3, 2009, where the photograph presided over a roomful of cardboard coffins.

7. As they were in the exhibition “Agitated Histories,” curated by Irene Hofmann for The Contemporary, Baltimore, February 11–May 1, 2011. The exhibition traveled to SITE Santa Fe, October 22–January 15, 2012.

1. Henri Lefebvre, *La production de l’espace*. Editions Anthropos, 1974, ed. it. *La produzione dello spazio*, Mozzi, Milano 1976

2. Si veda Leopoldina Fortunati, *L’arcano della riproduzione: casalinghe, prostitute, operai e capitale*, Marsilio, Venezia, 1981

3. Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron, *La reproduction: éléments pour une théorie du système d’enseignement*, Les éditions de minuit, Parigi, 1970; ed. it. *La riproduzione: teoria del sistema scolastico ovvero della conservazione dell’ordine culturale*, Guaraldi, Rimini, 1972

4. Si veda Valerie Bryson, “Production and Reproduction,” *caring labor: an archive*. July 28, 2010. <https://caringlabor.wordpress.com/2010/07/28/valerie-bryson-production-and-reproduction/> (accessed May 22, 2015). Pubblicato in Georgina Blakely e Valerie Bryson, (a cura di). *Marx and Other Four-Letter Words*. Pluto Press, 2005

5. *Unknown* è stata esposta per la prima volta nell’ambito di *Odes*, la personale di McMillian presso il Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, Culver City, 9 settembre – 14 ottobre 2006

6. Si veda la mostra presso Haubrokshows, Strausberger Platz, Berlino, 9 maggio – 3 settembre 2009, in cui le fotografie dominavano una stanza piena di bare di cartone.

7. Come nella mostra “Agitated Histories”, a cura di Irene Hofmann per The Contemporary, Baltimora, 11 febbraio – 1 maggio 2011. La mostra si è trasferita anche al SITE, Santa Fe, 22 ottobre – 15 gennaio 2012



Above - Rodney McMillian, installation view at Art Basel Miami Beach, 2006.
Courtesy: the artist and Susanne Vielmetter Los Angeles Projects

Below - Rodney McMillian, "Agitated Histories" installation view at SITE, Santa Fe, 2012. Courtesy: SITE, Santa Fe. Photo: Eric Swanson

