



한국문화예술위원회 해외예술인 초청 특강

신자유주의시대의 글로벌라이제이션과 미술

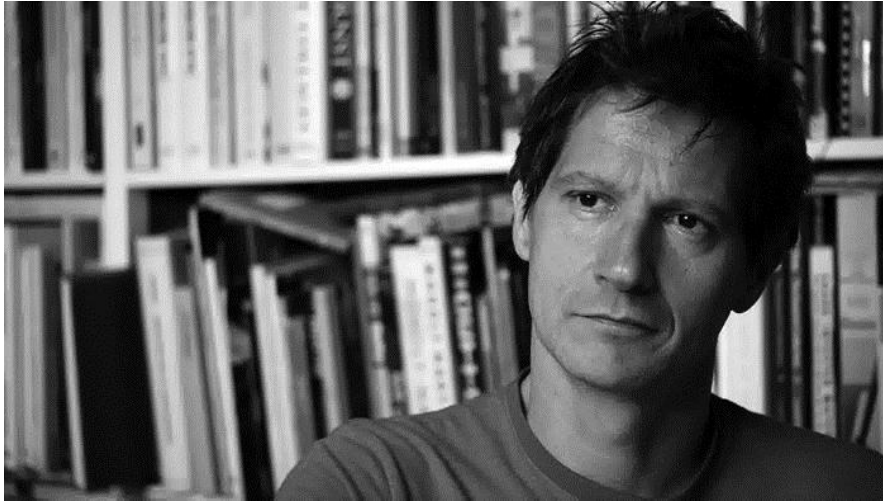
주 최 : 한국문화예술위원회

일 시 : 2012년 4월 12일(목) 14:00

장 소 : 대학로 예술가의 집 3층 다목적홀



한국문화예술위원회



▪ **줄리안 스탈라브라스(Julian Stallabrass)**

- 예술사학자, 교수, 작가, 큐레이터, 사진작가
- 現 코토드 아트 인스티튜트 현대미술교수

▪ **학 력**

- Ph.D., The Courtauld Institute of Art.
- MA, The Courtauld Institute of Art.
- BA, New College, Oxford.

▪ **경 력**

- Art and Money Online展 큐레이터, 런던 테이트브리튼, 2001.
- Memory of Fire展 큐레이터, Brighton Photography Biennial, 2008.

▪ **저 서**

- 〈현대미술(Contemporary Art)〉 : 옥스포드 출판사 출간
- 〈하이 아트 라이트 (High Art Light)〉 : 영국YBAs(Young British Arts) 비평집
- 〈자본화된 미술(Art Incorporated)〉 : 미술과 자본론 비평
- 한국문화예술위원회가 주최하는 한국미술국제심포지움 행사(2012년 7월, 영국 코토드대학교, 빅토리아 앤드 알버트 미술관에서 개최 예정) 총괄 기획

세계화의 균열



Figure 1: Nikola Uzunovski, *My Sunshine*, Macedonian Pavilion, Venice Biennale 2009. Photo Julian Stallabrass

세계 미술계는 1989년 동구권의 공산주의가 몰락한 이후 진정으로 하나의 세계가 되었다. 전 세계의 새로운 시장에서 비엔날레가 속출했고, 주요 전시회마다 상당수의 아시아, 아프리카, 남아프리카 출신의 예술가들이 등장하기 시작했으며, 동시대 미술 현장이 미국, 일본, 유럽을 넘어 진화하기 시작했다. 이제 미술계를 고정된 중심의 집합이라기보다는 개인 전용기로 이 지역에서 저 지역으로 무리를 지어 움직이는 일련의 흐름으로 이해하는 것이 더 적절하게 되었다.¹ 그러나 최근 들어 이처럼 고무적으로 부상한 복합 문화의 현상이 심각한 정치적 경제적 위기에 봉착했다. 이러한 정치 경제적 위기는 이미 내부에 매우 낮은 현상을 만들어 냈을 만큼 미술계를 상당히 뒤흔들어 놓았고 향후 미술계를 완전히 분열시킬 만큼 위협적이다.

¹ This is an updated and revised version of an essay published in Jelle Bouwhuis/ Ingrid Commandeur/ Gijs Frieling/ Domenik Ruyters/ Margit Schavemaker/ Christel Vesters, eds., *Now is the Time: Art and Theory in the 21st Century*, NAI Publishers, Rotterdam 2009.



물론 ‘세계화’는 꽤 복잡하고 논란의 여지가 있는 용어지만, 적어도 여기서는 그 의미를 (공식적으로는 노동을 제외한) 자본, 투자, 재화의 한층 자유로운 순환의 결과이자 불평등한 국제 무역, 그리고 그 자유를 규제하는 법적 합의의 산물로 정의해 볼 수 있을 것이다. 고속 교통 수단이 저렴해지고 특히 정보 교류 시스템과 전화, 인터넷 등의 보급이 확산되면서 공간의 거리는 점차 축소되고 있다. 이처럼 널리 공인된 유토피아의 시대에, 지구촌은 막대한 부와 다국적 자본이 활동하는 무대가 되었다. 그러나 세계화는 또한 세계 거대 도시들의 복합 문화적인 빈민가의 형성, 인간과 동물 신체의 거래, 오염 물질의 전파, 신자유주의 정부에 대한 제재, 환경 파괴의 확산, 나아가 계약 노동 및 노예 노동 등의 문제를 내포하기도 한다. 즉 세계화는 최대의 자유와 최대의 억압을 동시에 포함하고 있으며, 각각은 구조적으로 상대에 예측되어 있다.

세계화의 출현은 신자유주의적 정치 경제와 그 궤를 같이 한다. (대처, 레이건, 피노철텍 같은 선구적 신자유주의 정부의 민족주의적 발언은 국가 경제와 문화의 급진적 침식을 가리기 위한 미사여구일 뿐이었다) 따라서 세계화는 금융과 서비스 산업의 확대, 불평등의 확산, 노동운동의 쇠퇴, 구조적 대량 실업의 출현을 야기하였고, 결과적으로 이러한 현상들이 만들어낸 사회적 저항을 억누르기 위해 억압적인 국가 기구 등과 같은 신자유주의적 정치, 경제 정책들을 수반했다.²

2000년대 초까지만 해도 미술 세계가 세계화되는 데에는 분명 그 한계가 있으며, 경제 전반에서 일어난 세계화를 충분히 반영하지 못할 것이라고 생각하게 하는 몇 가지 이유들이 존재했다. 뉴욕 예술계의 영향력도 그러한 이유들 중 하나였다. 수많은 중국, 브라질, 남아프리카, 러시아, 쿠바 출신의 작가들이 유명해지면, 그들 중 대다수는 뉴욕에서 작품 활동을 하며 생을 마감했다. 미국, 특히 뉴욕은 현대 미술품의 거래를 지배하며, 현대 미술과 관련된 담론과 수많은 용어들을 탄생시켰다.³

그러나 그 이후, 지역 미술 시장, 특히 중국, 인도 러시아 미술계의 성장은 매우 급격한 상업적 변화를 가져왔다. 몇 년 지나지 않아 인도의 현대 미술 시장 규모는 5배까지 커졌고, 2004년부터 2008년까지 4년 동안 인도 미술품의 경매가는 10배나 성장하였다.⁴ 2007년부터 2008년까지의 경매에서 1위부터 10위까지의 최고가를 기록한 현대 미술품 중 3개는 차이 구어치양(Cai Guo-Qiang), 쟁 판쯔(Zeng Fanzhi), 리우 샤오둥(Liu Xiaodong) 등 중국 작가의 작품이었다. 자료에 의하면 2007년도 첫 경매에서 최고가에 판매된 상위 50개의 미술품 중 약 4분의 3이 중국 작가의

² For a compelling account of the association of neoliberalism and repression, see Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Penguin Books, London 2008.

³ For a fuller account, see my book *Art Incorporated*, Oxford University Press 2004, chapter 2.

⁴ *Le Marché de l'Art Contemporain 2007/8*, Artprice.com SA, Saint-Romain-au-Mont-d'Or 2008, p. 126.

작품이었으며 (이것이 신진 작가들을 주목해야 하는 이유다) 그 미술품 중 절반 이상이 (어떤 의미에서는 더욱 중요한데) 중국에서 판매되었다.⁵ 더욱 놀라운 사실은 2007년부터 2008년까지 경매에서 판매된 현대 미술품의 연간 거래액을 보면, 중국은 오랫동안 세계에서 두 번째로 큰 시장을 차지하고 있던 영국의 자리를 거의 턱 밑까지 추격했다. 이러한 변화는 숨 가쁠 정도로 급격하게 진행되었다. 상대적으로 미국의 지배력은 자국의 경제적 문제들과 세계를 움직이던 미국식 이념의 영향력이 줄어들어 따라 쇠퇴하기 시작했다. 지난 5년간 현대 미술계에 엄청난 투기적 광풍이 일었고, 그 결과 미술 시장의 세계화에 대한 전망들이 하나 둘씩 실현되었다. 성공한 예술가들은 (비록 한 때이기는 하나) 모스크바, 하바나, 뭄바이, 베이징 등의 지역에서 작품 활동을 할 수 있었고, 그들의 작품은 그 지역의 투자가와 수집가들에게 판매되었다. 그리고 이러한 현대 미술 세계의 새로운 조류에 동승하고 싶어 하는 사람들은 더욱 멀리 그리고 더욱 자주 세계 각지를 드나들어야만 했다.

장기적으로 볼 때, 미술계의 세계화는 비엔날레가 부흥함에 따라 더욱 확산된 측면이 크다. 여기서 적어도 이상적으로는, 다양한 문화의 접목과 사회적 유동성이라는 덕목은 예술작품과 전시 개최 같은 활동에 의해 촉진될 수 있다. 이러한 활동은 특히 (식민주의, 유대인 대학살(Holocaust), 러시아의 강제 노동 수용소(Gulag)라는 끔찍한 역사를 파생시킨) 민족주의적 정치 신념과 계몽주의 같은 이상이나 고정 관념을 파괴했다. 리처드 로티(Richard Rorty)식의 의견 교환 철학에 머물지 않고, 타인에 대한 권리를 남용하지 않기 위해서는 그 어떠한 자기 확신이나 동일시도 의심해 보아야 한다.⁶ 비엔날레의 많은 작품들이 다양한 문화적 접합으로 생성된 부산물들을 보여준다. 예컨대 사회주의 리얼리즘이 디즈니와 결합되는 식인데, 이러한 예는 수없이 많다. 따라서 이상적이긴 하나 전 세계의 목소리를 들을 수 있고, 다양한 문화를 접목시키는 글로벌 의식을 보여줄 수 있다는 비엔날레의 긍정적 메시지는 또 다른 비엔날레의 출현을 예고한다.

⁵ *Le Marché de l'Art Contemporain 2007/8*, p. 133.

⁶ See Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.



Figure 2: Alexander Kosolapov, *Mickey and Minnie: The Worker and the Kolkhoz Woman*, 2004-5, as shown at the Moscow Biennial, 2007

혼성예술(hybrid art) 그 자체는 마치 비둘기나 쥐들의 확산처럼, 그 지역의 종들을 좁고 불안정한 생태적 지위로 몰아간다. 친숙한 후기 개념미술 장치와 손쉽게 인식 가능한 국가적 상징물들이 끊임없이 새로운 조합으로 탄생될 때도 여전히 그것은 국적과 동일시 되었다. 제 3 세계 문화를 국가에 대한 알레고리(allegory)라 정의한 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)의 유명한 비평은 제 3 세계 미술에도 적용될 뿐만 아니라 공산주의 붕괴 이후의 동구권 미술에도 적용될 수 있다. 또한 미술 시장에서 이러한 국가적 식별 코드는 일종의 브랜드처럼 편리하게 이용되면서 점차 ‘선진’ 국의 미술에도 확대 적용되고 있다.⁷ 사실 1990년대 중반부터 두각을 나타내기 시작한, ‘영국의 젊은 작가들’ (young British art(ists); 흔히 ‘YBA’ 로 불림)은 일부러 국제적으로 잘

⁷ Fredric Jameson ‘Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism’, *Social Text*, vol. 15, 1986, pp. 65–88.

알려진 영국의 상징들을 사용함으로써, 국가적 트렌드를 새로운 세계 미술시장에서의 경쟁력으로 활용했다. 설사 예술 작품에서 국가적 색채가 분명히 드러나지 않는 경우라도, 작품은 종종 작가의 국적이 적힌 작품의 라벨처럼, 국가적 코드로 해석되곤 한다. 이처럼 작품의 국적을 따지는 것은 일면 (문화적) 혼성에 대한 이상적 개념과 대치되는 것처럼 보이지만, 오히려 이는 신자유주의적 혼성의 범위가 확대되는 것과 같다. 이러한 분위기 속에서 일련의 새로운 문화적 특징들이 더 자유롭게 결합되고 (문화적) 거래가 용이해지기 때문이다.



Figure 3: Antonio Muntadas's *Giardini*, 2005

안토니오 문타다스(Antonio Muntadas)가 2005년 베니스 비엔날레에 자르디니(Giardini)라는 제목으로 출품한 작품의 주제는 '완성이 아닌 과정' 이었다. 이 작품은 양면의 라이트 박스로 만들어졌는데, 한 면에는 베니스 비엔날레의 전 국가관에 대한 사진이 있고 다른 한 면에는 베니스 비엔날레에 참가하지 않은 모든 나라들의 (보다 광범위한) 목록이 적혀 있었다. 이 때 작가는 의도적으로 비엔날레에 참여한 국가와 그렇지 않은 국가의 목록이 겹쳐 보이도록 했다. 비엔날레에 참여하지 않은 나라들은 대부분 세계에서 가장 빈곤하고 가장 불안정한 '후진국' 이거나 '개발도상국' 에 속해 있긴 하나 아직 개발되지 않은 나라들이다.⁸

⁸ The list of the bottom billion is compiled by Paul Collier in his book, *Wars, Guns and Votes: Democracy in Dangerous Places*, The Bodley Head, London 2009, pp. 239-40.



비엔날레의 이상은 정치적으로 자유주의인 반면, 경제적으로는 신자유주의를 표방한다. 세계 시장을 규제하는 모든 개념들에 대한 회의론, 국가에 대한 명예 훼손, 모든 규제를 ‘철폐한’ 시장에 대한 무비판적이고 암묵적인 동의가 이를 잘 설명해준다. 이처럼 신자유주의 원리가 여전히 유효한데도, 미술계는 마치 우리에게 모든 자유가 주어진 것처럼 찬양하고 있다.⁹

미술계의 문화 정치학은 그 경제적 기반과 모순되기 때문에 (보다 정확히 말하자면, 미술계의 생산과 소비의 경제학이 (소유자를 제외한) 대다수 관람객의 정치적 견해와 모순되므로) 이러한 신자유주의적 덕목들은 드러나지 않도록 숨겨져야 했고, 이러한 은폐는 (만약 그렇지 않았으면 명료하게 설명할 수 있었을) 예술작품, 전시기획, 문학작품들의 해석을 혼란스럽게 만들었다.

그러나 미술계의 세계화에 대한 찬양의 면모는 세계화 그 자체의 모순적 본성을 넘어선 것이었다. 이는 비엔날레의 이상주의를 훼손하는 경향으로 이어지거나 종종 관람객이 비판적 사고를 하도록 이끌기도 한다. 부풀려진 규모, 화려한 볼거리, 정치적 이슈의 남발, 박람회장 같은 분위기, 급조되어 과잉 생산된 제품들, 누구나 논쟁거리를 양산할 수 있는 장소 등 ‘비엔날레 미술’ 만의 특징은 언젠가부터 비엔날레를 언급할 때 흔히 비판되는 지점들이다. 엘레나 필리포비치(Elena Filipovic)는 비엔날레가 그 지역의 주민과 각국의 대표단을 기념하기 위한 것임에도 불구하고, 국제적 스타일을 대표하는 화이트 큐브(White Cube)는 전시된 다양한 작품들을 마치 균일하게 포장하고 있는 것처럼 보여 화이트 큐브 자체가 더 강조되는 모순이 있다고 분석하였다.¹⁰ 또한 비엔날레에서는 주택을 고급화하거나 지역 미술 시장을 설립하고 지원하기 위한 기금을 모으는 몇 가지 특유의 방식이 존재한다. 비엔날레에 필요한 자금을 조달하는 방식은 기업후원부터 (일례로 후원하는 기업의 상표가 부착된 휴식 공간) 머그컵 등의 기념품과 소소한 장식품들을 판매하기 위한 이벤트 등 비엔날레의 순수한 이상주의와는 잘 어울리지 않는 명백히 상업적인 것들이 주를 이룬다.

⁹ This is one of the main arguments of my book, *Art Incorporated*.

¹⁰ Elena Filipovic, ‘The Global White Cube’, in Barbara Vanderlinden/ Elena Filipovic, eds., *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2005, pp. 63-84.



Figure 4: Documenta 12 merchandise, 2007. Photo Julian Stallabrass.

그러나 무엇보다 비엔날레의 자유주의적 이상과 미술계의 세계화를 조롱하는 것은 일반적으로 돈의 유혹과 함정이다. 불평등은 신자유주의의 가장 대표적 현상이다. 단순히 극빈층만의 문제가 아니라, 지난 수 십 년간 봉급 생활자의 수입이 감소했는데, 같은 기간 동안 부자들 특히 대 부호(Super Rich)라 불리는 사람들의 재산은 엄청나게 증가하였다.¹¹ 이제 미술계는 세계적 부호들의 지출을 겨루는 거대한 격투장이 되었다. 과거에 그들이 여타의 부자들과 자신들을 구별하기 위한 수단으로 화려한 요트, 개인 전용기, 헬리콥터, 거대한 저택 등을 구매했다면, 이제는 예술품을 구매하는 데 엄청난 열정을 쏟아 붓고 있다. 모스크바 비엔날레의 코디네이터였던 요셉 박스타인(Joseph Bachstein)은 새로이 부상하는 러시아 수집가들을 다음처럼 묘사했다.

러시아 부자란 어떤 사람들을 말하는가? 모스크바에 아파트 한 채와 벤틀리는 기본이고, Rublyovka(모스크바에서 일류 엘리트들이 거주하는 지역, 일명 ‘모스크바의 비버리 힐스’ 로 불림)에 별장을 소유하고, 런던에도 집이 있으며, 사르디니아(Sardinia; 지중해 서쪽에 있는 이탈리아령의 큰 섬)에 빌라와, 요트 정도는 가지고 있어야 한다. 그리고 마지막으로 반드시 현대 미술품을 구매할 정도의 재력이 있어야 한다.¹²

¹¹ See David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford 2005.

¹² As quoted in Sophia Kishkovsky, ‘Moscow Biennale Pokes Fun at Consumers and Politicians’, *New York Times*, 10 March 2007.



사라 손튼(Sarah Thornton)은 수백 대의 개인 전용기들이 바젤 아트 페어를 보기 위해 날아들고 베니스 비엔날레에서 좋은 자리를 차지하기 위해 다툼을 벌인 사람들에게 사회 문화적 지위에 따라 별금을 부과하고, 일부 딜러들이 치프리아니(Cipriani)의 수영장을 자신들의 비공식적인 사무실로 사용하기도 했던 상황을 묘사했다.¹³ 수집이나 후원, 나아가 박람회 같은 미술 세계에 참가함으로써 구입한 작품들은 이들에게 단순한 재화가 아니라 특정 사회 계층에 진입하는 조건이자, 어떤 의미에서는 자신의 지적인 교양의 증표이고, 자신의 부를 고급 문화라는 틀 안에서 더욱 빛나게 해주는 일종의 사회적 인증인 것이다. 이것이 바로 부르디외(Bourdieu)가 말한 것의 실제 현실 속 모습이다.¹⁴ 개인의 상호 작용을 돕는 것이 본연의 역할이 되어버린 미술은 이제 (이미 부와 세계주의를 통해 동질화된) 세계의 엘리트들에게 인맥 형성이라는 흔치 않은 기회까지 제공하고 있다.¹⁵



Figure 5: ARCO, art fair, Madrid 2008. Photo Julian Stallabrass

¹³ Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, Granta, London 2008, pp. 78, 224, and chs. 3 and 7.

¹⁴ See Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Richard Nice trans., Routledge, London 1984.

¹⁵ The manifesto for this art is Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance/ Fronza Woods, Les Presses du reel, Dijon 2002.

순수한 투자 상품으로서의 미술은 그것이 자본에 종속되는 또 다른 사례가 된다. 특히 예술품은 다른 투자 종목이 하락세일 때에 대한 대비책으로서 새로이 각광받게 되었다. (물론 현재는 미술품 투자 역시 안전하지 않다) 즉 예술품이 경기 침체에 투자 손실분을 만회해주는 헤지(hedge) 상품 역할을 하게 된 것이다. 이는 미술계의 상황이 영국의 부동산 시장이나 미국의 자동차 시장보다 상대적으로 낫다는 반증이자, 미술품이 무형 자산에서 와인이나 금 같은 유형 재화로 승격했다는 의미이기도 하다. 일반적으로 미술품을 소유하려면 일종의 비용이 따른다. 그것은 채권이나 주식처럼 가치 상승이 쉽지 않고, 보험에 들거나, 작품을 보존 혹은 판매하는 데에도 비용이 들기 때문이다. 이러한 비용은 그 작품이 사회적으로 인정받기 위한 일부이다. 2000년대 초에 시작되어 2008년까지 이어진 당대 미술 시장의 거품은 미술품의 가격 체계를 바꿔 놓았고, 주요 투자자들이 움직이는 계기를 만들었다. 그 결과 젊은 예술가들이 갑작스레 부상했고, 성공 가능성이 있다고 점쳐진 예술가들에게는 더 큰 기회가 주어졌다. 이와 함께 커져가는 미술 시장에서 투자 기회를 잡으려는 붐이 일었다. 일례로 2005년 뉴욕 PS1의 <대 뉴욕 *Greater New York*> 전시 기간 동안 많은 수의 젊은 예술가들의 작품이 선보였는데, 언론이 몇몇 작품을 호의적으로 다룬 다음 날이면 그 작가들의 스튜디오 밖에는 잠재적인 구매자들의 발길이 줄을 이었다.

헤지-펀드 트레이더들은 저평가되었다고 생각하는 예술가들을 신중히 선택하여 교묘히 가격을 조작한다. (주로 작품 가격은 상대적으로 낮게 책정되어 있으나, 유명 컬렉션에 등장한 적이 있고, 평판이 좋은 작가들을 고른다) 그리고 몇몇 작가들의 경우 실제 그 가격이 급격히 상승하기도 하였는데, 대표적인 사례가 리처드 프린스(Richard Prince)의 경우다.¹⁶ 또한 소규모의 딜러들과 컬렉터들이 어느 한 작가의 작품을 대량으로 사들였다가 경매에서 호가를 높이는 방식으로 실제 작품가를 터무니없이 부풀리기도 한다.¹⁷

더불어 미술 시장의 붐은 특정 종류의 작품이 양산되는 경향을 낳기도 하였다. 억만장자의 거실을 장식하기에 적당하도록 거대한 사이즈의, 21세기 버전 풍속화(conversation piece; 18세기 영국에서 유행했던, 상류 사회 가족의 단란함을 그린 가족 초상화)류의 작품들이 많이 제작된 것이 대표적이다. 엘리트 사회의 가장 중요한 가치인, 돈, 지위, 명성에 대한 집착은 예술의 특성과 묘한 긴장 관계를 형성한다. 이에 따르면 예술은 더 고차원적인 개인의 자유와 자율적 행위, 절대성 등을 상기시켜야지 세상의 어둡고 더러운 면을 보여줘서는 안 되기 때문이다. (데미안 허스트(Damien Hurst)의 최근작

¹⁶ See Molly Concannon, *Collecting Richard Prince: Strategies of a New Type of Investor in the Contemporary Market*, MA Dissertation, University of London (Courtauld Institute of Art), 2005, passim.

¹⁷ Marc Spiegler, 'Is the Art Market the "New Economy"?' in Margriet Schavemaker/ Mischa Rakier, eds., *Right About Now: Art and Theory Since the 1990s*, Valiz Publishers, Amsterdam 2007, p. 135.



중에서 다이아몬드로 장식된 해골 작품이 이러한 주제와 연관이 있다) 미술시장의 붐이 지속되는 동안, 미술은 세계화된 문화의 전형이 되었다. 거기서 국제적 공용어(lingua franca; 링귀 프랑카)는 더 이상 미국어도, 심지어 영어도 아닌 돈의 힘이였다.



Figure 6: Thomas Hirschhorn, *The Incommensurable Banner*, 2007.

미술 투자 붐이 일던 시기는 또한 ‘테러와의 전쟁’이 선포된 비극적 기간이기도 했다. 붐이 과열되면서 미술 세계는 문화적 세계화에 대한 정치적 이상을 조롱했고, ‘세상은 아군 아니면 적군’이라는 부시 대통령의 슬로건으로 표방되는 데 테러전은 보다 직접적인 비난의 대상이었다. 결국 세계는 하나가 아니었다. 세계는 테러리스트와 영웅, 종교적 광신도와 진정한 신자, 죽음을 사랑하는 자와 삶을 사랑하는 자로 분리되었다. 침략, 유괴, 처형, 살인, 고문, 불법 감금, (손으로 만든 폭발물이든 수 백만 달러짜리 미사일이든) 일반 시민을 향한 무차별 폭탄 테러가 발생했고, 그러한 수많은 현장들이 각자의 정치적 선전과 목적을 위해 사진과 비디오로 기록되었다. 그리고 이는 세계화에 대한 이상에 균열을 일으켰다.

다문화주의 자체가 비난을 받았다. 잡종 혼성의 장점뿐만 아니라 결점 또한 분명해졌다. 영국 태생의 자살 폭탄 테러범들이 런던의 버스와 지하철을 공격한 사건이 발생했는데, 이는 생생하게 그려졌고, 결국 영국에서 다문화주의에 대한 정부 정책을 180도 전환하게 만들었다. 여기서 말 그대로의 타자,

즉 대화나 해결책을 모색하는 데 전혀 관심이 없고, 오직 변절자를 처단하고 상대의 문화를 파괴하기만을 원하는 자들과의 대립이 발생했다.¹⁸ 그리고 그러한 대립은 문화와 종교를 둘러싼 광범위하고 극단적인 편견을 파생시켰다.



Fig 7: Abu Ghraib, Iraq: 11.35 pm Nov 4 2003. The body bag was opened so CPL GRANER and SPC HARMON could take pictures of the detainee.

동시에, 서방에 속하는 ‘우리’ 역시 우리 자신의 근본주의가 무엇인지 알 수 없게 되었다. 미국과 그 연합국들은 적들의 행위가 서구적(이라 알려진) 가치들에 위배된다는 식으로 치부했다. 진정 우리는 우리의 대리인이 (적국의) 사람들을 거리에서 잡아들여 비밀스런 고문실에 무한정 가둬놓게 하는 것에 동의했는가? 죄수들에게 정보를 발설케 하기 위해서라면 그들의 아이들을 감금하는 것은 용인해도 괜찮은가? 심지어 미국의 새 정권은 알 카에다(Al Qaida)와 탈레반(Taliban)의 소재라고 생각되는 지역에 무인 비행기로 폭탄을 떨어뜨리기도 하였다. 과연 이러한 행동이 정치 퍼레이드에 차량 폭탄 공격을 하는 적들의 방식과 도덕적으로 무엇이 다른가?

¹⁸ For the limits of liberal multiculturalism, see Slavoj Žižek, ‘Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism’, *New Left Review*, no. 225, September-October 1997, pp. 28–51.



이러한 상황에서 신자유주의 토대 하의 미술계가 스스로 자신의 정당성을 확보하기란 쉽지 않다. 가령 무역과 문화의 자유로운 흐름을 제약하는 미국의 신보수주의 원리를 비판할 수도 있고, 실제 종종 그렇게 하기도 한다. 드문 경우긴 하나, 서구의 잔인한 만행을 세세히 기록하기도 한다. (그 대표적인 예가 토마스 히어쉬호른(Thomas Hirschhorn)의 거대한 설치 작으로, 그는 자신의 광고나 포르노물 콜라주와 같은 방식으로 현대적 군수품에 의해 산산이 조각난 신체 이미지들을 재현했다.) 또한 역으로 미술 작품은 이슬람 원리주의를 비난할 수도 있고 오히려 다양한 문화나 종교를 보다 폭넓게 이해하는 방식을 보여줄 수도 있다. 그러나 이와 같은 작업을 하다 보면, 본래의 예술이 지닌 중심 가치—‘타자’에 대한 윤리적 존중, 이는 자유 무역과 자유로운 문화 교류, 나아가 관광산업의 근간이다—와 충돌하게 될 것이다. 더욱이 어떠한 저항 예술도 그 정치적 색채가 너무 강하면—즉 메시지가 너무 분명하거나 내용이 지나치게 급진적인 경우—작품은 정치적 이슈나 선전의 일부가 되어버려 본래의 예술적 특성을 잃어버릴 위험이 있다. 따라서 설사 개인적 이념과 개성을 표현할 때도, 예술가는 자신의 작품이 지나치게 효용성에만 매몰되지 않도록 조심해야 한다. 아니면 돈키호테 식의 비현실적이거나 쓸데 없는 행위로 인식되는 선에서 그치는 게 차라리 나은 것이다.



Figure 8: Regina José Galindo, Confession, 2007

따라서 보기에 분명 정치적 색채가 강한 작가들이고, 여론이나 정치적 동향을 바꿀 목적으로 작품을 시작한 것 같은데도, 자신들의 작품이 어떤 정치적 영향력도 없다는 믿기 힘든 주장을 하는 작가들이 있다. 가령 산티아고 시에라(Santiago Sierra)나 레지나 호세 갈린도(Regina Jose Galindo)같은 작가들이 그런 경우이다. 이는 (예컨대 오마 패스트(Omer Fast)의 작품에서처럼) 재현의 구조나 수사학 혹은 동시대 정치와 연관된 비디오 작업이나 사진 작업을 지속하는 일이 결과적으로 정치적 사상들이나 그것이 재현되는 방식에 대해 끊임없는 간섭과 방해가 뒤따르기 때문일 것이다.

경제적 호황과 대 테러전이 동시에 일어났을 때 (예술계 전반의 지표를 나타내는) 비엔날레는 열렬히 그 두 가지를 기록하였고, 이로써 비엔날레에 양분 현상이 등장하기 시작했다. 형식주의자들과 정치 참여를 주장하는 세력이 충분한 고민 없이 서로를 배척했다. 일례로 2007년도에 열린 로버트 스토(Robert Storr; 베니스 비엔날레 2007 커미셔너)의 베니스 비엔날레와 로저 브뤼겔(Roger Buegel)과 루스 노악(Ruth Noack)의 카셀 도큐멘타 12에서 그러한 일이 벌어졌다. 스토의 비엔날레에서는 여러 요소들의 조합, 특히 형식적으로 아프리카 미술을 포함시켰다고 생각되는 지점을 둘러싸고 격렬한 논쟁이 벌어졌다.¹⁹ 또한 많은 이들이 비엔날레에 생소한 조합 방식들을 선보인 형식주의자들의 ‘고전적 현대’ 회화와 에밀리 야씨르(Emily Jacir), 제니 홀저(Jenny Holzer), 파올로 카네바리(Paolo Canevari) 같은 작가들의 정치적 다큐멘터리 작업들이 함께 전시된 것에 대해 떠들어댔다. 카셀 도큐멘타 12에서도 베니스 비엔날레의 경우와 비슷하게 형식주의 작품에 등장하는 낯선 방식과 정치적 급진주의가 함께 등장했다. 많은 이들이 정신분열증 같은 그러한 조합에 혼란스러워 했다. 한 비평가는 이를 두고 ‘모택동(Chairman Mao)과 라스 폰 트리에(Lars von Trier)가 기획한 개인 컬렉션 같다’고 평하기도 했다.²⁰ 스토나 브뤼겔과 노악 모두 예술 작품은 보는 즉시 무엇을 나타내는 지 알 수 있어야 하며, 이를 통해 참석한 다양한 대중의 마음을 끌 수 있어야 한다고 주장했다. 그러면서도 그들은 정치적인 이슈를 담고 있는 예술품도 함께 전시함으로써 대중뿐만 아니라 전문 관객까지도 만족시키는 박람회를 만들어내고자 한 것이다. 실제 정치적 유흥과 불거리가 담긴 몇몇 기묘한 작품에서는 예술품의 장식적인 기능과 정치 참여 기능이 모두 내포되어 있기도 하였다. 다소 혼란스럽게 보이는 이러한 전시 기획 의도를 제대로 이해하지 못한 관람객들은 장식적인 추상 작품을 별 가치가 없는 키치(Kitsch; 통속 취미에 영합하는 예술 작품) 작품이라 인식하기도 하고, 소름이 끼칠 정도로 절망적인 인간 군상에 대한

¹⁹ The controversy was conducted at greatest length and ferocity in *Artforum*, where it began with various negative reviews of the Biennale in September 2007.

²⁰ Claire Bishop, ‘Vienna Inc.: The Analytic Documenta’, *Journal of Visual Culture*, 7 (2), 2008, p. 206. See this issue of the journal for many more critical reactions to the Documenta.



다큐멘터리 사진이나 비디오 작품이 대규모로 전시된 곳으로 이동하면, 최악의 경우 이러한 정치 참여적 작품, 심지어 테러 그 자체가 표현된 작품을 보며 미학적으로 표현되었다고 여기기도 하는 것이다.²¹ 여기서 논리적 일관성을 보여주려는 기획 의도는 자연스레 잊혀지거나 기꺼이 버려진다. 바로 이러한 모습이 세계화의 균열을 반추하는 고급 예술의 현 주소이다. 단절되고 양분된 비엔날레 전시를 보면, 이제는 더 이상 전시를 기획한 큐레이터들의 미학적 의도나 개념을 차분히 드러내는 선에서 그치면 안 되고, 전시 벽 너머의 정치적 이슈와 그 파동 또한 불편할 만큼 노골적으로 다루어야 하게 된 것 같다.



Fig. 9: John McCracken, *Swift*, as shown at Documenta XII, 2007. Photo Julian Stallabrass.

실제 2008년도에 이러한 상황을 둘러싸고 격돌이 있었다. 물론 그러한 일이 동시대 미술 시장에 어떤 식으로 영향을 미쳤는지를 정확히 아는 것은 쉽지 않다. 수치를 발표해야 하는 경매 회사들을 제외하고 (물론 그 수치가 조작되지 않았다는 가정 하에 말이다) 미술 시장은 매우 사적이고 지극히 비밀스럽다. 설사 낙관적인 공식 발표가 있었을 지라도, 그러한 수치가 객관적이거나 보수적

²¹ This is the argument of Oliver Marchat on Documenta XII. See 'Schroder's Return: Documenta 12 as a German Summer-Camp of Reconciliation', in Irene Montero, ed., *¿Modernidad? ¡Vida! Documenta 12*, Brumaria, Madrid 2007, pp. 375-81.

수치이기보다는 희망적 수치일 가능성이 높다. 오히려 경매 기록을 보면 미술 시장의 위기가 어느 정도인지 짐작해 볼 수 있다. 2008년 10월, 런던의 현대 미술품 판매 현황은 매우 저조했다. 수많은 경매가 이루어졌지만, 게르하르트 리히터(Gerhard Richter)와 타카시 무라카미(Takashi Murakami)같은 대가들의 작품은 물론이고, 동시대 작품의 경매가는 추정치보다 높지 않았다. 판매는 끊임없이 이루어지고, 알려진 것처럼 때때로 높은 경매가가 형성되기도 했지만, 동시대 작품에는 해당 사항이 없었다. 현대 미술품의 거래량은 절반으로 줄어 들었고, 평균 판매가 역시 절반으로 떨어졌다. 또한 이전 시즌과 비교할 때, 경매 시장에서 동시대 미술품의 전반적 거래 규모는 예년의 사분의 삼 수준으로 떨어졌다.²² 이에 헤지 펀드 및 순수 투자자들이 미술 시장을 떠나고 있다.

필자는 가령 엄청난 양의 신차가 팔려나가지 않아 공장 근처에 쌓여 있는 사진 같은, 미술 시장의 위기를 단적으로 보여주는, 사진을 찾고 싶었다. 여기 아래, 2008년 가을, 런던의 주 아트 페어(Zoo Art Fair) 현장 사진이 그러한 예가 아닐까 한다. 사진 속에는 손님이 없어 한산한 회장에서 미술상들이 서류와 휴대용 컴퓨터로 자신들의 지루함을 달래고 있는 것이 보인다.²³



Figure 10 a&b: Zoo art fair dealers, London, October 2008: photo Julian Stallabrass

²² See Colin Gleadell, 'Art Sales Halved at Sotheby's and Christie's as the Recession Hits the Art Market', *The Daily Telegraph*, 19 January 2009.

²³ I recently discovered that Andy Freeberg has been taking similar pictures; they will appear, with an essay by me, in *Photoworks* magazine, no. 15, Autumn 2010-Spring 2011.



물론, 전무후무한 경제 위기 시기에, 앞으로 어떤 일이 벌어질지 예측해 보는 것은 시기상조일지 모른다. 보통 불경기에 예술은 더욱 혁신적으로 발전하는 경향이 있는데, 이를 테면 예술가들은 황금탯줄(golden umbilical; 후원 혹은 안정적 재원의 기반이 되는 관계)을 끊고 새로운 관객들과 연결되어, 자신의 정체성을 재고하고, 새로운 기술을 탐구하며, 많은 사람들의 관심을 끄는 이슈들을 다루어야 하기 때문이다.

이전에도 그랬듯이, 불경기를 거치면서 새로운 노동 방식이 도출될 것인데, 새로운 노동 개념에서는 협업, 탈물질화, 성장위주 정책의 탈피 같은 방식이 힘을 얻을 것이다. 미술계가 정치에 대한 참여와 글로벌 엘리트의 삶을 상찬하는 것으로 (혹은 드물게는 그 둘을 중첩시키는 것으로) 기묘하게 양분된 상황에서, 미술계는 급진적인 변화를 겪을 수도 있는데, 그 때가 되면 양분된 구조의 한쪽은 갑작스레 잘려나갈 것이다. 이와 함께 아트 페어와 비엔날레는 상호 의존적이 되고, 시장이 쇠퇴하고, 국가 기금이 줄어들면, 비엔날레의 (수익) 모델 역시 흔들릴 것이다. 그렇게 되면 새로운 작업의 흐름이 대두될 지 모를 일이다. 예컨대 그것은 다큐멘터리적일 뿐만 아니라 새로운 소통의 기술에 근거를 두고 있어, 작품을 대하는 관객들을 담론을 형성하는 협업의 과정 속에 깊이 개입시킬 것이다. 요컨대 새로운 형태의 작업은 진정으로 민주적인 가치를 지닐 것이다. 혹은 비엔날레가 이전보다 세계의 (정치, 경제, 군사, 환경에 대한) 상황을 보다 예리하게 반영함으로써 예술이 지닌 프로파간다적 성격과 비평적 역할이 확대될 수도 있을 것이다. 그러나 지금처럼 구성된 미술계라면 실상 그러한 작품을 만들어내는 것은 불가능하다. 어쩌면 미술계의 경제적 토대를 바꿀 만큼 깊고 긴 경기 침체와 예술 작품은 무엇이고 예술가는 무엇인가라는 개념만이 작금의 미술계를 변화시킬 수 있을 지 모른다.



Fig. 11: ARCO, Madrid, 2008. Photo Julian Stallabrass

그럼에도 불구하고 우리는 두 가지 불확실성에 직면해 있다. 그 하나는 전혀 없는 금융 위기가 불어 닥쳤지만, 그것이 얼마나 길게, 얼마나 심각하게 지속될지 그 진면목을 전혀 예측할 수 없다는 것이고, (참고로 냉전 이후 첫 번째 경제 불황은 이전의 경제 위기가 전 세계적으로 파급된 것이었다) 두 번째는 현재의 경제 위기가 이행되는 데 있어, 그 뒤의 미술계에 모습을 드러낼 권력 관계가 어떤 형태를 띠지 거의 알지 못한다는 것이다. 예컨대 수많은 정치 평론가들이 오랫동안 주장해 온 것처럼 미국의 지배력이 종식될 것인지,²⁴ 만약 그렇다면 새로운 세계의 중심은 어디가 될 것인지, 그리고 그 중심 국가의 관심사는 무엇이 될지에 대해 우리는 전혀 아는 바가 없다. 다만 세계 금융의 중심지가 곧 미술계의 중심이 되어 왔듯이, 미래에 세계의 중심이 이동하면, 타 민족의 문화 권력을 맞보아야 하는 것은 유럽인들과 북미인이 될지 모른다.

²⁴ See, for example, Immanuel Wallerstein, *The Decline of American Power: The US in a Chaotic World*, The New Press, New York 2003.



The Fracturing of Globalisation



Figure 1: Nikola Uzunovski, *My Sunshine*, Macedonian Pavilion, Venice Biennale 2009. Photo Julian Stallabrass

The art world really became a world following the collapse of Eastern European Communism from 1989 onwards. Biennials sprouted in new markets across the globe, artists from Asia, Africa and South America began to appear in major exhibitions in significant numbers, contemporary art scenes evolved outside the US, Japan and Europe, and it became plausible to conceive of the art world less as a constellation of fixed centres and more as a series of flows from one locale to another, accompanied by flocks of private jets.²⁵ Yet lately, the comfortably multicultural scene that emerged has been subject to serious political and economic stresses, which have already sufficiently disturbed that world to have produced within it some very strange phenomena, and which threaten to break it apart entirely.

²⁵ This is an updated and revised version of an essay published in Jelle Bouwhuis/ Ingrid Commandeur/ Gijs Frieling/ Domenik Ruyters/ Margit Schavemaker/ Christel Vesters, eds., *Now is the Time: Art and Theory in the 21st Century*, NAI Publishers, Rotterdam 2009.

‘Globalisation’ is, of course, a complex and much contested term, but for our purposes it can be taken to mean the consequences of the freer circulation of money, investment and goods (but not, at least officially, of labour), and of the unequal international trade and legal agreements that regulated that freedom. Space seemed to shrink as rapid travel became cheaper, and especially through the wider availability of data communication systems, phones and the Internet. In its much-publicised utopian moment, the globe became a universal play-area for the rich and for multinational capital. But globalisation also encompasses the multicultural slums of the world’s mega-cities; the trade in human and animal bodies, and in pollution; the imposition of neoliberal governments; the increasingly widespread ruination of the environment; and indentured or even slave labour. So it encompasses the greatest freedom and the greatest oppression, each structurally bound to its opposite.

The emergence of globalisation was also aligned with neoliberal politics and economics (this despite the nationalist rhetoric of the pioneering neoliberal governments—of Thatcher, Reagan and Pinochet—which was a mask for the radical erosion of national economies and cultures). So globalisation in part caused, and was accompanied by, the familiar effects of neoliberal political and economic policies: the elevation of finance and service economies over industry, rising inequality, the decline of the labour movements, the emergence of a large and structural mass of the under- and unemployed, and the repressive state apparatus necessary to suppress the protest such effects created.²⁶

Until the early 2000s, there were good reasons to think that the globalisation of the art world had its limits, and did not fully reflect the general globalisation of the economy. The dominance of the New York art scene was one factor here: while many artists from China, Brazil, South Africa, Russia and Cuba became prominent, many of them also ended up living and working in New York. The US, and New York in particular, dominated the buying and selling of contemporary art, and as a consequence much of the language and terms of its reception.²⁷

Since then, however, there have been profound and very rapid commercial changes, particularly in the rise of Chinese, Indian and Russian art, and with it of indigenous markets. There was a five-fold increase in the size of the Indian contemporary art market in a few years; and a ten-fold increase in average auction prices achieved for Indian art between 2004 and 2008.²⁸ Of the top ten auction prices for contemporary art in 2007-8, three went to Chinese artists—Cai Guo-Qiang, Zeng Fanzhi and Liu Xiaodong. Data on the best prices achieved in first sales at auction in 2007 (thus focusing on emerging artists) show that nearly three-quarters of the top fifty are Chinese, and (in a sense, more importantly) that over half their

²⁶ For a compelling account of the association of neoliberalism and repression, see Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Penguin Books, London 2008.

²⁷ For a fuller account, see my book *Art Incorporated*, Oxford University Press 2004, chapter 2.

²⁸ *Le Marché de l'Art Contemporain 2007/8*, Artprice.com SA, Saint-Romain-au-Mont-d'Or 2008, p. 126.



sales were made in China.²⁹ As remarkably, in the annual turnover of contemporary art at auction, in 2007-8, China came within a hair's breadth of overtaking the UK, for long the second-largest market. These changes have taken place with breath-taking rapidity. The comparative dominance of the US has declined, in line with its troubled economy and the decreasing global hold of its ideological model. In the remarkable speculative fever that gripped the contemporary art world in the last five years, the promise of globalisation was finally reflected in the market: successful artists could live (at least for some of the time) in Moscow, Havana, Mumbai or Beijing and their works were purchased by domestic speculators and collectors. Those who wished to follow developments in the contemporary world had to fly further and more often.

The longer-term globalisation of the art world has in large part been propagated by the rise of the biennial. Here, ideally at least, the virtues of cultural hybridity and mobility are promoted through works of art and acts of curation that are meant to erode fixed values and ideals, particularly national political attachments and Enlightenment principles (given their haunting by colonialism, the Holocaust and the Gulag). There is suspicion of any firm identification, lest it be to Rortyan principles of exchange of views, lest it yield some abuse of the Other.³⁰ Much of the work shown at biennials exploits the charge produced by cultural splicing —socialist realism meets Disney, for instance, though the examples could be effortlessly multiplied. The positive message of the biennial, again ideally, gestures towards the emergence, through the intermixing of cultures, of a global consciousness in which all voices can be heard in dialogue.

²⁹ *Le Marché de l'Art Contemporain 2007/8*, p. 133.

³⁰ See Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.



Figure 2: Alexander Kosolapov, *Mickey and Minnie: The Worker and the Kolkhoz Woman*, 2004-5, as shown at the Moscow Biennial, 2007

The hybrid art itself, like the spread of pigeons or rats, forces the local species into narrow and insecure ecological niches. In its shuffling of familiar post-conceptual devices and readily recognisable national symbols and concerns into an endless parade of novel combinations, it remains identified with its nation of origin. Fredric Jameson's well-known remarks about Third World literature being condemned to appear as an allegory of nation, applies to Third World art, but also to that of post-Communist states, and increasingly to the art of the 'developed' world, too, when it is seized on by marketers for whom national identification is used as a convenient pre-existing brand.³¹ Indeed, 'young British art', coming to prominence in the mid 1990s, was one of the first national trends to compete on the new global market by consciously performing its nationality by drawing on internationally renowned symbols of Britishness. Even when an art work is not manifestly national-allegorical, it often gets read as such, urged along by interpretation material that insists on national identification, such as those labels for works that include

³¹ Fredric Jameson 'Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism', *Social Text*, vol. 15, 1986, pp. 65–88.



the artist's nation of origin. At first sight, this insistence on nation-labelling may appear to cut against the ideals of hybridity, but it celebrates the broadening ambit of neoliberal hybridity, the induction of culture after culture into the realm of free exchange, where a new set of cultural tokens becomes available for combination and trade.



Figure 3: Antonio Muntadas's *Giardini*, 2005

That the process is far from complete was the point of a work by Antonio Muntadas made for the Venice Biennale of 2005, entitled *Giardini*: a double-sided lightbox, it showed on one face photographs of all the Biennale's national pavilions, and on the reverse, a list—rather extensive—of all the nations that do not show at Venice. There is, not coincidentally, a remarkable overlap between Muntadas' list of absentees and another list of nations: those in which live the 'bottom billion' whose lives are the most impoverished and insecure, or otherwise put that part of the 'developing world' that does not develop.³²

While the ideals of the biennial are politically liberal, they are also economically neoliberal—the scepticism towards all ideals that might establish barriers to global exchange (economic or otherwise), the denigration of the national, and the implicit endorsement through lack of critique of the 'natural' environment of the unfettered market. In its conventional recommendation of these neoliberal virtues, the art world celebrates as freedom all that is forced upon us.³³

³² The list of the bottom billion is compiled by Paul Collier in his book, *Wars, Guns and Votes: Democracy in Dangerous Places*, The Bodley Head, London 2009, pp. 239-40.

³³ This is one of the main arguments of my book, *Art Incorporated*.

Since the cultural politics of the art world is in contradiction with its economic basis (or to be more precise, the economics of its production and consumption is in contradiction with the political outlook of the large majority of its viewers, if not owners), these neoliberal virtues have to hide themselves, and this concealment leads to much obfuscation in works of art, curating and the literature that might otherwise elucidate them.

There are, however, aspects of the art-world celebration of globalisation that, beyond the irreducibly contradictory nature of globalisation itself, tend to undermine the idealism of the Biennial, and lead the viewer to critical thinking. There is the familiar critique of the easily recognisable standard character of 'Biennial art', with its spectacular inflation of size, gestures towards political themes, and fairground air—products of hasty overproduction and the courting of easy controversy. There is the paradox, analysed by Elena Filipovic, that while the Biennial is supposed to celebrate the local and the contingent, the standard international-style white cube continues to reign as the wrapping in which the various products are offered.³⁴ There is the often-transparent character of the Biennial in boosting the fortunes of some city or region in its efforts at gentrification, and in supporting—or even establishing—the local art market. The funding of these necessarily expensive collections of shows produces further visible instrumentalism which sits uneasily with the pure ideals of the Biennial, from sponsorship (branded rest areas, for example) to the merchandising of the event itself through the sale of souvenir mugs and other knick-knacks.



Figure 4: Documenta 12 merchandise, 2007. Photo Julian Stallabrass.

³⁴ Elena Filipovic, 'The Global White Cube', in Barbara Vanderlinden/ Elena Filipovic, eds., *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2005, pp. 63-84.



Above all, however, the lure and trap of money mocks the liberal ideal of the Biennial and the globalisation of the art world generally. A central aspect of neoliberalism is the rise of inequality, with the long growth in the fortunes of the wealthy and especially the super-rich at the expense, not merely of the poorest, but of an increasingly large section of wage-earners, whose income has been declining now for decades.³⁵ The art world is one arena for the global super-rich elite to pursue their conspicuous expenditure. Their increasingly extravagant ways of marking themselves out from one another with gigantic yachts, private jets and helicopters, and vast mansions are of a piece with the love a proportion of them profess for art. As Joseph Bachstein, co-ordinator of the Moscow Biennial, wrote of the rise of the Russian collector:

What is a rich Russian? It means you must have an apartment in Moscow, a Bentley, a dacha on Rublyovka, a house in London, a villa in Sardinia, and a yacht. Then you must buy modern art.³⁶

Sarah Thornton describes the hundred private jets that touch down in Basel for the art fair, and the fine gradings of socio-cultural rankings for those jostling for position at Venice, where for some dealers the poolside of the Cipriani is their informal office.³⁷ What is purchased through participation in the art world, through collecting or patronage, is not merely or even primarily things but access to a certain social set, a type of quasi-intellectual discourse, and a social cachet in which wealth is leavened by high culture—this is Bourdieu in practice.³⁸ The art that has made personal interaction its metier merely formalises this arrangement by providing the global elite (already homogenised through wealth and cosmopolitanism) eccentric opportunities for socialising.³⁹

³⁵ See David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford 2005.

³⁶ As quoted in Sophia Kishkovsky, 'Moscow Biennale Pokes Fun at Consumers and Politicians', *New York Times*, 10 March 2007.

³⁷ Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, Granta, London 2008, pp. 78, 224, and chs. 3 and 7.

³⁸ See Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Richard Nice trans., Routledge, London 1984.

³⁹ The manifesto for this art is Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance/ Fronza Woods, Les Presses du reel, Dijon 2002.



Figure 5: ARCO, art fair, Madrid 2008. Photo Julian Stallabrass

There is another kind of tie to money, which is relatively new (and now endangered): art as a pure investment—especially as a hedge against the downward movement of other types of investment. It is the use of art as a hedge which explains its relative buoyancy in the downturn, and why the situation in the art world seems a little less dire than, for example, in the British property market or the US car market, as it reflects the general flight from immaterial holdings to material goods such as wine and gold. There is generally a cost to owning art, which performs less well in gaining value than stocks and shares, and which is costly to insure, conserve and sell. That cost is part of the basis for its social cachet. The contemporary art bubble that began in the early 2000s and burst in 2008 changed that calculation, and instrumental investors moved in. One result was the rapid lionisation of young artists, since they offered the greatest opportunities for successful speculation. There was a frenzy to be in on the investment opportunity that the rising art market presented: during the run of the PS1 exhibition, *Greater New York*, in 2005, which showed a large number of younger artists, those mentioned favourably in the press had queues of potential buyers outside their studios the following day.

The concerted manipulation of prices by hedge-fund traders, who have carefully chosen artists who they consider to be under-valued (whose prices are comparatively low but are held in prestigious collections and have a good critical reputation) have caused rapid and spectacular rises in the prices of some artists--



Richard Prince being a model example.⁴⁰ Small groups of dealers and collectors also conspire to gather large amounts of an artist's work and drive up the price by bidding way over the odds for his or her work at auction.⁴¹

The art boom tended to produce a particular kind of work: spectacular objects that served well as conversation pieces in the living rooms of billionaires. The focus on money, prestige and celebrity was and remains in tension with the qualities of art that make it most valuable to that very elite, for it should gesture towards the higher realm of autonomous action and absolute, individual freedom, and not to the grubby world of the bottom line (Damien Hirst, in recent works, including his notorious diamond-encrusted skull, almost makes this a theme). Art during the boom became a paragon of globalised culture, in which the lingua franca was no longer American, and not even the English language, but simply the power of money.



Figure 6: Thomas Hirschhorn, *The Incommensurable Banner*, 2007.

The years of the art investment boom were also those of the ‘war on terror’, though sadly the war lives on. While the excesses of the boom mocked the political ideals of cultural globalisation, the war on terror—summed up in President Bush’s slogan that you are either for us or against us—was a more direct assault. On both sides, after all, the world was not one, but was split between terrorist and hero, religious

⁴⁰ See Molly Concannon, *Collecting Richard Prince: Strategies of a New Type of Investor in the Contemporary Market*, MA Dissertation, University of London (Courtauld Institute of Art), 2005, passim.

⁴¹ Marc Spiegler, ‘Is the Art Market the “New Economy”’, in Margriet Schavemaker/ Mischa Rakier, eds., *Right About Now: Art and Theory Since the 1990s*, Valiz Publishers, Amsterdam 2007, p. 135.

fanatic and true believer, those who love death and those who love life. The invasions, kidnappings, beheadings, murders, torture, extra-legal imprisonment, and the bombing of civilians (whether with home-made explosives or million-dollar missiles), much of it captured on photography and video for propaganda purposes, fractured the globalised ideal.

Multiculturalism itself came under attack, and the drawbacks as well as the virtues of hybrid mixing became evident. In the UK, this was illustrated graphically when British-born suicide bombers attacked London buses and underground trains, an event that helped to bring about a volte face in state policy towards multiculturalism. There was a confrontation here with others who were truly other, who were uninterested in swapping stories or recipes, and wanted only the death of apostates and the destruction of their culture.⁴² With that confrontation came a widespread demonisation of a broad swathe of culture and religion.



Fig 7: Abu Ghraib, Iraq: 11.35 pm Nov 4 2003. The body bag was opened so CPL GRANER and SPC HARMON could take pictures of the detainee.

At the same time, ‘we’ in the West also became unrecognisable in our fundamentalism. The US and its allies behaved in ways that were as alien to our purported values as were the acts of our enemies. Did we really have our agents snatch people from streets to be interned indefinitely in secret torture centres? Did we really imprison their children to extort information from prisoners? Even the new administration,

⁴² For the limits of liberal multiculturalism, see Slavoj Žižek, ‘Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism’, *New Left Review*, no. 225, September-October 1997, pp. 28–51.



acting on the intelligence of the whereabouts of Al Qaida and Taliban suspects in Afghan villages, delivers a bomb to that location by pilotless drone. How is that morally different from detonating a truck bomb at a political parade?

In this situation, the (neo)liberal art world finds it hard to place itself: it can comfortably attack US neoconservative fundamentalism as a barrier to free flows of trade and culture, and does so often. More rarely, it can register the full extent of Western brutality (one of the few exceptions here are large installations by Thomas Hirschhorn which reproduce images of bodies shattered by modern munitions, along with advertising and pornographic material). Can it also bring itself to attack Islamic fundamentalism? Or the broader cultural and religious predilections that bring it into existence? To do so would clash with one of its core values—an ethical respect for the ‘other’ that is the basis for free trade, free cultural exchange and even tourism. More fundamentally, the danger of any oppositional art, of an art that speaks too clearly and with too radical an intent, is that it takes on too clear a use, losing its art-like character to become a part of the mundane world of politics and propaganda. In its celebration of individual autonomy, art must never tie itself to use, or must only do so in gestures that are self-evidently futile or Quixotic.



Figure 8: Regina José Galindo, *Confession*, 2007

Hence the hard-to-credit claims of artists, who on the face of it appear manifestly political, and whose work appears to set out to alter a political climate of opinion, such as Santiago Sierra and Regina José Galindo, that their art is meant to have no political effect. Hence, the continual playing up in contemporary political video and photography of the mechanisms and rhetoric of representation (for instance, in the work of Omer Fast), so that thoughts about political content face continual interference from those about how politics is represented.

As the boom and the war on terror coincided, the Biennial, a thermometer of art world climates, registered both, crazily. So the phenomenon of the split Biennial emerged, in which the formal and the political were pushed up against each other without sufficient reflection or mediation: signal examples here include Robert Storr's Venice Biennale, and Roger Buergel and Ruth Noack's Documenta XII (both 2007). Storr's Biennale was the cause of furious controversy around its strange mix of elements, and particularly about what some saw as its tokenistic inclusion of African art.⁴³ Many also commented on the strange mix of formalist 'classical modern' painting at Venice and the inclusion of political-documentary work by the likes of Emily Jacir, Jenny Holzer and Paolo Canevari. A similar mix of formalism and political radicalism was on offer at Documenta XII, and so schizophrenic a brew was by many with bewilderment. One critic described it as being 'like a private collection curated by Chairman Mao and Lars von Trier'.⁴⁴ Both Storr, and Buergel and Noack claimed to be allowing art to speak for itself, and to be appealing to the broad publics that attend such events, yet both felt that they must include work that bore on the political, and both produced events that tended to befuddle even expert viewers. Sometimes the decorative and the political met in bizarre works of political entertainment and spectacle. Viewers, unenlightened by confused curatorial justifications, moved from decorative abstraction and knowing kitsch to large-scale displays of documentary photographic and video work that at least referred to the most hideous and desperate human situations. In the worst cases, the political, and even terror itself, was rendered aesthetic.⁴⁵ Curatorial pretensions to coherence were lost or wilfully abandoned. This was the high art reflection of the fracturing of globalisation—in broken and deeply split Biennial displays, which no longer seemed to function placidly as the mere emanation of the aesthetic tastes and ideals of the curators, but must also register, with acute discomfort, the political storm that blows beyond their walls.

⁴³ The controversy was conducted at greatest length and ferocity in *Artforum*, where it began with various negative reviews of the Biennale in September 2007.

⁴⁴ Claire Bishop, 'Vienna Inc.: The Analytic Documenta', *Journal of Visual Culture*, 7 (2), 2008, p. 206. See this issue of the journal for many more critical reactions to the Documenta.

⁴⁵ This is the argument of Oliver Marchat on Documenta XII. See 'Schröder's Return: Documenta 12 as a German Summer-Camp of Reconciliation', in Irene Montero, ed., *¿Modernidad? ¡Vida! Documenta 12*, Brumaria, Madrid 2007, pp. 375-81.



Fig. 9: John McCracken, *Snijf*, as shown at Documenta XII, 2007. Photo Julian Stallabrass.

Then, as if that situation was not extraordinary enough, there came the crash of 2008. It's hard to know just how it has affected the contemporary art market. Aside from the auction houses which have to declare their figures (if not the manipulations that produce them) the market is private and highly secretive. You hear optimistic public statements, which may be more like wishes than truths, and pessimistic private ones. The auction records do give some indication of the effect of the crisis. Even in October 2008, contemporary art sales in London were badly affected, with many lots bought in, and others failing to meet their estimates—including works by major artists such as Gerhard Richter and Takashi Murakami. Buying has not ceased, and occasional signal prices are reached, to much publicity, though rarely with contemporary works. The number of contemporary art lots sold halved, as did their average price. Compared with the previous season, the overall value of the auction market for contemporary art has fallen by over three-quarters.⁴⁶ Hedge fund traders and pure investors have been leaving the market.

⁴⁶ See Colin Gleadell, 'Art Sales Halved at Sotheby's and Christie's as the Recession Hits the Art Market', *The Daily Telegraph*, 19 January 2009.

I have tried to come up with a visual illustration for the crisis, along the lines of those photographs of vast numbers of new cars, sitting unsold near their factories; here bored and lonely art dealers try to amuse themselves with papers or laptops at the Zoo Art Fair in London in the autumn of 2008.⁴⁷



Figure 10 a&b: Zoo art fair dealers, London, October 2008: photo Julian Stallabrass



⁴⁷ I recently discovered that Andy Freeberg has been taking similar pictures; they will appear, with an essay by me, in *Photoworks* magazine, no. 15, Autumn 2010-Spring 2011.



It is too soon, of course, to say what will happen at this time of unique economic trouble. Art at a time of recession tends to become more innovative, as artists have to abandon the golden umbilical cord in their attempts to rethink their identity, exploit new technologies, and engage with issues that interest large numbers of people.

It may be that recession will lead, as it has done before, to new modes of working in which collaboration, dematerialisation and the side-stepping of the market gain some traction. In a situation where the art world was split weirdly between an engagement with politics and the (rarely overlapping) gilding of the lives of the global elite, we may expect radical change when one half of the structure is suddenly chopped away. At the same time, art fair and biennial are dependent upon one another, and as the market declines and state funding is withdrawn, the biennial model may also falter. One might hope for a wave of work that is not only documentary but is also fixed on new technologies of communication, and that engages with its audience seriously in collaborative works of discourse, that, in short, takes democratic values seriously. One might even anticipate that Biennials become more cogent reflections upon the extraordinary conditions of the world (political, economic, military and environmental) and the role that art plays in their propagation and critique. Yet it may be that the art world as it is currently constituted is unsuited to deliver such work, and that only a recession that is deep and long enough to change the basis of its economics, and the very conception of what an art work and an artist is, can change that.



Fig 11: ARCO, Madrid, 2008. Photo Julian Stallabrass



We are, nevertheless, faced with two deep uncertainties: first, that the financial crisis is an unprecedented one—the first in the post-Cold War era to have done what previous crises threatened to do, and become global—and we have no idea of its length, depth or true character. Second, that in its unfolding, we have little notion of the shape of the power relations that will emerge in the world that follows: will this, for example, spell the end of US dominance, as many commentators have been warning for so long?⁴⁸ And, if so, where will the new centres be, and what will be the concerns of those who govern them? Art world centres have tended to also be centres of financial capital. In the coming world, it may be Europeans and North Americans who have to face invasions of culturally dominant alien

⁴⁸ See, for example, Immanuel Wallerstein, *The Decline of American Power: The US in a Chaotic World*, The New Press, New York 2003.