

## Congrès de la Société suisse de sociologie 2019

### « Le futur du travail »

10-12 septembre 2019, Université de Neuchâtel

#### Appel à contributions

### **Le travail artistique en régime entrepreneurial**

La question du « futur du travail » se pose avec force aux sciences sociales depuis que le constat d'un « effritement de la société salariale » (Castel 2009), relatif à la « culture du nouveau capitalisme » (Sennett 2006) s'imposant à partir des années 1970, a été établi. Ce constat a incité de nombreux·ses chercheur·euse·s à interroger les transformations du travail en documentant la précarisation des conditions d'emploi, la déstructuration des systèmes de sécurité sociale, les difficultés d'insertion professionnelle, la fragilisation des parcours, ou encore le creusement des inégalités. Boltanski et Chiapello (1999) renvoient cette nouvelle configuration du capitalisme à une « cité par projets » dont il s'agit ici d'interroger le rôle dans la diffusion d'une culture du « tous entrepreneurs » (Abdelnour 2013). C'est qu'une telle économie du travail requiert, de la part des individus, des dispositions à l'entrepreneuriat (générer de l'activité, faire preuve d'innovation et de créativité), à la flexibilité (malléabilité, polyvalence, démultiplication des activités) et à l'engagement de soi (moral, temporel comme relationnel) sur des marchés favorisant les réseaux d'affinités électives. Dans une logique d'extension d'un tel régime entrepreneurial, le travail artistique est fréquemment cité par les partisan·e·s de politiques managériales (Linhart 2015) et sociales (Darbus 2008) comme un exemple à suivre pour sa propension à produire des « opportunités », de la « créativité », de l'« innovation » et de la « flexibilité ».

Or, dans *Portrait de l'artiste en travailleur* (2002), Pierre-Michel Menger rappelle que si les « créateurs » font figure d'exemplarité, ce n'est pas tant parce qu'ils·elles incarnent cette figure mythologique du « professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain », mais bien parce qu'ils·elles révèlent des transformations « aussi décisives que la fragmentation du continent salarial, la poussée des professionnel·le·s autonomes, l'amplitude et les ressorts des inégalités contemporaines, la mesure et l'évaluation des compétences ou encore l'individualisation des relations d'emploi » (p. 8-9) et des risques, pourrait-on ajouter. Ayant le plus souvent échappé à la norme du salariat industriel moderne, les métiers des arts et de la culture apparaissent ainsi comme un « laboratoire » propice à l'analyse des formes dégradées du travail salarié (Ducret *et al.* 2017). En parallèle à une « économicisation de la culture » à partir des années 1980 (Chapain *et al.* 2018), les nouvelles formes de structuration et d'organisation du travail salarié semblent surtout avoir provoqué un regain d'intérêt et de légitimité pour la recherche sur les arts, variablement soutenue et financée d'un espace national à l'autre.

Ce workshop propose, dans cette perspective, d'interroger la manière dont la poussée générale vers ce nouveau régime entrepreneurial se traduit dans les arts. Comment s'articule-t-il au régime de singularité qui prévaut dans cette sphère d'activité depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ? Dans un article prospectif, Simon Borja et Séverine Sofio (2009) estiment que ce nouveau régime est, pour l'heure, davantage actualisé à un niveau idéologique que pratique,

exception faite des artistes les plus cotés sur le marché international et ultralibéral de l'art contemporain (comme Jeff Koons, Damien Hirst ou Ai Wei Wei par exemple). Il s'agit, en ce sens, d'interroger ces nouvelles figures de l'« artiste entrepreneur » et de les comparer à des entreprises artistiques passées et présentes dont l'envergure peut fortement varier (**Axe 1**). Comment la réussite financière est-elle assurée grâce à une gestion proche de l'entrepreneuriat artisanal ou industriel de leur entreprise de production artistique par des artistes qui ne cessent pourtant de dénoncer une telle logique économique ? Au-delà des artistes « stars » ou plébiscité-e-s, qu'en est-il chez les « artistes ordinaires » (Perrenoud et Bois 2017) ? Il s'agit cette fois de questionner la façon dont ce nouveau régime appelle les prétendant-e-s à l'art à gérer leur carrière comme des « petits entrepreneurs » (**Axe 2**). Comment le dilemme entre la nécessité de s'affirmer comme un artiste singulier et la nécessité d'un emploi, en particulier lorsqu'il est subordonné à d'autres artistes, est-il négocié par celles et ceux qui tentent de vivre de leur art ? Enfin, quel rôle les « intermédiaires du travail artistique » (Lizé *et al.* 2011) jouent-ils-elles dans la diffusion de cette norme entrepreneuriale de gestion des carrières ? Plus globalement, comment les dispositifs institutionnels (qu'ils soient liés au financement, à la diffusion ou à la consécration) contribuent-ils à imposer un régime plus proprement entrepreneurial dans les arts (**Axe 3**) ?

### **Axe 1 : Figures de l'artiste-entrepreneur**

De l'atelier à la Rembrandt qui fonctionne dans une logique de production « canonique » de l'art (Alpers 2001) aux studios d'artistes contemporains employant parfois plus d'une centaine de personnes (comme celui d'Olafur Eliasson), les monographiques historiques et les études de cas actuelles seront bienvenues pour cerner les formes prises par la figure de l'« artiste-entrepreneur » au cours du temps. Les cas de Mozart (Elias 1991) et, par contraste, celui de Beethoven (De Nora 1995 ; Bourdieu 2001) ont bien montré le rôle central joué par la transformation des champs artistiques, en l'occurrence de la musique au tournant du XVIIIème siècle (processus d'autonomisation grâce à l'émergence d'un marché), dans l'entrepreneuriat économique des artistes (stratégies de placement, d'autopromotion et de vente). Dans cet axe, il s'agit de prendre au sérieux les conditions structurelles et vocationnelles (Pinçon et Pinçon-Charlot 2001) de réalisation d'un entrepreneuriat artistique. À rebours du mythe de la singularité, il s'agit de se pencher sur les conditions matérielles (ressources économiques, lieux de travail, matériaux de création) et organisationnelles (gestion, management et division du travail de création) de la production artistique, sachant que celle-ci peut relever d'une affaire de couple comme de « chaînes de coopération » (Becker 1988) restreintes ou élargies. On peut penser, dans le cas des arts plastiques, aux artistes entouré-e-s d'un petit contingent d'assistant-e-s par opposition à des studios sous-traitant tout ou partie de la production à des employé-e-s ou à des entreprises spécialisées. Comment le processus de création s'organise-t-il dans ces diverses situations et avec quels enjeux professionnels (conditions contractuelles et quotidiennes de collaboration), matériels (techniques, contenus des œuvres), communicationnels (promotion de la singularité de l'artiste, construction d'une image de marque) ou encore juridiques (types de contrat de travail, paternité des œuvres) ? En dehors de l'art contemporain, qu'en est-il dans des sphères réputées plus proches d'une logique commerciale, comme l'architecture et le design, la bande dessinée ou le manga, le cinéma et la musique ? Les domaines souvent caractérisés par un haut niveau de subventionnement, comme le théâtre, la danse ou le cirque, proposent-ils à l'analyse d'autres modèles d'entrepreneuriat ?

## **Axe 2 : Gestion entrepreneuriale des carrières ordinaires**

En parallèle à ces figures variables de l'« artiste-entreprise » (Grefte 2012), la réflexion portera également sur les effets de la diffusion d'une norme de gestion entrepreneuriale des carrières chez les « artistes ordinaires » (Perrenoud et Bois 2017). La grande majorité des professionnel·le·s de l'art n'est pas en situation de réaliser un idéal d'autonomie (vivre de son art). Satisfaire la demande ou se « démultiplier » (Bureau *et al.* 2009) – « faire du commercial » ou être pluri- ou multi-actif – en sus de prendre en charge sa carrière artistique est alors indispensable à un maintien en activité. Si la nécessité de la fidélisation des relations de travail pour parer à l'incertitude sur un marché de l'emploi flexible a bien été démontrée, en particulier dans le cas du théâtre (Menger 1991 ; Proust 2002 ; Bense Ferreira Alves 2007), les effets d'un recrutement que l'on pourrait qualifier « d'homogame » (un·e artiste suffisamment financé·e, vendu·e ou reconnu·e pour engager et rémunérer d'autres artistes) sur le parcours des « artistes ordinaires » paraissent encore peu étudiés. Quels rapports les « artistes-employé·e·s » entretiennent-ils-elles avec les « artistes-employeur·se·s » (ou les entreprises artistiques) qui les engagent ? Quelles sont les conditions contractuelles qui les lient ? Comment le travail de production est-il divisé, et avec quels enjeux, au-delà de la paternité de l'œuvre, sur la découverte et la propriété des techniques innovantes appliquées à la création ? Des tensions entre une logique de productivité et de désintéressement, de rentabilité et de qualité, d'innovation et de paternité se manifestent-elles ? Comment sont-elles, le cas échéant, négociées par les artistes-employé·e·s dans une logique de gestion de leur propre carrière ? Des différences sont-elles observables lorsque le travail de production n'est pas délégué à des salarié·e·s de l'entreprise artistique mais sous-traité à des prestataires extérieur·e·s ? De façon plus générale, quels effets l'organisation du travail de production et la flexibilisation de la main-d'œuvre (CDD, licenciement, sous-traitance) ont-elles sur les aspirations et la gestion de la trajectoire des « artistes-employé·e·s » ou des « artisans ordinaires » (Becker 1988) engagé·e·s par des artistes plus renommé·e·s ? On peut supposer que, contrairement aux artisans pour qui cela représente un gain symbolique indéniable, travailler pour d'autres artistes que soi constitue une opportunité qui doit rester limitée dans le temps pour les prétendant·e·s à l'art sous peine d'aboutir à une forme de relégation lorsque la consécration internationale (public averti et cosmopolite) voire locale (marché de la commande) se fait trop longtemps désirer. La « tentation du salariat » (Sulzer 2009) pourrait dès lors constituer une alternative « réaliste » à un modèle entrepreneurial (de consécration artistique ou de gestion de sa carrière) certes promu par le fonctionnement actuel des marchés et des institutions artistiques, mais inaccessible à la plupart des artistes ordinaires en raison de leur position dans l'emploi artistique.

## **Axe 3 : Dispositifs institutionnels et norme entrepreneuriale**

Depuis quelques années, les travaux sur les « intermédiaires du travail artistique » (Lizé *et al.* 2011) se sont multipliés. Le rôle de ces intermédiaires consiste, d'une part, à réduire les incertitudes dans l'appariement entre artistes et employeurs sur des marchés hyperconcurrentiels et, d'autre part, à convertir la valeur artistique en valeur économique (et vice versa). À la lumière d'une tendance à la « managérialisation » de leur travail, on peut s'interroger sur le rôle joué par ces intermédiaires (agents, managers, administrateurs, etc.) dans la diffusion d'une norme entrepreneuriale de gestion des carrières. Qui conseille les « artistes stars » et les « artistes ordinaires » en vue de développer leur entreprise artistique ? Et comment ? Il apparaît, plus largement, indispensable de faire la genèse des dispositifs d'encadrement des artistes. En quoi les dispositifs d'accès à un financement (subvention

publique ou privée) ou à des espaces de création (« cluster » ou « quartiers créatifs ») concourent-ils à l'imposition d'un régime entrepreneurial dans les arts ? Depuis les années 1980, la promotion de la culture comme un secteur de croissance économique s'accompagne de politiques publiques visant à réconcilier l'art et l'économie au prix d'un « tournant managérial » (Dubois 1999). Dans les musées, cela s'est traduit par une « culture entrepreneuriale » (Poulard 2007) fragilisant les modes d'organisation du travail jusque-là prévalant (impératifs de croissance de la fréquentation et logique du projet favorisant la sous-traitance vers des curateurs concurrençant les conservateurs). En quels termes ces changements, outre qu'ils favorisent l'entrée de formes mineures d'art dans les musées, font-ils le jeu de l'entrepreneuriat artistique (expositions-événements sur des figures tutélaires d'artistes-entrepreneurs ou promotion des artistes les mieux positionnés dans l'« écosystème créatif » (Vivant 2015) et les plus disposés à être des entrepreneurs de soi) ? Enfin, comment les institutions de formation artistique, aux prises avec des processus de réforme de la formation supérieure, contribuent-ils à leur tour au renforcement de cette norme ? La promotion d'un « tous créateurs » par les écoles – elles-mêmes tenues de développer des services pour contribuer à leur propre financement voire à l'insertion de leurs diplômé·e·s – a bien des chances de favoriser des inclinations inégales à se saisir des outils mis en place pour encadrer les parcours (Rolle 2018) vers ce « tous entrepreneurs ».

Ce workshop postule, finalement, que c'est par le biais de ces multiples niveaux : celui des producteur·rice·s eux·elles-mêmes, des intermédiaires artistiques, des instances de financement, ou encore des institutions de formation qu'un régime entrepreneurial aux voies contrastées s'impose aujourd'hui dans les arts. Pour en discuter, des contributions sur des genres artistiques variés dans des perspectives tant sociologiques, historiques, économiques, gestionnaires que juridiques sont les bienvenues.

Cet appel s'inscrit dans les activités du Comité de recherche en sociologie des arts et de la culture (CR-SAC), qui fête ses 10 ans en 2019. Il est lié à deux autres appels : « Le futur du travail : l'art et les artistes ? » et « Produire des concerts : travailler dans le *live* ».

### **Comité d'organisation**

Thibaut MENOUX et Valérie ROLLE (Université de Nantes, Centre nantais de sociologie, CENS – UMR 6025)

### **Soumission**

Les propositions avec un titre, le nom, statut et rattachement du ou des auteur(s), un résumé (5 000 signes maximum) avec la question de départ, le cadre théorique, la méthode et les principaux résultats sont à envoyer à [art\\_entrepreneurship@univ-nantes.fr](mailto:art_entrepreneurship@univ-nantes.fr) jusqu'au **20 avril 2019**, en indiquant l'axe choisi.

### **Références citées**

- Abdelnour Sarah (2013). « L'entrepreneuriat au service des politiques sociales : la fabrication du consensus politique sur le dispositif de l'auto-entrepreneur », *Sociétés contemporaines*, vol. 89, n°1, 131-154.
- Alpers Svetlana (1991). *L'Atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent*, Paris : Gallimard.
- Becker Howard S. (1988). *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Bense Ferreira Alves Celia (2007). « Le théâtre, l'intermittent et le permanent. Coopérer pour se stabiliser dans l'emploi », *Sociétés contemporaines*, vol. 66, n°2, 17-36.
- Boltanski Luc, Chiapello Eve (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard.

- Bourdieu Pierre (2001). « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés & Représentations*, n° 11, 13-18.
- Borja Simon, Sofio Séverine (2009). « Productions artistiques et logiques économiques : quand l'art entre en régime entrepreneurial », *Regards Sociologiques*, n° 37-38, 23-43.
- Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc, Shapiro Roberta (dir.) (2009). *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Castel Robert (2009). *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*, Paris : Seuil.
- Chapain Caroline, Emin Sandrine, Schieb-Bienfait Nathalie (2018). « L'entrepreneuriat dans les activités créatives et culturelles : problématiques structurantes d'un champ d'étude encore émergent », *Revue de l'entrepreneuriat*, vol. 17, n° 1, 7-28.
- Darbus Fanny (2008). « L'accompagnement à la création d'entreprise. Auto-emploi et recomposition de la condition salariale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 175, n° 5, 18-33.
- De Nora Tia (1995). « Beethoven et l'invention du génie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 110, 36-45.
- Dubois Vincent (1999). *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin.
- Ducret André, Glauser Andrea, Moeschler Olivier, Rolle Valérie (2017). « Artistic Work as a "Laboratory" of Labour Market Deregulation? », *Swiss Journal of Sociology*, vol. 43, n° 2, 239-251.
- Elias Norbert (1991). *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris : Seuil.
- Grefte Xavier (2012). *L'Artiste-entreprise*, Paris : Dalloz.
- Linhart Danièle (2015). *La Comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*, Paris : Erès.
- Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Roueff Olivier (2011). *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris : DEPS.
- Menger Pierre-Michel (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris : Seuil.
- Menger Pierre-Michel (1991). « Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, vol. 32, n° 1, 61-74.
- Perrenoud Marc, Bois Géraldine (2017). « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements », *Biens symboliques*, n° 1, 1-36.
- Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique (2001). « Les nouveaux entrepreneurs et la naissance de leur vocation », *Cahiers d'économie de l'innovation*, vol. 13, n° 1, 9-16.
- Poulard Frédéric (2007). « Diriger les musées et administrer la culture », *Sociétés contemporaines*, vol. 66, n° 2, 61-78.
- Proust Serge (2002). « Les formes de la coopération dans le théâtre public », *Réseaux*, vol. 111, n° 1, 236-258.
- Rolle Valérie (2018). « Le double mouvement de professionnalisation de la scène théâtrale romande. Vers une célébration des entrepreneurs singuliers de la création ? », *Alternatives Théâtrales*, n° 134, (en ligne).
- Sennett Richard (2006). *La Culture du nouveau capitalisme*, Paris : Albin Michel.
- Sulzer Emmanuel (2009). « Après les Beaux-arts, la tentation du salariat », in Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc, Shapiro Roberta (dir.). *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 175-187.
- Vivant Elsa (2015). *L'Écosystème créatif en Ile de France*, Ile de France : Institut d'aménagement et d'urbanisme.

## Congress of the Swiss Sociological Association 2019

### « The Future of Work »

September 10-12, 2019, University of Neuchâtel

#### Call for papers

### **Artistic Work in an Entrepreneurial Context**

The question of the "future of work" has been a major issue in the social sciences since the observation of an "erosion of the wage society" (Castel 2009) was established in relation to the spread of the "culture of the new capitalism" (Sennett 2006) since the 1970s. This observation has prompted many researchers to question the transformations of work by documenting the precariousness of working conditions, the breakdown of social security systems, the difficulties of professional integration, the weakening of pathways, and the widening of inequalities. Boltanski and Chiapello (1999) refer this new configuration of capitalism to a "projective city" whose role in the diffusion of an "all entrepreneurs" culture is to be questioned here (Abdelnour 2013). Such a labour economy requires individuals to have aptitudes for entrepreneurship (for being able to generate activity, or to be innovative and creative), for flexibility (malleability, versatility, multiplication of activities) and for moral, temporal and relational commitment to markets that favour elective affinity networks. In a logic of extending such an entrepreneurial regime, artistic work is frequently cited by supporters of managerial (Linhart 2015) and social (Darbus 2008) policies as an example to follow for its propensity to produce "opportunities", "creativity", "innovation" and "flexibility".

However, in *Portrait de l'artiste en travailleur* (2002), Pierre-Michel Menger reminds us that if "creators" are exemplary, it is not so much because they embody this mythological figure of the "inventive, mobile professional set against hierarchies, intrinsically motivated and caught in an uncertain economy". It is rather because "creators" reveal to us transformations "as decisive as the fragmentation of the wage continent, the rise of autonomous professionals, the extent and sources of contemporary inequalities, the measurement and evaluation of skills or the individualization of employment relationships" (p. 8-9) and, one might add, of risks. Having most often escaped the norm of modern industrial wage employment, arts and culture occupations thus appear to be a "laboratory" for analysing degraded forms of wage labour (Ducret *et al.* 2017). In parallel with the "economicization of culture" since the 1980s (Chapain *et al.* 2018), the new forms of structuring and organizing wage work seem to have above all led to a renewed interest and legitimacy for research on the arts, variably supported and financed from one national space to another.

This workshop proposes, in this perspective, to question how the general thrust towards this new entrepreneurial regime is being translated into the arts. How does it relate to the regime of singularity that has prevailed in this sphere of activity since the end of the 19th century? In a forward-looking article, Simon Borja and Séverine Sofio (2009) consider that this new regime is, for the time being, more up-to-date at an ideological level than at a practical one - with the exception of the most highly rated artists on the international and ultraliberal contemporary art market (such as Jeff Koons, Damien Hirst or Ai Wei Wei for example). In this

sense, one can question these new figures of the "artist-entrepreneur" and compare them to past and present artistic activities whose scope can vary greatly (**Focus 1**). How is it possible that financial success can be ensured for artists who run their artistic production activity with a style of management close to the artisanal or industrial entrepreneurship and who nevertheless never cease to denounce such an economic logic? Beyond the "star" or acclaimed artists, what about the "ordinary artists" (Perrenoud and Bois 2017)? This raises the question of how this new regime calls on aspiring artists to manage their careers as "small entrepreneurs" (**Focus 2**). How is the dilemma between the need to assert oneself as a singular artist and the need for a job, particularly when it is subordinated to other artists, negotiated by those who try to make a living from their art? Finally, what role do "artistic work intermediaries" (Lizé *et al.* 2011) play in disseminating this entrepreneurial career management standard? More generally, how do institutional arrangements (whether linked to funding, dissemination or consecration) contribute to imposing a more strictly entrepreneurial regime in the arts (**Focus 3**)?

### **Focus 1: Figures of the artist-entrepreneur**

From Rembrandt's studio, which operates within a logic of "canonical" art production (Alpers 2001), to the studios of contemporary artists, which sometimes employ more than a hundred people (such as Olafur Eliasson's), historical monographs and current case studies will be welcome to identify the forms taken by the figure of the "artist-entrepreneur" over time. The cases of Mozart (Elias 1991) and, by contrast, Beethoven (De Nora 1995; Bourdieu 2001) have clearly shown the central role that the transformation of artistic fields, in this case the process of empowerment through the emergence of a market in the music field at the turn of the 18th century, plays in the economic entrepreneurship of artists (strategies of placement, self-promotion and sales). In this area, it is a question of taking the structural and vocational conditions seriously (Pinçon and Pinçon-Charlot 2001) for the realization of an artistic entrepreneurship. In opposition to the myth of singularity, the aim is to examine the material (economic resources, workplaces, creative materials) and organisational (administration, management and division of creative work) conditions of artistic production, bearing in mind that this can be taken care of within the artist's couple as well as within restricted or extended "chains of cooperation" (Becker 1988). In the case of the visual arts, one can think of artists surrounded by a small contingent of assistants as opposed to studios subcontracting all or part of the production to employees or specialized companies. How is the creative process organized in these various situations? What do these different situations imply on a professional level (contractual and daily conditions of collaboration) as well as on a material (techniques, content of artworks), communicational (promotion of the artist's singularity, construction of a brand image) or legal (types of employment contract, authorship) one? Apart from contemporary art, what about spheres that are considered closer to a commercial logic, such as architecture and design, comics or manga, cinema and music? Do areas often characterized by a high level of funding, such as theatre, dance or circus, offer other models of entrepreneurship for analysis?

### **Focus 2: Entrepreneurial management of ordinary careers**

In parallel to these varied figures of the "artist-enterprise" (Grefe 2012), the reflection will also focus on the effects that the diffusion of a standard of entrepreneurial career management produce among "ordinary artists" (Perrenoud and Bois 2017). The vast majority of art professionals are not in a position to achieve an ideal of autonomy (living off their art).

In order to maintain one's activity, it is then essential to meet the demand or to hold multiple jobs (Bureau *et al.* 2009) - "doing business" or being multi-active - in addition to taking charge of one's artistic career. The need for labour relations retention to overcome uncertainty in a flexible labour market has been well demonstrated, particularly in the case of theatre (Menger 1991; Proust 2002; Bense Ferreira Alves 2007). But what still seems to be under-researched are the effects on the careers of "ordinary artists" of a recruitment that one could coin as "homogamous", that is to say when an artist is sufficiently funded, sold or recognized to be able to hire and pay other artists. What is the relationship between "artist-employees" and the "artist-employers" (or artistic companies) who hire them? What are the contractual conditions that bind them? How is production work divided, and with what challenges, beyond the authorship of the work, on the discovery and ownership of innovative techniques applied to creation? Are there tensions between a logic of productivity and disinterest, of profitability and quality, of innovation and authorship? How, if at all, are these tensions handled by artist-employees in the context of managing their own career? Are there any differences when production work is not delegated to employees of the artistic company but subcontracted to external service providers? More generally, what effects does the organization of production work and the flexibility of the workforce (fixed-term contracts, dismissals, subcontracting) have on the aspirations and management of the trajectory of "artists-employees" or "ordinary craftsmen" (Becker 1988) hired by more renowned artists? It can be assumed that, unlike craftsmen for whom this represents an undeniable symbolic gain, working for artists other than oneself constitutes an opportunity that must remain limited in time for aspiring artists. Otherwise it could lead to a form of relegation when international recognition (by a well-travelled and well-informed public) or even local recognition (on a commission market) are too long desired. The "temptation to become a salaried worker" (Sulzer 2009) could therefore constitute a "realistic" alternative to an entrepreneurial model of artistic consecration or career management. This entrepreneurial model, thus promoted by the current functioning of markets and artistic institutions, is nonetheless inaccessible to most ordinary artists because of their position in artistic employment.

### **Focus 3: Institutional arrangements and entrepreneurial standards**

In recent years, there has been an increase in the number of studies on "intermediaries in artistic work" (Lizé *et al.* 2011). The role of these intermediaries is, on the one hand, to reduce uncertainties that lie in the matching of artists and employers in hyper-competitive markets and, on the other hand, to convert artistic value into economic value (and vice versa). In the light of a trend towards the "managerialization" of their work, one may wonder about the role played by these intermediaries (agents, managers, administrators, etc.) in the dissemination of an entrepreneurial career management standard. Who advises "star artists" and "ordinary artists" in order to develop their artistic activity? And how? More broadly, it seems essential to analyse the genesis of the mechanisms for the supervision of artists. How do access mechanisms to funding (public or private subsidies) or creative spaces ("clusters" or "creative neighbourhoods") contribute to the imposition of an entrepreneurial regime in the arts? Since the 1980s, the promotion of culture as a sector of economic growth has been accompanied by public policies aimed at reconciling art and the economy at the cost of a "managerial turn" (Dubois 1999). In museums, this has resulted in an "entrepreneurial culture" (Poulard 2007) that weakens the ways in which work has been organized until now (imperatives of increasing attendance, project rationale favouring curatorial outsourcing over permanent curators). In what ways do these changes, in addition to encouraging the entry of minor forms of art into



museums, favour artistic entrepreneurship (exhibitions and events on renowned artist-entrepreneurs or promotion of artists best positioned in the "creative ecosystem" (Vivant 2015) and most willing to be self-entrepreneurs)? Finally, how do art education institutions, faced with processes of higher education reform, contribute in return to the strengthening of this standard? The promotion of an "all creators" by schools - themselves required to develop services to contribute to their own financing or even to the integration of their graduates - is likely to encourage unequal abilities to use the tools put in place to supervise the professional paths (Rolle 2018) towards this "all entrepreneurs".

Finally, in this workshop, the producers themselves, the artistic intermediaries, the funding institutions, and even the training institutions are all seen as various levels through which an entrepreneurial regime with contrasting effects is being imposed in the arts today. To discuss this, contributions on various artistic genres, and from various disciplines (sociology, history, economy, management or law) are welcome.

This call relates to the activities of the Research Comity of Sociology of the Arts and Culture (CR-SAC) that celebrates its 10 years of foundation in 2019. It is linked to two further calls: "The Future of Work: Art and Artists?" and "Staging concerts: working in live music".

### Organisers

Thibaut MENOUX and Valérie ROLLE (University of Nantes, Centre nantais de sociologie, CENS – UMR 6025)

### Submission

The proposals with a title, the name, status and academic affiliation of the author(s), as well as a summary (at most 5 000 signs) stating the research question, the theoretical framework, the method and the main results are to be sent at [art\\_entrepreneurship@univ-nantes.fr](mailto:art_entrepreneurship@univ-nantes.fr) within the **20<sup>th</sup> of April 2019**, with an indication of the chosen focus.

### References cited

- Abdelnour Sarah (2013). « L'entrepreneuriat au service des politiques sociales : la fabrication du consensus politique sur le dispositif de l'auto-entrepreneur », *Sociétés contemporaines*, vol. 89, n°1, 131-154.
- Alpers Svetlana (1991). *L'Atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent*, Paris : Gallimard.
- Becker Howard S. (1988). *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Bense Ferreira Alves Celia (2007). « Le théâtre, l'intermittent et le permanent. Coopérer pour se stabiliser dans l'emploi », *Sociétés contemporaines*, vol. 66, n°2, 17-36.
- Boltanski Luc, Chiapello Eve (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard.
- Bourdieu Pierre (2001). « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés & Représentations*, n° 11, 13-18.
- Borja Simon, Sofio Séverine (2009). « Productions artistiques et logiques économiques : quand l'art entre en régime entrepreneurial », *Regards Sociologiques*, n° 37-38, 23-43.
- Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc, Shapiro Roberta (dir.) (2009). *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Castel Robert (2009). *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*, Paris : Seuil.
- Chapain Caroline, Emin Sandrine, Schieb-Bienfait Nathalie (2018). « L'entrepreneuriat dans les activités créatives et culturelles : problématiques structurantes d'un champ d'étude encore émergent », *Revue de l'entrepreneuriat*, vol. 17, n° 1, 7-28.
- Darbus Fanny (2008). « L'accompagnement à la création d'entreprise. Auto-emploi et recomposition de la condition salariale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 175, n° 5, 18-33.
- De Nora Tia (1995). « Beethoven et l'invention du génie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 110, 36-45.

- Dubois Vincent (1999). *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin.
- Ducret André, Glauser Andrea, Moeschler Olivier, Rolle Valérie (2017). « Artistic Work as a "Laboratory" of Labour Market Deregulation? », *Swiss Journal of Sociology*, vol. 43, n° 2, 239-251.
- Elias Norbert (1991). *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris : Seuil.
- Greffe Xavier (2012). *L'Artiste-entreprise*, Paris : Dalloz.
- Linhart Danièle (2015). *La Comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*, Paris : Erès.
- Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Roueff Olivier (2011). *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris : DEPS.
- Menger Pierre-Michel (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris : Seuil.
- Menger Pierre-Michel (1991). « Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, vol. 32, n° 1, 61-74.
- Perrenoud Marc, Bois Géraldine (2017). « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements », *Biens symboliques*, n° 1, 1-36.
- Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique (2001). « Les nouveaux entrepreneurs et la naissance de leur vocation », *Cahiers d'économie de l'innovation*, vol. 13, n° 1, 9-16.
- Poulard Frédéric (2007). « Diriger les musées et administrer la culture », *Sociétés contemporaines*, vol. 66, n° 2, 61-78.
- Proust Serge (2002). « Les formes de la coopération dans le théâtre public », *Réseaux*, vol. 111, n° 1, 236-258.
- Rolle Valérie (2018). « Le double mouvement de professionnalisation de la scène théâtrale romande. Vers une célébration des entrepreneurs singuliers de la création ? », *Alternatives Théâtrales*, n° 134, (en ligne).
- Sennett Richard (2006). *La Culture du nouveau capitalisme*, Paris : Albin Michel.
- Sulzer Emmanuel (2009). « Après les Beaux-arts, la tentation du salariat », in Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc, Shapiro Roberta (dir.). *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 175-187.
- Vivant Elsa (2015). *L'Écosystème créatif en Ile de France*, Ile de France : Institut d'aménagement et d'urbanisme.

## Kongress der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie 2019

### « Die Zukunft der Arbeit »

10-12 September 2019, Universität Neuchâtel

#### Call for Papers

### **Künstlerische Arbeit im unternehmerischen Kontext**

Die Frage nach der "Zukunft der Arbeit" ist seit der Feststellung einer "Erosion der Lohngesellschaft" (Castel 2009), die sich auf die seit den 1970er Jahren geltende "Kultur des neuen Kapitalismus" (Sennett 2006) bezieht, ein zentrales Thema in den Sozialwissenschaften. Diese Feststellung hat viele Forscher\*innen veranlasst, die Arbeitsverwandlungen in Frage zu stellen, indem sie die Unsicherheit der Arbeitsbedingungen, den Zusammenbruch der Sozialversicherungssysteme, die Schwierigkeiten der beruflichen Integration, die Schwächung der Karrieren und die Ausweitung der Ungleichheiten dokumentieren. Boltanski und Chiapello (1999) verweisen diese neue Konfiguration des Kapitalismus auf eine "projektbasierte *Polis*", deren Funktion bei der Verbreitung einer "Allunternehmer"-Kultur hier in Frage gestellt werden soll (Abdelnour 2013). Denn eine solche Arbeitswirtschaft erfordert von den Einzelnen unternehmerisches Handeln (Beschäftigung erzeugen, innovativ und kreativ sein), Flexibilität (Flexibilität, Vielseitigkeit, Verfielfahrung der Berufstätigkeiten) und moralisches, zeitliches und relationales Engagement für Märkte, die Netzwerkverwandtschaften bevorzugen. In einer Logik der Erweiterung eines solchen unternehmerischen Regimes wird die künstlerische Arbeit häufig von Befürwortern der Management- (Linhart 2015) und Sozialpolitik (Darbus 2008) als Beispiel für ihre Neigung zur Produktion von "Chancen", "Kreativität", "Innovation" und "Flexibilität" genannt.

In *Portrait de l'artiste en travailleur* (2002) erinnert Pierre-Michel Menger jedoch daran, dass wenn "Schöpfer" vorbildlich sind, es nicht so sehr daran liegt, dass sie eine mythologische Figur des "erfinderischen, mobilen Arbeiters, der unnachgiebig mit Hierarchien ist, an und für sich motiviert, und der in einer unsicheren Wirtschaft gefangen ist" verkörpern, sondern weil sie Transformationen aufdecken, "die so entscheidend sind wie die Fragmentierung des Lohnkontinents, der Aufstieg autonomes Fachpersonal, das Ausmaß und die Quellen zeitgenössischer Ungleichheiten, die Messung und Bewertung von Fähigkeiten oder die Individualisierung von Arbeitsverhältnissen" (S. 8-9) und auch von Risiken. Nachdem sie der Norm der modernen industriellen Lohnbeschäftigung am häufigsten entkommen sind, scheinen die Kunst- und Kulturberufe somit ein "Labor" zur Analyse degradierter Formen der Lohnarbeit zu sein (Ducret *et al.* 2017). Parallel zur "Ökonomisierung der Kultur" seit den 1980er Jahren (Chapain *et al.* 2018) scheinen die neuen Formen der Strukturierung und Organisation der Lohnarbeit vor allem zu einem erneuten Interesse und einer neuen Legitimität für die Kunstforschung geführt zu haben, die unterschiedlich von einem nationalen Raum zum anderen unterstützt und finanziert wird.

Dieser Workshop möchte in dieser Perspektive hinterfragen, wie der allgemeine Stoss zu diesem neuen unternehmerischen Regime in die Kunst umgesetzt wird. In welchem Verhältnis steht sie zu dem Regime der Singularität, das in diesem Tätigkeitsbereich seit Ende des 19. Jahrhunderts herrscht? Simon Borja und Séverine Sofio (2009) sind in einem

zukunftsweisenden Artikel der Ansicht, dass dieses neue Regime vorerst ideologisch aktueller als praktisch ist, mit Ausnahme der angesehensten Künstler auf dem internationalen und ultraliberalen Markt für zeitgenössische Kunst (wie z.B. Jeff Koons, Damien Hirst oder Ai Wei Wei). In diesem Sinne geht es darum, diese neuen Figuren des "Künstlerunternehmers" zu hinterfragen und mit ehemaligen und gegenwärtigen Kunstunternehmen zu vergleichen, deren Umfang stark variieren kann (**Schwerpunkt 1**). Wie wird der finanzielle Erfolg durch ein dem handwerklichen oder industriellen Unternehmertum ihrer künstlerischen Produktionsfirma nahe stehendes Management von Künstlern sichergestellt, die dennoch nie aufhören, eine solche wirtschaftliche Logik zu verurteilen? Jenseits der "Starkünstler" oder der bejubelten Künstler, was geschieht mit den "gewöhnlichen Künstlern" (Perrenoud und Bois 2017)? Diesmal geht es darum, wie dieses neue Regime die Kunstbewerber dazu auffordert, ihre Karriere als "Kleinunternehmer" zu gestalten (**Schwerpunkt 2**). Wie lässt sich das Dilemma zwischen der Notwendigkeit, sich als Einzelkünstler zu behaupten, und der Notwendigkeit eines Jobs – insbesondere wenn dieser anderen Künstlern untergeordnet ist – verhandeln, vor allem für die Künstler die versuchen, von ihrer Kunst zu leben? Welche Rolle spielen schließlich "Vermittler künstlerischer Arbeit" (Lizé *et al.* 2011) bei der Verbreitung dieses Standards für unternehmerisches Karrieremanagement? Wie tragen institutionelle Arrangements (ob im Zusammenhang mit Finanzierung, Verbreitung oder Anerkennung) dazu bei, ein strengeres unternehmerisches System in der Kunst durchzusetzen (**Schwerpunkt 3**)?

### **Schwerpunkt 1: Figuren des Künstler-Unternehmers**

Von Rembrandts Werkstatt, die in einer Logik der "kanonischen" Kunstproduktion arbeitet (Alpers 2001), bis hin zu den Werkstätten zeitgenössischer Künstler, die teilweise mehr als hundert Personen beschäftigen (wie die von Olafur Eliasson), sind historische Monographien und aktuelle Fallstudien willkommen, um die Formen der Figur des "Künstler-Unternehmers" im Laufe der Zeit zu identifizieren. Die Fälle von Mozart (Elias 1991) und im Gegensatz dazu Beethoven (De Nora 1995; Bourdieu 2001) haben die zentrale Rolle der Transformation künstlerischer Felder, in diesem Fall der Musik um die Wende des 18. Jahrhunderts (Prozess der Ermächtigung durch die Entstehung eines Marktes), im wirtschaftlichen Unternehmertum der Künstler (Strategien der Platzierung, Selbstdarstellung und des Verkaufs) deutlich gemacht. In diesem Bereich geht es darum, die strukturellen und beruflichen Bedingungen (Pinçon und Pinçon-Charlot 2001) für die Realisierung eines künstlerischen Unternehmertums ernst zu nehmen. Im Gegensatz zum Mythos der Singularität geht es darum, die materiellen (ökonomische Ressourcen, Arbeitsplätze, kreative Materialien) und organisatorischen (Verwaltung, Management und Aufteilung der kreativen Arbeit) Bedingungen der künstlerischen Produktion zu untersuchen, wobei zu berücksichtigen ist, dass es sich sowohl um ein Paar als auch um eingeschränkte oder verlängerte "kooperative Verbindungen" handeln kann (Becker 1988). Im Falle der bildenden Kunst kann man sich Künstler vorstellen, die von einem kleinen Kontingent von Assistenten umgeben sind, im Gegensatz zu Studios, die die Produktion ganz oder teilweise an Mitarbeiter oder spezialisierte Unternehmen vergeben. Wie ist der kreative Prozess in diesen verschiedenen Situationen organisiert und mit welchen fachlichen Fragen (vertragliche und tägliche Bedingungen der Zusammenarbeit), Material (Techniken, Inhalt der Werke), Kommunikation (Förderung der Einzigartigkeit des Künstlers, Aufbau eines Markenimages) oder Recht (Arten von Arbeitsverträgen, Autorschaft von Werken)? Wie sieht es neben der zeitgenössischen Kunst mit Bereichen aus, die einer kommerziellen Logik näher kommen, wie Architektur und Design, Comics oder Manga, Kino und Musik? Bieten Bereiche, die oft durch ein hohes Finanzierungsniveau

gekennzeichnet sind, wie Theater, Tanz oder Zirkus, andere Modelle des Unternehmertums zur Analyse an?

### **Schwerpunkt 2: Unternehmerisches Management der gewöhnlichen Karrieren**

Parallel zu diesen unterschiedlichen Figuren des "Künstlerunternehmens" (Grefte 2012) wird sich die Reflexion auch auf die Auswirkungen der Diffusion eines Standards des unternehmerischen Karrieremanagements unter "gewöhnlichen Künstlern" konzentrieren (Perrenoud und Bois 2017). Die überwiegende Mehrheit der Kunstprofis ist nicht in der Lage, ein Ideal der Autonomie (das von ihrer Kunst lebt) zu erreichen. Die Befriedigung der Nachfrage oder das "Multiplizieren" (Bureau *et al.* 2009) - "Geschäfte machen" oder multiaktiv sein - zusätzlich zur Übernahme der eigenen künstlerischen Laufbahn ist dann unerlässlich, um die Aktivität aufrechtzuerhalten. Die Notwendigkeit der Beibehaltung der Arbeitsbeziehungen zur Überwindung der Unsicherheit in einem flexiblen Arbeitsmarkt hat sich insbesondere im Theaterbereich gut bewährt (Menger 1991; Proust 2002; Bense Ferreira Alves 2007). Aber was noch wenig erforscht zu sein scheint, sind die Auswirkungen einer Rekrutierung auf die Karriere von "gewöhnlichen Künstlern", die man als "homogam" bezeichnen könnte, d.h. wenn ein Künstler ausreichend finanziert, verkauft oder anerkannt ist, um andere Künstler einstellen und bezahlen zu können. Wie ist das Verhältnis zwischen den "Künstler-Mitarbeitern" und den "Künstler-Arbeitgebern" (oder Künstlerfirmen), die sie einstellen? Welche Vertragsbedingungen sind für sie bindend? Wie ist die Produktionsarbeit aufgeteilt und mit welchen Herausforderungen, jenseits der Autorenschaft des Werkes, über die Entdeckung und das Eigentum an innovativen Techniken, die auf die Schöpfung angewendet werden? Gibt es Spannungen zwischen einer Logik von Produktivität und Desinteresse, Rentabilität und Qualität, Innovation und Vaterschaft? Wie, wenn überhaupt, werden sie von Künstlern und Mitarbeitern im Rahmen der Gestaltung ihrer eigenen Karriere verhandelt? Gibt es Unterschiede, wenn die Produktionsarbeiten nicht an Mitarbeiter des künstlerischen Unternehmens delegiert, sondern an externe Dienstleister vergeben werden? Welche Auswirkungen hat die Organisation der Produktionsarbeit und die Flexibilität der Arbeitskräfte (befristeter Arbeitsvertrag, Entlassung, Unteraufträge) auf die Bestrebungen und der Karrieremanagement von "Angestellten-Künstlern" oder "gewöhnlichen Handwerkern" (Becker 1988), die von renommierten Künstlern eingestellt wurden? Es ist davon auszugehen, dass im Gegensatz zu Handwerkern, für die dies einen unbestreitbaren symbolischen Gewinn darstellt, die Arbeit für andere Künstler als sich selbst eine Chance darstellt, die es zu berücksichtigen gilt. Die "Versuchung, Angestellter zu werden" (Sulzer 2009) könnte daher eine "realistische" Alternative zu einem unternehmerischen Modell (der künstlerischen Krönung oder des Karrieremanagements) darstellen, das sicherlich durch das derzeitige Funktionieren von Märkten und künstlerischen Institutionen gefördert wird, aber für die meisten gewöhnlichen Künstler aufgrund ihrer Position in der künstlerischen Beschäftigung unzugänglich ist.

### **Schwerpunkt 3: Institutionelle Vereinbarungen und unternehmerische Standards**

In den letzten Jahren hat die Zahl der Studien über "Vermittler in der künstlerischen Arbeit" zugenommen (Lizé *et al.* 2011). Die Rolle dieser Vermittler besteht einerseits darin, die Unsicherheiten bei der Abstimmung von Künstlern und Arbeitgebern auf wettbewerbsintensiven Märkten zu verringern und andererseits den künstlerischen Wert in wirtschaftlichen Wert umzuwandeln (und umgekehrt). Im Lichte eines Trends zum "Management" ihrer Arbeit kann man sich fragen, welche Rolle diese Vermittler (Agenten,

Manager, Verwalter usw.) bei der Verbreitung eines Standards für unternehmerisches Karrieremanagement spielen. Wer berät "Starkünstler" und "gewöhnliche Künstler" bei der Entwicklung ihres künstlerischen Unternehmens? Und wie? Generell erscheint es unerlässlich, die Entstehung der Mechanismen für die Überwachung von Künstlern zu entwickeln. Wie tragen Zugangsmechanismen zu Fördermitteln (öffentliche oder private Subventionen) oder kreativen Räumen ("Clusters" oder "kreativen Viertel") zur Durchsetzung eines unternehmerischen Regimes in der Kunst bei? Seit den 1980er Jahren wird die Kulturförderung als Sektor des Wirtschaftswachstums von der öffentlichen Politik begleitet, die darauf abzielt, Kunst und Wirtschaft auf Kosten einer "Managementwende" zu vereinbaren (Dubois 1999). In den Museen hat dies zu einer "unternehmerischen Kultur" (Poulard 2007) geführt, die die bisherige Arbeitsorganisation schwächt (Notwendigkeit einer steigenden Besucherzahl und der Logik des Projekts, die Unteraufträge an Kuratoren, die mit Kuratoren konkurrieren, bevorzugt). Inwiefern spielen diese Veränderungen neben der Förderung des Eintritts kleinerer Kunstformen in Museen in die Hände des künstlerischen Unternehmertums (Ausstellungen und Veranstaltungen zu Erziehungsberechtigten von Künstler-Unternehmern oder Förderung von Künstlern, die am besten im "kreativen Ökosystem" positioniert sind (Vivant 2015) und am ehesten bereit sind, Selbstunternehmer zu sein)? Und schließlich, wie tragen Kunstausbildungseinrichtungen angesichts der Prozesse der Hochschulreform ihrerseits zur Stärkung dieses Standards bei? Die Förderung eines "all creators" durch die Schulen - die selbst Dienstleistungen entwickeln müssen, um zur eigenen Finanzierung oder gar zur Integration ihrer Absolventen beizutragen - dürfte ungleiche Neigungen fördern, die geschaffenen Instrumente zur Überwachung der Wege (Rolle 2018) zu diesem "all entrepreneurs" zu nutzen.

Schließlich postuliert dieser Workshop, dass durch diese verschiedenen Ebenen (die der Produzenten selbst, der künstlerischen Vermittler, der Förderer oder sogar der Ausbildungseinrichtungen) ein unternehmerisches Regime mit gegensätzlichen Wegen in der heutigen Kunst unerlässlich ist. Um dies zu diskutieren, sind Beiträge zu verschiedenen künstlerischen Genres aus soziologischer, historischer, wirtschaftlicher, betriebswirtschaftlicher und rechtlicher Sicht willkommen.

Dieser Call for Papers ist Teil der Aktivitäten des Forschungskomitee Kunst- und Kultursoziologie (Foko-KUKUSO), der 2019 sein zehnjähriges Bestehen feiert. Er ist mit zwei weiteren Calls verbunden : « Die Zukunft der Arbeit: die Kunst und Künstler ? » und « Konzerte produzieren: Live arbeiten ».

### **Organisation**

Thibaut MENOUX und Valérie ROLLE (Universität Nantes, Centre nantais de sociologie, CENS – UMR 6025)

### **Versand der Abstracts**

Die Vorschläge mit einem Titel, dem Namen, Status und der Institution des/der Autors/en, einer Zusammenfassung (insgesamt 5 000 Zeichen) mit der Forschungsfrage, dem theoretischen Rahmen, der Methode und den wichtigsten Ergebnissen sollen an [art\\_entrepreneurship@univ-nantes.fr](mailto:art_entrepreneurship@univ-nantes.fr) bis zum **20. April 2019** gesendet werden, unter Angabe dem gewählten Schwerpunkt.

## Zitierte Referenzen

- Abdelnour Sarah (2013). « L'entrepreneuriat au service des politiques sociales : la fabrication du consensus politique sur le dispositif de l'auto-entrepreneur », *Sociétés contemporaines*, vol. 89, n°1, 131-154.
- Alpers Svetlana (1991). *L'Atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent*, Paris : Gallimard.
- Becker Howard S. (1988). *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Bense Ferreira Alves Celia (2007). « Le théâtre, l'intermittent et le permanent. Coopérer pour se stabiliser dans l'emploi », *Sociétés contemporaines*, vol. 66, n°2, 17-36.
- Boltanski Luc, Chiapello Eve (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard.
- Bourdieu Pierre (2001). « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés & Représentations*, n° 11, 13-18.
- Borja Simon, Sofio Séverine (2009). « Productions artistiques et logiques économiques : quand l'art entre en régime entrepreneurial », *Regards Sociologiques*, n° 37-38, 23-43.
- Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc, Shapiro Roberta (dir.) (2009). *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Castel Robert (2009). *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*, Paris : Seuil.
- Chapain Caroline, Emin Sandrine, Schieb-Bienfait Nathalie (2018). « L'entrepreneuriat dans les activités créatives et culturelles : problématiques structurantes d'un champ d'étude encore émergent », *Revue de l'entrepreneuriat*, vol. 17, n° 1, 7-28.
- Darbus Fanny (2008). « L'accompagnement à la création d'entreprise. Auto-emploi et recomposition de la condition salariale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 175, n° 5, 18-33.
- De Nora Tia (1995). « Beethoven et l'invention du génie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 110, 36-45.
- Dubois Vincent (1999). *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin.
- Ducrot André, Glauser Andrea, Moeschler Olivier, Rolle Valérie (2017). « Artistic Work as a "Laboratory" of Labour Market Deregulation? », *Swiss Journal of Sociology*, vol. 43, n° 2, 239-251.
- Elias Norbert (1991). *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris : Seuil.
- Greffe Xavier (2012). *L'Artiste-entreprise*, Paris : Dalloz.
- Linhart Danièle (2015). *La Comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*, Paris : Erès.
- Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Roueff Olivier (2011). *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris : DEPS.
- Menger Pierre-Michel (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris : Seuil.
- Menger Pierre-Michel (1991). « Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, vol. 32, n° 1, 61-74.
- Perrenoud Marc, Bois Géraldine (2017). « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements », *Biens symboliques*, n° 1, 1-36.
- Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique (2001). « Les nouveaux entrepreneurs et la naissance de leur vocation », *Cahiers d'économie de l'innovation*, vol. 13, n° 1, 9-16.
- Poulard Frédéric (2007). « Diriger les musées et administrer la culture », *Sociétés contemporaines*, vol. 66, n° 2, 61-78.
- Proust Serge (2002). « Les formes de la coopération dans le théâtre public », *Réseaux*, vol. 111, n° 1, 236-258.
- Rolle Valérie (2018). « Le double mouvement de professionnalisation de la scène théâtrale romande. Vers une célébration des entrepreneurs singuliers de la création ? », *Alternatives Théâtrales*, n° 134, (en ligne).
- Sennett Richard (2006). *La Culture du nouveau capitalisme*, Paris : Albin Michel.
- Sulzer Emmanuel (2009). « Après les Beaux-arts, la tentation du salariat », in Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc, Shapiro Roberta (dir.). *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 175-187.
- Vivant Elsa (2015). *L'Écosystème créatif en Ile de France*, Ile de France : Institut d'aménagement et d'urbanisme.