

À la recon-
quête des temps
improductifs

Nathalie
Desmet

Neither Artist Nor Worker

Marc James
Léger

W.A.G.E. WO/MANIFESTO

W.A.G.E. (WORKING ARTISTS AND THE GREATER ECONOMY) WORKS TO DRAW ATTENTION TO ECONOMIC INEQUALITIES THAT EXIST IN THE ARTS, AND TO RESOLVE THEM.

W.A.G.E. HAS BEEN FORMED BECAUSE WE, AS VISUAL + PERFORMANCE ARTISTS AND INDEPENDENT CURATORS, PROVIDE A WORK FORCE.

W.A.G.E. RECOGNIZES THE ORGANIZED IRRESPONSIBILITY OF THE ART MARKET AND ITS SUPPORTING INSTITUTIONS, AND DEMANDS AN END OF THE REFUSAL TO PAY FEES FOR THE WORK WE'RE ASKED TO PROVIDE: PREPARATION, INSTALLATION, PRESENTATION, CONSULTATION, EXHIBITION AND REPRODUCTION.

W.A.G.E. REFUTES THE POSITIONING OF THE ARTIST AS A SPECULATOR AND CALLS FOR THE REMUNERATION OF CULTURAL VALUE IN CAPITAL VALUE.

W.A.G.E. BELIEVES THAT THE PROMISE OF EXPOSURE IS A LIABILITY IN A SYSTEM THAT DENIES THE VALUE OF OUR LABOR.

AS AN UNPAID LABOR FORCE WITHIN A ROBUST ART MARKET FROM WHICH OTHERS PROFIT GREATLY, W.A.G.E. RECOGNIZES AN INHERENT EXPLOITATION AND DEMANDS COMPENSATION.

W.A.G.E. CALLS FOR AN ADDRESS OF THE ECONOMIC INEQUALITIES THAT ARE PREVALENT, AND PROACTIVELY PREVENTING THE ART WORKER'S ABILITY TO SURVIVE WITHIN THE GREATER ECONOMY.

W.A.G.E. ADVOCATES FOR DEVELOPING AN ENVIRONMENT OF MUTUAL RESPECT BETWEEN ARTIST AND INSTITUTION.

W.A.G.E. DEMANDS PAYMENT FOR MAKING THE WORLD MORE INTERESTING.

www.wageforwork.com

W.A.G.E.

↗ *womanifesto*, 2008. Poster produced for the 2014 fundraising campaign 'Wages 4 W.A.G.E.'

Photo : courtesy of W.A.G.E.

Contemporary artists and activists are developing practices to improve the living and working conditions of artists under neoliberal capitalism. The post-Fordist shift toward an information and service economy has led to precarious working conditions for the majority of artists, whose practices have been “flexibilized” as unpaid project work or whose labour is devalued as part of an expanding “second economy” of relatively unknown cultural producers. This precarization of labour takes place in the midst of an ongoing museum boom, a \$45 billion global art market, and a creative economy worth \$763 billion annually in the United States. In Canada, culture’s contribution to the GDP was \$48 billion in 2010, up from around \$40 million in 2001.

In response to economic insecurity, there is of course a history of government and philanthropic support for culture. After the Depression and the Second World War, Western governments began to integrate the arts into the welfare state and to develop cultural policies based on the belief that culture should not be sacrificed to free market principles. Since the 1990s, however, the idea of protecting culture from market forces has been almost completely reversed, with creative industry policies now leading the way in the development of new markets.¹

Artists who have difficulty making a living, even in today’s bonanza of entrepreneurialism, also have a history of organizing around the notion that in a capitalist society, artists, like all other workers, are exploited. Aside from experiments in socialist countries, the classic case in recent history is the Art Workers’ Coalition (AWC), which, from 1969 to 1971: advocated for artists’ rights; demanded institutional inclusion, the unionization of museum staff, and an overhaul of the art press; worked to decommodify art production; and otherwise sought ways to have more economic and ideological control of

their work. According to Julia Bryan-Wilson, despite its achievements, the AWC’s left-leaning and pro-union efforts to define artists as workers, and art as labour, failed to result in a collective identity, let alone a unified set of political concerns or similar approaches to making art.²

Bryan-Wilson suggests that the term “art worker” is something of an oxymoron insofar as art-making is a non-utilitarian and non-productive activity that is defined by its difference from most other activities, including leisure pursuits. The non-productive status of art is usually attributed to Karl Marx’s writings in the *Grundrisse* (1857–61), *Theories of Surplus Value* (1862–63), and *Capital* (1867, 1885, 1894), in which he makes distinctions, for example, between a pianist and a maker of pianos, or between a writer and a book publisher. Whereas one makes art, the other produces commodities. Because of this division of labour, art has a greater potential to express the notion of non-alienated or free labour. The most cogent analysis of art as free labour in recent times is Dave Beech’s *Art and Value* (2015), which I will address here in some detail.³ While most cultural theorists in the tradition of Western

Marxism and the Frankfurt School have been satisfied to draw on Marxist political economy, Beech’s book is unique in its examination of the way that art’s exceptionalism is also intrinsic to both classical liberal economics and neoclassical (neoliberal) economics. His theory, in essence, is that art is economically anomalous. Although he does not dispute the notion that art labour is affected by and incorporated into capitalism, he makes the case that there is little evidence to show that art-making coincides with capitalist commodity exchange.

Beech proposes that art has not fully made the transition from feudalism into capitalism and that it remains, like a cottage industry, in the mode of “simple” and not “capitalist” commodity production. The work of art dealers, collectors, and auctioneers tells us nothing about the production of art. As he puts it, “Art does not become economic by being sold.”⁴ Moreover, art’s exceptionalism is not the result of a heroic refusal to “sell out.” There are flaws with Beech’s analysis, least of all the fact that, from a social perspective, the existence of art’s status as simple production depends on a global division of

We ask: What is a work of art in the age of \$120,000 art degrees?

labour that includes commodity production. As he acknowledges, art’s exceptionalism could be used as a means to get capitalism off the hook.⁵ Regardless, according to Beech, the making of art is on a different order than its fate within capitalism. Artists, insofar as they can be defined as artists, control their means of production, even if they make use of capitalist processes and market mechanisms. Artists who make use of capitalist techniques create art that can only succumb to the “fetishist illusion” that it has taken on the enigmatic character of the commodity. The problem with this perception is that it presents a magical solution to a more difficult problem, which is that even if art is socially subsumed by capitalism, it has not been economically subsumed by capital. Cultural policies, therefore, especially policies that either seek to protect culture from market forces or argue for culture as a market force, should not rely on arguments that do not stand the test of economic analysis.

To wit, and according to classical liberal economists: unlike workers who produce value through commodity exchange, artists are frivolous and unproductive; artists produce profits for capitalists; artists can sell their work, but they do not sell their labour; the work of performers is consumed immediately; prices for artworks, some of which become expensive luxuries, are based on rarity and monopoly as a natural limitation of supply; such rare luxuries, usually attributed to the artist’s talent, cannot be consumed; one cannot base prices on the labour time required for the production of art, and labour cannot be added to its production, that is, according to a labour theory of value. In short, in classical economics, art prices and artistic labour do not conform to

the laws of supply and demand. In neoclassical or neoliberal economics, the marginal utility of art is a form of exceptionalism; consumers impose their will on producers through demand but do not do so in the case of art; artists occupy the place of the consumer against market value; art production is irrational and risks poverty; or, art is a calculated risk that extends the cost of production. And in Marxist economics: workers’ economic self-interest is not an asset for workers but for capitalists; if capital circulation is the driving

¹ — See for example the speech by Mélanie Joly, Minister of Canadian Heritage, “Creative Industries: Exploiting the Potential of New Markets,” at the Montreal Council on Foreign Relations, April 17, 2017, <<https://www.corim.qc.ca/en/event/762>>, and <<https://bit.ly/2hLyys>>. On the subject of creative industries policy, see Marc James Léger, “The Non-Productive Role of the Artist: The Creative Industries in Canada,” *Third Text* 24, no. 5 (September 2010): 557–70.

² — Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam Era* (Berkeley: University of California Press, 2009).

³ — Dave Beech, *Art and Value: Art’s Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* (Leiden: Brill, 2015). Beech is a member of the FREEE Art Collective. See <http://freee.org.uk>. Among some of the researchers who have addressed the relation between art and economic value, see also the writings of Hans Abbing, Arjo Klamer, David Throsby, and Ruth Towse.

⁴ — Beech, *Art and Value*, 24.

⁵ — *Ibid.*, 19.

Caroline Woolard

¹ *Statements*, 2013. This work is produced in relationship with BFAMFAPhD, a group organized by Woolard in late 2012 to address the implications of rent, debt, and precarity on culture in the twenty-first century. The price of this work increases in direct correlation to rising levels of student debt. In addition to artworks, the collective produces reports for policymakers and administrators, as well as freely downloadable teaching resources. Photo : courtesy of Caroline Woolard

force of society, defined by Marx as Money-Commodity-Money, art continues to operate in terms of Commodity-Money-Commodity; art prices and the utility of art to consumers do not allow us to distinguish between products that are or are not produced according to a capitalist mode of production; because art is not produced as a commodity, the classical labour theory of value does not apply and the artist is not exploited like other workers.

Despite all this, and beyond the function of art in class society, Beech argues that the best way to determine whether or not art has been colonized by capitalism is to examine the transformation of labour in post-Fordist societies, in which services, including cultural services, are increasingly indexed to market measures and performance indicators, changing artists into productive capitalists. According to Beech, the only way to salvage art in the context of global capitalism is to make it part of a cultural and intellectual commons that is free from bureaucratic and economic control. Meanwhile, artists have found new ways since the AWC to build common and collective identities against capitalism. Gregory Sholette, for example, addresses the ways in which artists have sought to “exit” the art world’s celebrity showcase and critique its political economy. Such artists, he argues, increasingly see themselves as a category in itself and for itself—a realization that is enhanced by capitalist communication networks.⁶

Different forms of “escapology,” as Sholette calls them, can be found in the work of W.A.G.E., BFAMFAPhD, and Arts & Labor—groups that understand their activity, oddly enough, as a source of value. Inspired in part by the CARFAC (Canadian Artists’ Representation / Le Front des artistes canadiens) fee schedule, the activist organization W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy) has been working since 2008 to certify mostly non-profit American institutions that provide exhibiting artists with adequate remuneration and thereby indicate that they value the labour of artists.⁷ Although W.A.G.E. acknowledge that their efforts are ultimately reformist, they reject the positioning of the artist as a speculator. The collective BFAMFAPhD produces reports and teaching tools that raise consciousness regarding the impact of economic insecurity on artists’ lives, including reports on how artists survive in the economy at large, on the distribution of inequity with regard to race, class, and gender, and with strategies for organizing alternative institutions, including artist-run spaces, worker cooperatives, community archives, and solidarity economy initiatives. “What,” they ask, “is a work of art in the age of \$120,000 art degrees?”⁸ Similarly, Arts & Labor, a working group founded in conjunction with Occupy Wall Street, have endeavoured to expose and rectify exploitative working conditions. The group’s activities include actions against unpaid internships, information campaigns against non-union contract labour at the Frieze New York Art Fair, and calls to end the Whitney Biennial.⁹

Bryan-Wilson also mentions the groups Artists Meeting for Cultural Change, Artists for Economic Action, Artists’ Community Credit Union, Visual Artists’ Rights Organization, Artists’ Rights Association, Women’s Caucus for Art, Group Material, and REPOhistory. One could also note the work of the Global Ultra Luxury Faction (Gulf Labor Artist Coalition) and, in Québec, Les Entrepreneurs du Commun, who, among other activities, have proposed building a Monument to the Victims of [Capitalist] Liberty in response to the plans by Ottawa’s National Capital Commission to build a memorial to the victims of communism. Slavoj Žižek says that in the pact between the people and the former state socialist regimes, economic shortages made it such that people kept a cynical distance from power but also sought small advantages that made life bearable.¹⁰ Might our efforts to adjust to the neoliberal endgame not result in similar problems? The ideal of communism, according to Marx and Engels, would be such that one could hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, and criticize after dinner, without, he added, ever becoming hunter, fisherman, herdsman, or critic.¹¹ We could say the same for the artist and worker, as needs in a post-capitalist society would alter considerably the function of art and the status of labour. ●

6 — Gregory Sholette, *Delirium and Resistance: Activist Art and the Rise of Capitalism*, ed. Kim Charnley (London: Pluto Press, 2017), 214.

7 — See the W.A.G.E. website, https://wage-forwork.com/home. W.A.G.E. demand that institutions spend around 1.3 to 2.3 percent of their annual budget on exhibition fees.

8 — BFAMFAPhD report that in 2014 the average American graduate had a \$37,000 student loan debt. The total student loan balance exceeds \$1.2 trillion, more than any other type of household debt, with the exception of mortgages. Artists who work to make ends meet are typically educators (18 percent), are unemployed (17 percent), work as managers (9 percent), work as artists (8 percent), work in service jobs (8 percent), work in blue-collar occupations (5 percent), work in business and finance (4 percent), work in science and technology (4 percent), work in medicine (2 percent), or work in various other fields (11 percent). See http://bfamfaphd.com.

9 — See the Arts & Labor website, http://artsandlabor.org.

10 — Slavoj Žižek, *Incontinence of the Void: Economico-Philosophical Spandrels* (Cambridge: The MIT Press, 2017), 159.

11 — See Karl Marx and Friedrich Engels, “The German Ideology” (1845—46), https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx_The_German_Ideology.pdf.

Ni artiste ni travailleur

Marc James Léger

(traduction de l'anglais par le collectif FREEE Art)

Les artistes et les activistes contemporains mettent en œuvre diverses pratiques en vue d’améliorer les conditions de vie et de travail des artistes sous le régime capitaliste néolibéral. La transition postfordiste vers une économie de l’information et des services a précarisé les conditions de travail de la majorité des artistes, qui ont vu leurs pratiques se « flexibiliser » en devenant des projets non rémunérés, ou la valeur de leur travail se diluer dans une « deuxième économie » en expansion formée de producteurs culturels plus ou moins anonymes. Cette précarisation de la main-d’œuvre artistique a lieu au moment même où les musées connaissent un essor continu, où le marché mondial de l’art vaut 45 milliards de dollars et où l’économie de la créativité atteint 763 milliards de dollars par année aux États-Unis. Au Canada, l’apport de la culture au produit intérieur brut était de 48 milliards de dollars en 2010, par rapport à 40 millions de dollars en 2001.

(traduction de l'anglais par le collectif FREEE Art)

L’insécurité économique est bien sûr compensée par le soutien accordé depuis longtemps à la culture par les gouvernements et les philanthropes. Après la Grande Dépression et la Deuxième Guerre mondiale, en effet, les gouvernements des pays occidentaux ont peu à peu amené l’art dans le giron de l’État-providence en mettant en place des politiques culturelles fondées sur l’idée que la culture ne devait pas être sacrifiée aux principes du libre marché. Mais depuis les années 1990, cette idée que la culture doit être protégée des forces du marché a été presque entièrement renversée, et l’on voit des politiques issues de l’industrie créative devenir le fer de lance de l’ouverture de nouveaux marchés¹.

Les artistes ayant du mal à gagner leur vie, même en cette époque faste de l’entrepreneuriat, ont tendance historiquement à se rallier à cette idée selon laquelle, à l’instar de tous les autres travailleurs des sociétés capitalistes, ils sont exploités. En dehors des expériences des pays socialistes, le cas classique de l’histoire récente est celui de l’Art Workers’ Coalition (AWC), qui, de 1969 à 1971, a défendu les droits des artistes; exigé des institutions qu’elles deviennent inclusives et prôné la syndicalisation du personnel des musées et la refonte des revues consacrées à l’art; travaillé à la démarchandisation de la production artistique; et cherché par d’autres moyens à augmenter la maîtrise économique et idéologique des artistes sur leur propre travail. Mais selon Julia Bryan-Wilson, le penchant à gauche et les efforts syndicalistes de l’AWC pour faire reconnaître les artistes comme des travailleurs et l’art comme un travail n’ont pas su, malgré quelques réalisations, forger d’identité collective – sans

parler d’unification des revendications politiques ou de toute autre approche semblable de la pratique artistique².

Selon elle, le terme « travailleurs de l’art » serait même une sorte d’oxymore, dans la mesure où l’art, activité non utilitaire et non productrice, se définit par sa différence au regard de la plupart des autres activités, y compris les loisirs. On attribue habituellement à Karl Marx cette compréhension de l’art comme activité non productrice, en se référant aux *Grundrisse* (1857-1861), aux *Théories sur la plus-value* (1862-1863) et au *Capital* (1867, 1885 et 1894), ouvrages dans lesquels il pose la distinction entre un pianiste et un fabricant de pianos ou entre un écrivain et un éditeur, notamment. Alors que l’un fait de l’art, l’autre produit des marchandises. Une telle division du travail confère à l’art un excellent potentiel pour illustrer la notion de travail non aliéné ou gratuit. L’analyse récente la plus convaincante de l’art en tant que travail gratuit est celle de Dave Beech, *Art and Value* (2015), dont je parlerai ici assez longuement³. Alors que les théoriciens de la culture se rattachant au marxisme occidental et à l’École de Francfort se sont souvent contentés d’une économie politique marxiste, l’ouvrage de Beech a ceci d’unique qu’il cherche à montrer que l’exceptionnalisme de l’art est intrinsèque également à l’économie libérale classique et à l’économie néoclassique (néolibérale). Le principe essentiel de sa théorie est que l’art est une anomalie économique. Sans remettre en cause le fait que le capitalisme influence et absorbe le travail artistique, il soutient qu’il y a peu d’arguments pour étayer une adéquation entre la production artistique et l’échange de marchandises caractéristique du capitalisme.

Beech postule que l’art n’a pas accompli la transition du féodalisme au capitalisme et qu’il fonctionne encore, à la manière d’une industrie artisanale, selon un mode de « petite production marchande » plutôt qu’un mode « capitaliste ». Le travail des marchands d’art, des collectionneurs et des commissaires-priseurs ne nous dit rien sur la production de l’art. Dans ses mots : « L’art ne devient pas économique sous prétexte qu’on le vend⁴. » Plus encore, l’exceptionnalisme de l’art n’est pas la conséquence d’un refus

1 — Voir, par exemple, le discours prononcé devant le Conseil des relations internationales de Montréal le 17 avril 2017 par Mélanie Joly, ministre du Patrimoine canadien : « Industries créatives : saisir le potentiel des nouveaux marchés », <bit.ly/2H6LG2r> et <bit.ly/2Lb14gm>. Au sujet des politiques relatives aux industries créatives, voir Marc James Léger, « The Non-Productive Role of the Artist: The Creative Industries in Canada », *Third Text*, vol. 24, n° 5 (septembre 2010), p. 557-570.

2 — Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley, University of California Press, 2009.

3 — Dave Beech, *Art and Value: Art’s Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden, Brill, 2015. Dave Beech est membre du collectif FREEE Art (<http://freee.org.uk>). Au sujet de la relation entre l’art et la valeur économique, voir également les travaux de Hans Abbing, Arjo Klamer, David Throsby et Ruth Towse.

4 — Ibid., p. 24.



Yes, the museum occupation is impressive, but doesn't it also contribute to a consumerist spectacle by separating us into political actors and passive viewers? In a post revolutionary society, everyone participates in building socialism including artists as well as art lovers.

héroïque de « se vendre ». L'analyse de Beech n'est pas sans présenter de failles; notamment, du point de vue social, la situation de l'art en tant que petite production dépend d'une division générale du travail prévoyant la production de biens de consommation – il admet d'ailleurs que l'exceptionnalisme de l'art pourrait servir à dédouaner le capitalisme⁵. Quoi qu'il en soit, pour Beech, la production artistique n'est pas du même ordre que son sort au sein du capitalisme. Les artistes, si l'on entend les définir comme tels, contrôlent leurs moyens de production, même s'ils exploitent les procédés capitalistes et les mécanismes du marché. Les artistes qui se servent des techniques capitalistes créent un art qui ne peut que succomber à l'« illusion fétichiste » qui le montre paré du caractère énigmatique de marchandise. Le problème avec cette perception est qu'elle fournit une solution magique à un problème plus difficile : s'il est vrai que l'art est socialement subsumé par le capitalisme, il n'est pas pour autant économiquement subsumé par le capital. Par conséquent, les politiques culturelles – spécialement celles qui cherchent à protéger la culture des forces du marché ou à présenter la culture comme une force du marché – ne devraient pas reposer sur des arguments qui ne résistent pas à l'analyse économique.

Autrement dit, et dans la perspective du libéralisme classique : contrairement aux travailleurs qui produisent de la valeur au moyen de l'échange de biens, les artistes sont frivoles et non productifs; les artistes génèrent des profits pour les capitalistes; les artistes peuvent vendre le produit de leur travail, mais ils ne vendent pas leur main-d'œuvre; le travail des artistes de la performance est consommé sur-le-champ; le prix des œuvres d'art, dont certaines deviennent des produits de luxe, est

établi selon la rareté et le monopole, qui sont les bornes naturelles de l'offre; ces œuvres rares, habituellement attribuées au talent de l'artiste, ne peuvent pas être consommées; il est impossible d'établir un prix en fonction du temps de travail nécessaire à la production de l'art, et l'on ne peut augmenter la main-d'œuvre nécessaire à sa production, du moins selon la théorie de la valeur-travail. Bref, selon le modèle classique, le prix de l'art et la main-d'œuvre artistique ne se plient pas à la loi de l'offre et de la demande. Dans le modèle néoclassique ou néolibéral, l'utilité marginale de l'art représente une forme d'exceptionnalisme; les consommateurs imposent leur volonté aux producteurs par la demande, mais, dans le cas de l'art, les artistes occupent la place du consommateur et agissent contre la valeur du marché; la production de l'art est irrationnelle et s'expose aux risques de la pauvreté – ou encore : l'art est un risque calculé qui augmente le cout de production. Et selon l'approche marxiste : l'intérêt économique des travailleurs n'est pas un actif pour les travailleurs, mais pour les capitalistes; si la circulation du capital dans le mouvement argent-biens-argent est la force motrice de la société, l'art continue de fonctionner suivant le mouvement biens-argent-biens; le prix des œuvres d'art et l'utilité de l'art pour les consommateurs ne permettent pas de faire la distinction entre des produits fabriqués ou non selon un mode de production capitaliste; parce que l'art n'est pas produit de la même manière qu'une marchandise, la théorie classique de la valeur-travail ne s'applique pas et les artistes ne sont pas exploités comme les autres travailleurs.

Malgré tout cela, et au-delà de la fonction de l'art dans une société de classes, Beech affirme que la meilleure façon de déterminer si l'art a

Les artistes ayant du mal à gagner leur vie, même en cette époque faste de l'entrepreneuriat, ont tendance historiquement à se rallier à cette idée selon laquelle, à l'instar de tous les autres travailleurs des sociétés capitalistes, ils sont exploités.

été colonisé par le capitalisme consiste à examiner la transformation de la main-d'œuvre dans les sociétés postfordistes, où les services, y compris les services culturels, sont de plus en plus indexés aux mesures de marché et aux indicateurs de performance, ce qui transforme les artistes en capitalistes productifs. Selon Beech, le seul moyen de sauver l'art, dans le contexte du capitalisme mondial, est d'en faire une composante des ressources culturelles et intellectuelles communes, libre du contrôle bureaucratique et économique. Les artistes, pendant ce temps, ont trouvé d'autres moyens depuis l'AWC de se construire des identités collectives et communes contre le capitalisme. Gregory Sholette, par exemple, s'intéresse à la manière dont certains artistes ont cherché à « échapper » à la revue de célébrités mise en scène par le milieu artistique et à critiquer son économie politique. Ces artistes, soutient-il, se voient de plus en plus comme appartenant à une catégorie en soi, existant par et pour elle-même – une prise de conscience renforcée par les réseaux de communication capitalistes⁶.

Les œuvres de W.A.G.E., de BFAMFAPhD ou d'Arts & Labor – groupes qui, assez curieusement, envisagent leur activité comme une source de valeur – présentent différentes formes de ce que Sholette appelle une « échappologie ». Inspirée en partie par la grille tarifaire du Front des artistes canadiens (CARFAC), l'organisation d'artistes W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy) accorde depuis 2008 des certifications à des organismes étatsuniens, généralement à but non lucratif, qui offrent aux artistes une rémunération adéquate et inéquitable, ce faisant, qu'ils valorisent leur travail⁷. Tout en admettant que ses efforts ont, en définitive, un caractère réformiste, W.A.G.E. refuse le positionnement de l'artiste en tant que spéculateur. Le collectif BFAMFAPhD produit des rapports et du matériel pédagogique qui sensibilisent le public à l'impact de l'insécurité économique sur la vie des artistes, notamment des rapports sur les moyens de survie des artistes dans l'économie générale, sur la distribution des inégalités entre les races, les classes et les genres, et sur les stratégies permettant d'établir des organismes alternatifs, y compris des centres d'artistes autogérés, des coopératives de travailleurs, des archives communautaires et des initiatives de solidarité économique. « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art, à l'époque où un diplôme en arts vaut 120 000 \$? », demandent-ils⁸. Arts & Labor, un groupe de travail fondé en même temps qu'Occupy Wall Street, a entrepris semblablement d'exposer et de corriger les conditions de travail qui relèvent de l'exploitation. Les activités du groupe comprennent des actions contre les stages non rémunérés, des campagnes d'information contre l'embauche de main-d'œuvre contractuelle non syndiquée par la foire d'art Frieze de New York, et des appels à mettre fin à la biennale du musée Whitney⁹.

Bryan-Wilson mentionne les groupes Artists Meeting for Cultural Change, Artists for Economic Action, Artists' Community Credit Union, Visual Artists' Rights Organization,

Artists' Rights Association, Women's Caucus for Art, Group Material et REPOhistory. On ajoutera à cette liste le travail de la Global Ultra Luxury Faction (Gulf Labor Artist Coalition) et, au Québec, les Entrepreneurs du commun. Entre autres activités, ces derniers ont proposé de construire un monument aux victimes de la liberté (capitaliste) en réaction au projet de la Commission de la capitale nationale d'Ottawa d'en construire un aux victimes du communisme. Selon Slavoj Žižek, dans le pacte entre le peuple et les anciens États socialistes, les pénuries économiques avaient pour effet de cultiver chez les gens une distance cynique vis-à-vis du pouvoir, mais aussi la recherche de petits avantages qui rendaient la vie supportable¹⁰. Tous les efforts que nous faisons pour nous adapter à la fin de match du néolibéralisme ne risquent-ils pas de soulever des problèmes similaires? Dans l'idéal communiste envisagé par Marx et Engels, la production générale crée la possibilité « de chasser le matin, de pêcher l'après-midi, de pratiquer l'élevage le soir, de faire de la critique après le repas, selon [son] bon plaisir, sans jamais devenir chasseur, pêcheur ou critique¹¹ ». On pourrait dire la même chose de l'artiste et du travailleur, puisque les besoins, dans une société postcapitaliste, modifieraient considérablement la fonction de l'art et le statut du travail.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

⁵ – Ibid., p. 19.

⁶ – Gregory Sholette, *Delirium and Resistance: Activist Art and the Rise of Capitalism*, Kim Charnley (dir.), Londres, Pluto Press, 2017, p. 214.

⁷ – Voir le site web de W.A.G.E.: <<https://wageforwork.com/home>>. W.A.G.E. exige des établissements qu'ils consacrent de 1,3 % à 2,3 % de leur budget annuel aux frais d'exposition.

⁸ – BFAMFAPhD (<<http://bfamfaphd.com>>) rapporte qu'en 2014, un diplômé moyen aux États-Unis avait 37 000 \$ de dette en prêts étudiants. Le solde total des prêts étudiants est de plus de 1200 milliards de dollars, plus que toute autre composante de la dette des ménages, à l'exception des hypothèques. Les artistes qui occupent un emploi pour joindre les deux bouts sont habituellement éducateurs (18%), sans emploi (17%), gestionnaires (9%), artistes (8%), à l'emploi dans les services (8%), ouvriers (5%), à l'emploi dans les affaires et la finance (4%), à l'emploi dans les sciences et la technologie (4%), à l'emploi en médecine (2%) ou à l'emploi dans divers autres domaines (11%).

⁹ – Voir le site web d'Arts & Labor : <<http://artsandlabor.org>>.

¹⁰ – Slavoj Žižek, *Incontinence of the Void: Economic-Philosophical Spandrels*, Cambridge, The MIT Press, 2017, p. 159.

¹¹ – Voir Karl Marx et Friedrich Engels, *L'idéologie allemande (1845-1846)*, <<https://www.marxists.org/francais/marx/works/1845/00/kmfel1845000c.htm>>.

Gregory Sholette

¹ *It's Still Privileged Art (Homage to Condé & Beveridge)*, 2016.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist