

# Self-Determination When Cash Rules Everything Around Us De l'autodétermination quand l'argent mène le monde

Amber Berson

Number 85, Fall 2015

Prendre position  
Taking a Stance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78601ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)  
1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Berson, A. (2015). Self-Determination When Cash Rules Everything Around Us / De l'autodétermination quand l'argent mène le monde. *esse arts + opinions*, (85), 66–71.

**Self-**

**Amber Berson**

**Determina-**

**tion When**

**Cash Rules**

**Everything**

**Around Us**

This essay is an attempt to take stock of the current reality facing the administration of artist-run centres in Canada, with the aim of beginning a discussion around how to possibly move forward. Artist-run centres were set up as alternatives to museums and private galleries. Today, they are vibrant community spaces that produce and display some of the most important artistic output in Canada, much of which eventually represents the nation on an international level.

Artist-run centres are also networks of artist-initiated activity that reflect the (often left-leaning) politics of their memberships. They proliferated in the 1970s, at a time of extreme social upheaval. Their creation was indivisible from the social and political realities of that era, and their subsequent histories tend to follow, and often react against, the social and political histories of their geopolitical locations. Their history and their position in Canada is cleaved to that of the Canada Council for the Arts and the provincial and municipal funding councils that have been created to further administer the funding of artists and art spaces in this country. At present, artist-run centres (and, consequently, many artists) are dependent on these councils for their continued existence. I have noticed that over time, and following changes in administrative policy at a national level, the language employed by funding bodies has shifted radically. I believe that these changes in language affect the language of the centres themselves, which, in order to access the funding necessary to continue their activities—including paying artists a living wage for their work—are shifting their tone and priorities accordingly.

This is a complex situation, made more so by the continuously changing landscape of Canadian art, the growth in types of art media and practices, the proliferation of artist-run centres nationally, the influence (or lack of influence, as the case may be) of private galleries and museums, and public and member-driven demands. And of course, the shift in funding language is not necessarily at the behest of the funding bodies themselves; these changes are more likely the result of pressure by the Conservative government and a climate of austerity that has been putting a strain on the arts, and all publicly funded sectors, for well over a decade. Artist-run centres regularly react to

austerity measures through direct and indirect criticism and action, and member artists (and the centres themselves) have often joined forces with larger anti-austerity movements (primarily in Québec), urging more transparent management and distribution of public funds. This pushback is sometimes at odds with the language that the centres are required to adopt in order to access funding.

The Canada Council for the Arts is not a philanthropic foundation. It is an arm's-reach Crown corporation that receives funds from the Canadian government.<sup>1</sup> The government exerts political influence over artists through its control of funding processes. In doing so, it effectively decides what constitutes art and curbs the ability of individual artist-run centres to risk programming work that might be radical, anti-institutional, or critical. Of course, the Canada Council for the Arts, like provincial arts councils, has a peer review process. Everyone active in the Canadian art landscape is open to being selected for "jury duty" and may become directly responsible for dispensing these funds. Yet even though artists' peers are the ones who make the decisions regarding which individuals and bodies receive funding, the councils decide how much funding is available per program, whether to allocate full or partial funding, what types of support are acceptable, and which documents to translate into the other official language.

Artist-run centres cannot afford not to accept funding from the councils, and increasingly, from private corporations and foundations. However, artists and art workers equally cannot afford to solely produce work that reflects the agenda of donors and funding bodies. If we want to move forward, we must ask ourselves how much control we are willing to cede at the production and dissemination levels and whether we can envision a new model.

Perhaps artist-run centres have become obsolete. There is little funding for artists' fees, even less for equipment and lease-hold improvements, none for property acquisition, and let's just not mention industry standards for salaries. In such an austere climate, why push ahead? Perhaps because artist-run centres are more than administrative supports for artists; they are community spaces that attempt to self-determine a (utopian) future. And today, at a time when we see such a proliferation of social movements—dealing with issues of race, gender, and sexuality, as well as the anti-austerity movements—we must remember the histories of artist-run centres as safe spaces for these types of discussions and gatherings; we must remember the work done by previous generations.

Historically, the roots of artist-run culture position it as a direct response to the failure of the museum and gallery system to respond to the needs of the artist—specifically the need and desire to present experimental, non-commercial work—a binary that is less relevant today. But artist-run centres also created work for underemployed artists, as well as community spaces that were safe places to present artworks that were more political in nature. Artists worked together to decide on administrative models and programming focuses—they self-determined what to support. It is artist-directed culture that is responsible for instituting a minimum fee schedule, speaking about the specific barriers faced by women artists in relation to work and childcare, building experimental exhibition platforms and cross-country networks, fighting

1 — "Peer Assessment," Canada Council for the Arts, accessed March 31, 2015, <http://canadacouncil.ca/council/grants/how-the-council-makes-its-decisions>.

## Is a model based on self-determination compatible with an institutionalized and publicly (or privately funded) model?

for subsidies, and building a myriad of other types of support to address needs ranging from affordable housing to healthcare. In developing answers within the artist-run centre community, the desire to create working solutions to social problems is especially visible. This self-determination—or *auto-gestion* (self-management)—is at the root of artist-run culture. It is even present in the French term: *les centres d'artistes autogérés*.

Yet, like any other enterprise, artist-run culture is susceptible to institutionalization. The micro-utopias that it generates have often proved to be short-lived. The maintenance of some of the important strategies employed in the past—such as some feminist and pro-diversity positions—has eroded over time.

How should artist-run culture move forward in the future? Is a model based on self-determination compatible with an institutionalized and publicly (or privately) funded model? What strategies are in place or can be developed to make the current conditions more open to flourishing, and how can the current blueprint be altered to build a future better aligned with their values? What tactics do artist-run centres use in the face of neoliberal funding? How do they make do—in terms of human resources or programming—when faced with budget cuts?

The current existence of many artist-run centres relies on non-monetized exchanges and unwaged labour. Although some are funded at a level at which they can support paid staff and artists' fees, rent or buy new equipment, and produce exhibitions, most struggle to make ends meet and resort to a diversity of tactics in the face of austerity. What is worse is that the way in which artist-run centres function with small budgets has been documented, unjustly celebrated, and mythologized as a means to reduce institutional support, first and primarily by funding bodies, but now also by the centres themselves as they internalize the language and politics of the contemporary economic climate.

In terms of affecting programming, the precariousness of funding means that short-term projects are often prioritized over long-term researched programming. At some centres, major exhibitions are necessarily eliminated from the schedule due to lack of human and financial resources to manage these projects,

and short-term, ephemeral programming replaces them. Although this allows artist-run centres to be more responsive to current issues, it effectively reduces any art-historical or curatorial work based on deep research and reflection by centre workers, many of whom are highly trained. Additionally, the shift in funding requires centres to set programs according to specific guidelines in order to be eligible for grants. When granting agencies dictate to centres the type of eligible programming, as opposed to centres having the agency to decide what they want to program, the type of art exhibited to the public is at risk of becoming censored, less critical of the government, or narrow in scope. By inverting the typical model and denying centres the freedom to self-govern, granting bodies, because of the government funders to which they are accountable, carry out the mandate of the current political administration.

How, then, to resist? In 2014, *FUSE Magazine*, which for thirty-eight years acted as a venue for timely and politically engaged publishing and programming reflecting the diversity of the contemporary art world, not-so-quietly published its last issue. Prior to closing the magazine, the editors, under the guidance of Gina Badger, published an issue that proudly proclaimed DO LESS WITH LESS, DO MORE WITH MORE.<sup>2</sup> The act of refusing to perform is an act of resistance.

In order to qualify for funding and to be formally considered an artist-run centre, centres are supposed to follow the not-for-profit arts organization model, must not charge admission fees, and must be non-commercial and de-emphasize the selling of work. This model encourages but does not demand the presentation of experimental artwork. However, with the decrease in government funding to the arts over the last two decades, many artist-run centres now charge admission fees for event-based programming and occasionally sell artwork. Artist-run culture must stop working toward the end goal of reaching independent revenue quotas and instead work toward financing work that is impassioned and affordable. This sometimes means doing less with less, but it always means providing the various audiences with art that interests them and in which they have a stake.

With less funding, or no increase in funding, fewer staff members can be employed, at lower pay, and with no prospect of a raise, resulting in low morale, high turnover, and general job dissatisfaction. It is abundantly clear that the precarious conditions that artist-run centres currently operate under, which are caused primarily by chronic underfunding, are detrimental to the long-term health of these centres and to the arts in general. Although artist-run centres have adapted to making do with less funding and fewer resources, the demands placed on them to access these slim resources mount every funding cycle. Unwaged immaterial labour allows the centres to keep going, but it also legitimizes the government's rationale for underfunding—it ultimately perpetuates the “do more with less” attitude that has become so widespread.

At the time of writing, it is unclear what changes will manifest within the grant programs at the Canada Council and how these proposed shifts will affect artist-run centres' (and artists') self-determination. To ensure a future for artist-run culture in Canada, artists and art workers must look both at centres' socialist and utopian roots and beyond their capitalist realities. They must speak to each other, to their peers, but also to the councils directly. They must work with the umbrella organizations such as the Artist-Run Centres and Collectives Conference, the Independent Media Arts Alliance, Le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, or Artist-Run Centres & Collectives of Ontario to lobby for them at a national level. If they don't want to be shut down due to austerity measures they must politicize as a collective and not only as individuals. They must speak to each other and then, loudly, to those that provide support for their communities. They must demand the right to self-determination once again. ●

<sup>2</sup> — “LIDS—Do Less With Less / Do More With More,” *FUSE Magazine*, accessed March 31, 2015, [http://fusemagazine.org/2014/01/37-1\\_lids](http://fusemagazine.org/2014/01/37-1_lids)

# De l'autodétermination quand l'argent mène le monde

Amber Berson

Cet article tente de faire le point sur les difficultés auxquelles sont actuellement confrontés les centres d'artistes autogérés au Canada, dans l'espoir d'amorcer une discussion sur les solutions envisageables. Les centres d'artistes autogérés ont d'abord été mis en place en tant que lieux de diffusion parallèles aux musées et aux galeries privées. Aujourd'hui, ces organisations communautaires dynamiques offrent un espace de production et de diffusion à certains des plus importants représentants de la création au Canada, des artistes qui contribuent dans bien des cas au rayonnement international du pays.

Ces centres constituent également des réseaux permettant aux artistes de manifester leur engagement politique (souvent de gauche). Ils ont proliféré dans les années 1970, époque riche en bouleversements sociaux, et leur apparition est indissociable des réalités politiques et sociales de cette période; leur évolution tend à suivre l'histoire sociale et politique de leurs contextes géopolitiques respectifs, et souvent à réagir contre elle. Au Canada, leur développement et leur statut sont étroitement liés au Conseil des arts du Canada ainsi qu'aux conseils provinciaux et municipaux qui ont été mis sur pied pour administrer le financement des artistes et lieux de création dans l'ensemble du pays. Actuellement, la survie des centres d'artistes autogérés (et par conséquent de nombreux artistes) dépend de ces conseils. J'ai remarqué qu'avec le temps, et au fil des changements de politiques administratives fédérales, le langage employé par les organismes de subvention s'est radicalement transformé. Cette mutation affecte à mon avis le langage des centres eux-mêmes : pour obtenir le financement nécessaire à la poursuite de leurs activités – notamment la possibilité de rémunérer les artistes pour leur travail et leur permettre d'en vivre –, ils modifient le ton de leurs propos, ainsi que leurs priorités.

À cette situation complexe s'ajoutent plusieurs facteurs : le paysage continuellement changeant de l'art canadien, la diversification des médiums et pratiques artistiques, la multiplication des centres d'artistes à l'échelle nationale, l'influence (ou l'absence d'influence, selon les cas) des galeries privées et des musées, et les demandes du public ou des membres eux-mêmes. En outre, la nouvelle rhétorique des conseils subventionnaires n'est pas nécessairement à l'initiative de ces derniers; ce changement est plus probablement dû à la pression exercée par le gouvernement conservateur et par le climat d'austérité qui affecte les arts, ainsi que tous les secteurs financés par les fonds publics, depuis maintenant plus d'une décennie. Régulièrement, les centres d'artistes autogérés réagissent à cette austérité, directement ou indirectement, par des critiques ou des actions variées; les artistes membres (et les centres eux-mêmes) ont souvent rejoint des mouvements anti-austérité plus vastes (principalement au Québec), exigeant plus de transparence dans

la gestion et la distribution des fonds publics. Cette prise de position est parfois en contradiction avec le langage que les centres sont censés employer pour obtenir des subventions.

Le Conseil des arts du Canada n'est pas une fondation philanthropique. C'est une société d'État qui reçoit des fonds du gouvernement canadien, et reste donc sous sa coupe : le gouvernement exerce une influence politique sur les artistes en contrôlant les processus de financement. Il peut ainsi, dans les faits, privilégier sa propre définition de l'art, et restreindre la capacité des centres d'artistes autogérés à risquer, individuellement, une programmation qui pourrait être jugée radicale, anti-institutionnelle ou critique. Certes, le Conseil des arts du Canada, comme les conseils des arts provinciaux, pratique l'évaluation par les pairs. Toute personne œuvrant dans le domaine des arts au Canada peut être appelée à faire partie d'un jury, et contribuer directement à l'attribution de ces fonds. Cependant, même si ce sont des artistes qui sélectionnent les personnes ou structures bénéficiaires, c'est aux conseils qu'il incombe de décider du montant alloué à chaque programme, de la portion de financement accordée, des types de supports acceptables, et des documents à traduire dans l'autre langue officielle.

Les centres d'artistes autogérés ne peuvent pas se permettre de refuser le financement octroyé par les conseils, voire (de plus en plus) par des sociétés et fondations privées. Cependant, les artistes et les travailleurs culturels ne peuvent pas non plus se permettre d'aligner tous leurs efforts sur les priorités des donateurs et des organismes de subvention. Pour faire avancer les choses, nous devons évaluer la part de contrôle que nous sommes prêts à concéder sur le plan de la production et de la diffusion, et réfléchir à un nouveau modèle.

Les centres d'artistes sont peut-être devenus obsolètes. Il y a peu de financement alloué pour payer les honoraires des artistes, encore moins pour l'équipement et l'aménagement de locaux, aucun pour l'achat immobilier, et ne parlons même pas des normes salariales de l'industrie. Dans un tel climat d'austérité, pourquoi persévérer? Peut-être parce que les centres d'artistes autogérés représentent plus qu'un soutien administratif pour les artistes; ce sont des espaces communautaires qui tentent de dessiner un (utopique) avenir sous le signe de l'autodétermination. Aujourd'hui, alors que les mouvements sociaux se multiplient pour défendre des causes liées à la discrimination raciale, au genre ou à la sexualité, parallèlement aux mouvements anti-austérité, il est important de se souvenir que les centres d'artistes autogérés étaient au départ des espaces ouverts à ce type de discussion et de rassemblement : n'oublions pas le travail accompli par les générations précédentes.

La philosophie des centres d'artistes autogérés s'enracine dans le contexte de leur création, en réponse au fait que les musées et galeries échouaient à satisfaire les besoins de l'artiste, notamment celui de présenter des œuvres expérimentales, non commerciales. À cet égard, la dichotomie entre organismes officiels et

parallèles est moins marquée aujourd'hui. Mais les centres d'artistes ont également permis d'offrir du travail à des artistes sous-employés, ainsi que des espaces communautaires où ils pouvaient exposer sans problème des œuvres politiquement engagées. Les artistes ont travaillé ensemble pour choisir des modèles administratifs et définir les priorités de programmation, en déterminant eux-mêmes la nature de leur mission. Cette approche « à l'initiative des artistes » a permis d'instaurer une grille tarifaire, d'examiner les problèmes que rencontrent particulièrement les femmes pour concilier leur pratique artistique avec le travail et la garde d'enfants, de construire des plateformes d'exposition expérimentales et des réseaux à l'échelle nationale, de lutter pour l'obtention d'aide financière, et d'apporter un soutien aux artistes sur une multitude de questions pratiques allant du logement abordable aux soins médicaux. En élaborant ainsi ses propres réponses, la communauté des centres d'artistes exprime notamment sa volonté de trouver des solutions concrètes aux problèmes sociaux. La capacité à l'autodétermination – ou à l'autogestion – est au cœur de la philosophie des centres d'artistes *autogérés*.

Pourtant, comme n'importe quelle entreprise, leur communauté n'est pas à l'abri de l'institutionnalisation. Les micro-utopies qu'elle génère se sont souvent avérées éphémères. Au fil du temps, le maintien de plusieurs stratégies autrefois fondamentales – comme certaines positions féministes et pro-diversité – s'est érodé.

Quelle évolution positive peut-on envisager pour les centres d'artistes autogérés? Un modèle fondé sur l'autodétermination est-il compatible avec un modèle institutionnalisé et subventionné par des fonds publics (ou privés)? Quelles stratégies, existantes ou à développer, pourraient favoriser l'épanouissement des centres malgré le contexte actuel, et comment pourraient-ils se modeler un avenir en accord avec leurs valeurs? À quelles tactiques ont-ils recours aujourd'hui face au mode de financement néolibéral? Comment se débrouillent-ils – sur le plan des ressources humaines et de la programmation – lorsqu'ils subissent des restrictions budgétaires?

La survie de nombreux centres d'artistes autogérés repose actuellement sur le troc et le travail bénévole. Si certains reçoivent un financement suffisant pour rémunérer leurs employés, payer des honoraires aux artistes et louer ou acheter du matériel, la plupart luttent pour joindre les deux bouts et doivent recourir à divers expédients. Pire encore, la capacité des centres d'artistes à fonctionner avec de petits budgets a été documentée, louée à tort, et idéalisée comme un moyen de réduire le soutien institutionnel, d'abord et avant tout par les organismes de subvention, puis par les centres eux-mêmes, à mesure qu'ils internalisent le discours économique contemporain.

Sur le plan de la programmation, la précarité du financement signifie que les projets à court terme ont souvent priorité sur les programmes à long terme et documentés. Dans

## Le gouvernement exerce une influence politique sur les artistes en contrôlant les processus de financement.

certaines centres, les expositions majeures sont simplement éliminées du calendrier faute de ressources humaines ou financières pour les mettre en place, et remplacées par des expositions éphémères, planifiées au fur et à mesure. Même si cet état de fait permet aux centres de mieux répondre aux problématiques actuelles, il implique une importante réduction du travail de commissariat et de contextualisation artistique – fondé sur une réflexion et une recherche approfondies – offert par le personnel des centres d'artistes, en majorité hautement qualifié. De plus, les nouveaux processus de financement contraignent les centres à établir leurs programmes selon des directives précises pour être admissibles à des subventions. Lorsque les centres, au lieu de choisir librement leur programmation, doivent adapter celle-ci aux dictats des conseils subventionnaires, la production artistique présentée au public risque d'être censurée, moins critique envers le gouvernement, ou moins ambitieuse. En renversant le modèle initial des centres et en leur refusant la liberté de s'autogouverner, les conseils, eux-mêmes redevables aux bailleurs de fonds gouvernementaux, accomplissent la volonté politique de l'administration en place.

Mais alors, comment résister? En 2014, après trente-huit ans d'existence, *FUSE Magazine*, une publication pertinente et politiquement engagée reflétant la diversité du monde de l'art contemporain, faisait paraître sous la direction de Gina Badger son dernier numéro. Il proclamait fièrement : *DO LESS WITH LESS, DO MORE WITH MORE*<sup>1</sup>. Le refus de performer est un acte de résistance.

Afin d'être admissibles aux subventions et d'être officiellement considérés comme des centres d'artistes autogérés, ceux-ci sont censés suivre le modèle des organismes culturels sans but lucratif, ne pas demander de droits d'entrée, et maintenir leur vocation non commerciale en s'abstenant notamment de vendre des œuvres d'art. Ce modèle encourage mais n'exige pas la diffusion d'un art expérimental. Cependant, avec la diminution des subventions gouvernementales allouées aux arts durant les vingt dernières années, de nombreux centres d'artistes se voient désormais dans l'obligation de demander un droit d'entrée lorsqu'ils organisent des événements, et de vendre occasionnellement des œuvres. La communauté des centres d'artistes autogérés doit renoncer à viser un quota de revenus autonomes, et orienter plutôt ses efforts vers le financement d'une production artistique séduisante et abordable. Cela revient parfois à faire moins avec moins, mais cela implique surtout de proposer aux divers publics un art qui les intéresse, les interpèle.

Lorsque leur financement diminue ou stagne, les centres emploient moins de personnel, à un salaire réduit et sans perspective d'augmentation, ce qui entraîne une baisse de moral, une rotation importante et une insatisfaction généralisée. Il est évident que les conditions précaires dans lesquelles les centres doivent actuellement fonctionner – causées principalement par un sous-financement chronique – sont à long terme préjudiciables à leur santé ainsi qu'à celle des arts en général. Si les centres d'artistes se sont adaptés à la nécessité de fonctionner avec moins de financement et de ressources, les exigences auxquelles ils doivent satisfaire pour accéder à ces maigres ressources augmentent à chaque période de subvention. La somme de travail non rémunéré et non comptabilisé qui permet aux centres de survivre justifie la logique gouvernementale de sous-financement, qui perpétue en fin de compte l'approche « faire plus avec moins » aujourd'hui si répandue.

Au moment où nous écrivons ces lignes, la restructuration annoncée des programmes de bourses du Conseil des arts du Canada n'a pas encore été précisée, ni son impact sur l'autodétermination des centres d'artistes (et des artistes). Pour assurer un avenir à la culture des centres d'artistes autogérés au Canada, les artistes et les travailleurs culturels doivent à la fois considérer les racines socialistes et utopiques des centres, et regarder au-delà de leur réalité capitaliste actuelle. Il faut qu'ils en parlent avec leurs pairs, mais aussi avec les conseils. Ils doivent travailler de concert avec les organisations-cadres comme la Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés, l'Alliance des arts médiatiques indépendants, le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec ou l'Artist-Run Centres and Collectives of Ontario, afin que ceux-ci soutiennent leurs intérêts à l'échelle nationale. Pour éviter que les mesures d'austérité entraînent la fermeture de certains centres, leur action doit être menée non pas individuellement, mais collectivement. Unissant leurs voix, ils devront se faire entendre, haut et fort, auprès de ceux qui subventionnent leurs communautés. Le moment est venu de réclamer à nouveau le droit à l'autodétermination.

Traduit de l'anglais par **Emmanuelle Bouet**

<sup>1</sup> — « LIDS—Do Less With Less / Do More With More », *FUSE Magazine*, [http://fusemagazine.org/2014/01/37-1\\_lids](http://fusemagazine.org/2014/01/37-1_lids) [consulté le 31 mars 2015].