

Liam Gillick deploys multiple forms to expose the new ideological control systems that emerged at the beginning of the 1990s. He has developed a number of key narratives that often form the engine for a body of work: *McNamara* (1992 onwards) *Erasmus is Late & Ibulka!* (1995 onwards) *Discussion Island/Big Conference Center* (1997 onwards) and *Construction of One* (2005 onwards). Gillick's work exposes the dysfunctional aspects of a modernist legacy in terms of abstraction and architecture when framed within a globalized, neo-liberal consensus. His work extends into structural rethinking of the exhibition as a form. In addition he has produced a number of short films since the late 2000s which address the construction of the creative persona in light of the enduring mutability of the contemporary artist as a cultural figure: *Margin Time* (2012), *The Heavenly Lagoon* (2013) and *Hamilton: A Film by Liam Gillick* (2014). Gillick is currently completing a book on the genealogy of the contemporary artist titled *Industry and Intelligence: Contemporary Art Since 1820* for Columbia University Press.

Fake... Exhibition...

by Liam Gillick

Fake Fake Fake Fake Fake
 Fake Fake Fake Fake Fake
 Fake Fake Fake Fake Fake
 Fake Fake Fake Fake Fake

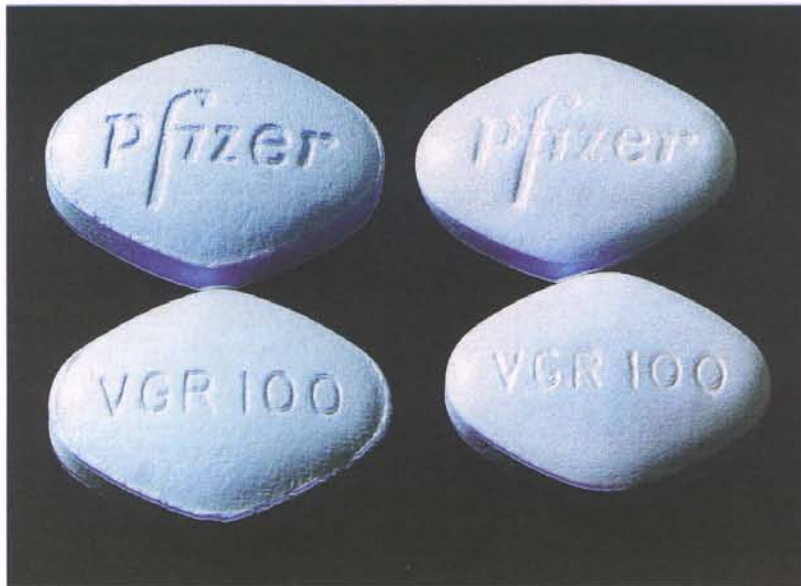
Twenty years ago an endless skeptic about the direction art takes in times of increasing economic polarization called to let me know that he believed someone was attempting to fake his entire collection of conceptual art. The idea seemed ludicrous. Yet notes, statements, simple instructions on scraps of paper—often with short dedications—were being offered for sale for a couple of thousand pounds and sometimes as little as a few hundred pounds. Faking conceptual art is particularly useless. Nearly every work was intended to be carried in your head, to express a universal quality, as something to be shared. Conceptual art's use of systems and structures made the faking process pointless and easy to discover: works were numbered, catalogued or part of a series. Furthermore, the process of faking conceptual art depends upon the notion of a value that might be accrued from possession of an original. In almost every case the artist had been paid but often in ways that questioned the notion of ownership. Possession and subsequent transfer of the work were deliberately complicated at the moment of exchange, and in some cases the art structure would cease to exist in a meaningful form if sold. The original, therefore, was not always to be found in the artifact. This does not mean that conceptual art in its purest form has no value but that its value is not context free. It is an instruction, a potential, a reminder, a system of exchange. It is not an artifact without phantoms, shadows and obligations. Faking in this case would mean faking systems, exchanges and people. Attempting to fake conceptual art would require the creation of artists, structures, histories and potentials. The issue here was not the apparent ease of writing a list, statement or instruction on a piece of paper, but a misunderstanding of the hierarchical position of the "original" within the schema of the work itself.

During a time when art has become a contested site of ethical debate, the notion of the fake only retains power in relation to mass production. The only objects that give us pause or doubt are the fake iPhone, the fake bag, fake drugs or fake people. The fake car and the fake apartment are in development, although the misrepresentation of cars and property is a well developed art. When considering the fake mass-produced item it is necessary to take into consideration the fact that it may have originated from the same factory as the notionally authentic product. This awareness is what gives pause for reflection to those who agonize about art and its potential. For nearly a century the artist has been the producer of objects that also originate from some production site or another, and this has inverted the question of the fake and transferred the focus towards an attempted identification of the real. We look for the real and are indifferent to the fake. The fake has little meaning or function as an identifying marker for advanced contemporary art. It has long been replaced in the popular imagination by the idea of the con or trick—all contemporary art is a fraud in the comments

Venti anni fa una persona caratterizzata da un inguaribile scetticismo in merito alla direzione dell'arte in tempi di crescente polarizzazione economica, mi chiamò per informarmi che riteneva che qualcuno stesse cercando di falsificare la sua collezione di arte concettuale. L'idea mi parve ridicola. E però appunti, dichiarazioni, semplici istruzioni su pezzi di carta (spesso con brevi dediche) erano in vendita per qualche migliaio di sterline, a volte anche per poche centinaia. Falsificare l'arte concettuale risulta particolarmente inutile. Quasi ogni opera è stata concepita per essere portata in testa, per esprimere una qualità universale, ed è stata pensata come qualcosa da condividere. L'uso che l'arte concettuale ha fatto di sistemi e strutture ha reso il processo di falsificazione inutile e facile da smascherare: le opere erano sempre numerate, catalogate oppure facevano parte di una serie. Inoltre, il processo di falsificazione dell'arte concettuale dipende dalla nozione di un valore che potrebbe maturare col possesso di un originale. In quasi tutti i casi, l'artista è stato pagato, ma sovente con modalità che mettono in discussione l'idea di proprietà.

Il possesso e il successivo passaggio di proprietà dell'opera sono stati volutamente complicati al momento dello scambio, e in qualche caso la struttura dell'opera, se venduta, ha smesso di esistere con una forma significativa. Pertanto, non sempre è stato possibile rinvenire l'originale di un manufatto. Questo non significa che l'arte concettuale nella sua forma più pura non abbia valore, ma che il suo valore non sia libero dal contesto. È un'istruzione, una potenzialità, un memorandum, un sistema di scambio. E non si tratta di un manufatto privo di fantasmi, ombre e obblighi. Falsificare in questo caso vorrebbe dire falsificare sistemi, scambi e persone. Tentare di falsificare l'arte concettuale richiederebbe la creazione di artisti, strutture, storie e possibilità. Il punto qui non è l'apparente facilità di scrivere una lista, una dichiarazione o delle istruzioni su un foglio di carta, ma un'incomprensione della posizione gerarchica dell'"originale" all'interno dello schema stesso dell'opera.

In un momento in cui l'arte è diventata luogo contestato di dibattito etico, il concetto di falso conserva il proprio potere soltanto in rapporto alla produzione di massa. Gli unici oggetti che ci fanno riflettere o ci ispirano dubbi



section of a newspaper—few care if it is fake. In a period of de-training the notion of the real is something much harder to find, identify, and create a use for. Duchamp was real and seems to have existed. That is all we can be sure about.

The owners of a fake bag or iPhone or drug may feel that they have managed to gain a logo without a frame. With art the owners of the real have no way to prove their possession in a context of self-doubt and extending technological slippage. In fact the opposite is true. The constructed notion of the fake may be negatively applied to advanced art as a sign of its contemporary authenticity. Contemporary art cannot be faked. It is already a derivation and an endless duplication of itself. It is not possible to remove the logo from the bag in relation to art—as various fashion related foundations have found out. However when art meets the site of that which is actually worth faking, namely consumer products of desire, it begins to accumulate some of the characteristics that makes something worth faking in the first place. Yet it doesn't acquire luster or become a brand; instead, all its signification is reduced to an overstated expression of its inability to be faked. Ideas get bigger and simpler, discursive potential is reduced and the ability to share or express the idea is communicated increasingly smoothly and seamlessly. This is where the luster of the work appears, in its smooth flow across media and spaces of economic exchange, in its apparent realness and event-ness. The zones created for art by luxury brands express their desire to dispel their own fake products via displays of art that assert presence, simplicity, event quality and spectacular interactive potential. The assertion of the real is where we might find the contemporary crisis. For the problem might not reside in the object itself. It has started to appear in a complex new duplicate: the fake exhibition.

sono un falso iPhone, una borsa falsa, false droghe o persone false. Anche la falsa auto o l'appartamento falso sono in via di sviluppo, benché la rappresentazione falsata di auto e di proprietà immobiliari sia un'arte ben sviluppata. Nell'analisi dell'articolo massificato falso è necessario prendere in considerazione il fatto che esso possa essere stato realizzato nello stesso stabilimento in cui vengono prodotti oggetti teoricamente autentici. Questa consapevolezza è ciò che fa esitare e riflettere chi si batte per l'arte e per le sue potenzialità. Per quasi un secolo l'artista è stato il produttore di oggetti che avevano origine anche in altri luoghi di produzione, e ciò ha rovesciato la questione del falso e trasferito l'attenzione verso un tentativo di identificare ciò che è autentico. Noi cerchiamo ciò che è autentico e restiamo indifferenti al falso. Il falso ha scarso significato o funzione come marca identificativa dell'arte contemporanea d'avanguardia. È stato a lungo sostituito nell'immaginario popolare dall'idea dello scherzo o dell'inghippo: tutta l'arte contemporanea è una truffa a giudicare dalla colonna dei commenti dei quotidiani, e a pochi interessa se è falsa. In un tempo di de-formazione il concetto di autentico è molto più difficile da individuare, identificare e destinare a un uso. Duchamp era autentico e sembra che sia esistito davvero, e questo è tutto quello che possiamo sapere.

Chi possiede una borsa falsa o un falso iPhone può pensare di essere riuscito a procurarsi un logo senza cornice. Con l'arte il proprietario dell'autentico non ha modo di provare di esserne in possesso, in un contesto di incertezza di sé e di diffuso rallentamento tecnologico. È anzi vero il contrario. La nozione artificiosa di falso può essere applicata all'arte d'avanguardia in modo negativo, come segno della sua autenticità contemporanea. L'arte contemporanea non può essere falsificata: è già una derivazione e un'infinita duplicazione di se stessa. Quando si parla di arte non è possibile togliere il logo dalla borsa, come hanno scoperto varie fondazioni connesse alla moda. E tuttavia, quando l'arte incontra il sito di ciò che davvero vale la pena falsificare (cioè prodotti di consumo fortemente desiderati) inizia prima di tutto ad accumulare parte delle caratteristiche che fanno sì che questo qualcosa sia degno di essere falsificato. Essa non acquisisce lustro né diventa un marchio, bensì il suo intero significato viene ridotto all'espressione enfatica dell'impossibilità di falsificarla. Le idee vanno facendosi più ampie e più semplici, il potenziale discorsivo viene ridotto e l'abilità di condividere o esprimere un'idea viene comunicato in modo sempre più piano e scorrevole. Ed è qui che appare il lustro dell'opera: nel suo scorrere pianamente fra i mezzi di comunicazione e gli spazi di scambio economico, nella sua apparente autenticità ed evenemenzialità. Gli ambienti per l'arte creati dai marchi del lusso esprimono il desiderio di disperdere i propri prodotti falsificati per mezzo dell'esposizione di arte che affermi la presenza, la semplicità, la qualità dell'evento e il suo spettacolare potenziale di interazione. L'affermazione di ciò che è autentico è il luogo in cui possiamo ritrovare la crisi contemporanea. Perché il problema potrebbe non risiedere nell'oggetto in sé, ma iniziare ad apparire sotto forma di un suo nuovo e complesso duplicato: la mostra falsa.