

If You Are So Smart, Why Ain't You Rich? If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?

Hili Perlson

Number 108, Fall 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72476ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

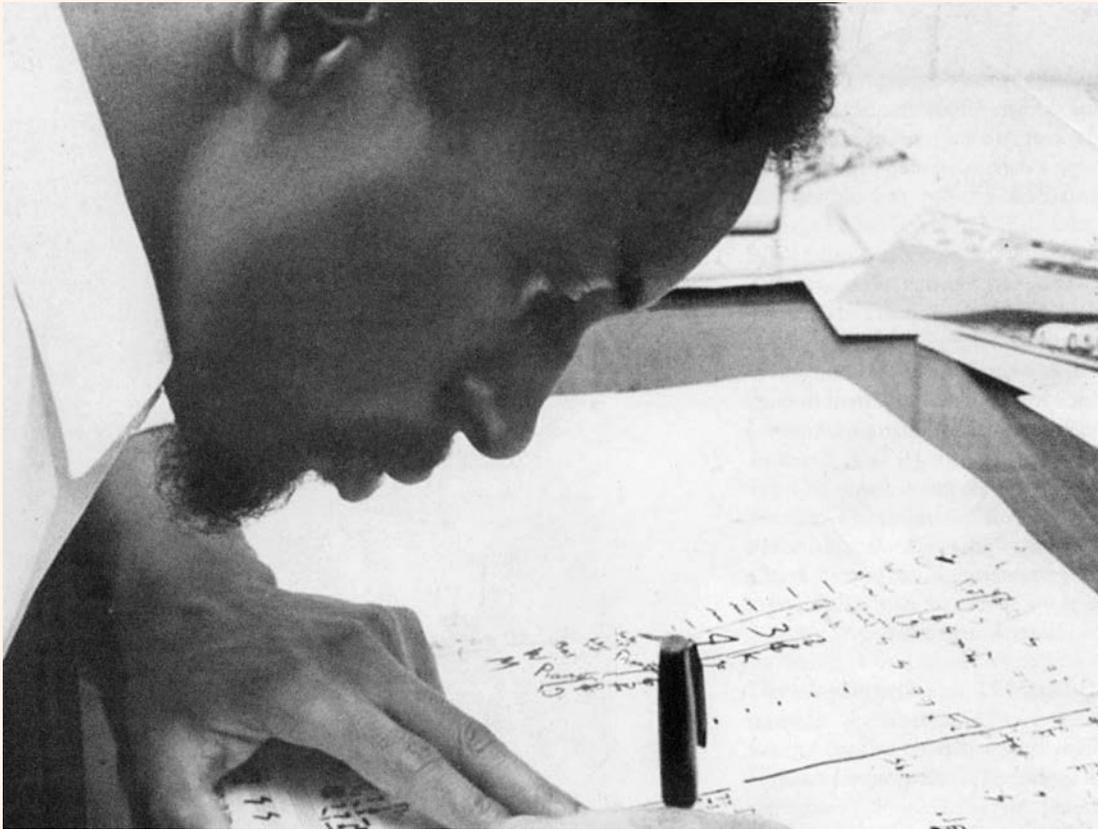
0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Perlson, H. (2014). Review of [If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?] *Espace*, (108), 54–69.



IF YOU ARE
SO SMART,
WHY AIN'T
YOU RICH?

Exposition collective parallèle à la 5^e Biennale de Marrakech, « If You Are So Smart, Why Ain't You Rich? » envisageait, comme le titre le suggère d'emblée, la divergence croissante entre la nébuleuse notion d'un savoir quantifiable (concernant autant sa production que sa dissémination) et la perte individuelle de la valeur économique au sein d'une prétendue économie mondiale du savoir¹.

Le titre de l'exposition est directement emprunté à une œuvre de 1977 par le compositeur minimaliste Julius Eastman. L'artiste afro-américain a produit du début des années 1960 jusqu'à sa mort, en 1990, survenue dans un anonymat quasi complet. À la fin des années 1970, les titres de ses compositions devinrent de plus en plus provocateurs, politiquement engagés et radicaux avec des intitulés tels que *Evil Nigger* ou *Gay Guerilla*. Ainsi, le reproche formulé dans le titre choisi par les commissaires pour l'exposition aurait très bien pu être dirigé directement vers l'ingénieur compositeur. Alors abattu par la précarité de sa profession, le manque d'opportunités et d'une meilleure reconnaissance, Eastman développa une dépendance fatale à l'alcool et aux drogues, jusqu'à un point dévastateur qui l'obligea, sans domicile, à rejoindre les « rebuts » du Tompkins Square de New York.

Avant toute autre chose, comme l'ont déclaré les commissaires Bonaventure Soh Bejeng Ndikung et Pauline Doutreluingne, l'exposition est d'abord un hommage rendu à Eastman. Le médium sonore s'avère alors un élément fondamental de l'exposition. Toutefois, au-delà de l'hommage directement rendu au compositeur re-découvert et re-apprécié, le choix de se concentrer sur l'expérience auditive concorde également avec les défis posés par le lieu de l'exposition (et même de la biennale dans son entièreté); en effet, particulièrement pour les touristes, la ville de Marrakech offre une écrasante abondance de distractions sensorielles : capharnaüm. Une majeure partie des artistes participants use efficacement du médium sonore comme représentation du chaos, créant de complexes compositions auditives qui viennent réfléchir la fugacité de l'idée d'un savoir quantifiable, ou la tentative de sa valorisation.

Mais avant d'envisager les positions individuelles représentées dans l'exposition, il semble important d'indiquer d'abord quelques notions liées à une économie fondée sur la connaissance. En ce moment même, en transition vers une économie fondée sur la connaissance, l'économie globale privilégie l'innovation et la technologie comme

If You Are So Smart, Why Aint' You Rich?

Hili Perlson

Conceived of as a parallel exhibition to the 5th Marrakech Biennale, the group show *If You Are So Smart, Why Aint' You Rich?* sought to examine, as the title suggests, the growing discrepancy between the nebulous notion of quantifiable knowledge (as well as its production and dissemination) and the individual loss of economic value thereof in the so-called global Knowledge Economy.¹

The show's title is borrowed from minimalist composer Julius Eastman's 1977 piece. The African-American artist was active from the early sixties until his death, in near obscurity, in 1990. The titles of his compositions became increasingly provocative, politically engaged and downright angry in the late 70s, with names such as *Evil Nigger* and *Gay Guerrilla*. However, the titular reproach the curators quoted in this show could very well have been something the ingenious composer directed at himself; despondent about the precariousness of his profession and the lack of opportunity or greater recognition, Eastman developed a fatal dependency on alcohol and substances, and experienced a devastating low point when he was forced into homelessness and joined the derelicts in Tompkins Square (NYC).

First and foremost, as curators Bonaventure Soh Bejeng Ndikung and Pauline Doutreluingne stated, the show paid homage to Eastman. Sound was featured as a key element in the exhibition. However, beyond the direct homage to the recently rediscovered and newly appreciated composer, the choice to focus on aural experience also dovetailed with the challenges posed by the exhibition's—indeed, the entire Biennale's—location itself; especially for visitors, the city of Marrakech offers abundant overwhelming visual and other-sensory distractions—and it is loud. Many of the participating artists effectively implemented sound to represent chaos, creating aural tapestries that reflected the elusiveness of the idea of quantifiable knowledge, or the attempts at its valorization.

But before approaching the individual positions represented in the show, it is useful to point out some of the concerns attached to the notion of a knowledge-based economy. The global economy, currently transitioning into a knowledge-based economy, favours innovation and technology as the driving forces of the markets, and thus qualifies the type of knowledge that carries substantial market value. In a global economy still coping with the aftermath of recent financial crises, the rise of a precarious class, the so-called “Precariat” can be understood as a warning sign of what’s to come if a straight line is drawn between knowledge and capital. The term “Precariat” became a buzzword with the publication, in 2011, of Guy Standing’s *The Precariat: The New Dangerous Class*,² and has come to encompass, in popular culture, the lack of financial security felt by both freelance and migrant day workers. However, while the Precariat doesn’t make sense as a class, as it eliminates differences between economic circumstances and interests, it is nevertheless effective in establishing empathy and in embracing a critique of labour under capitalism.

Naturally, there are positive sides to the idea of flexible work, and it is precisely the attempt to find an economically viable new ideal of labour that is the challenge. Flexibility, as Brian Holmes³ outlined, entered critical discourse early on. Holmes’ use of the word “flexible” alludes directly to, in his words, “the current economic system, with its casual labour contracts, its just-in-time production, its informational products and its absolute dependence on virtual currency circulating in the financial sphere. But it also refers to an entire set of very positive images, spontaneity, creativity, cooperation, mobility, peer relations, appreciation of difference, openness to present experience.” It is the negative effects of flexibility, namely precariousness and placing value on culture that is unnerving.

What, the show asks, will be the place of culture in a society that would search for the cash value of creative thought? The term Knowledge Economy itself was popularized in the 70s by American sociologist Daniel Bell,⁴ and already then, Bell problematized the expectations placed on culture in capitalist consumer society. More recently, artist and thinker, Martha Rosler, argues in her analysis of the uneasy relations between culture and capital titled *Culture Class*⁵ that “Space [...] has displaced time as the operative dimension of advanced, globalizing (and post-industrial?) capitalism.” The so-called culture class, she posits, has been the unwilling (and precarious) driving force behind gentrification, effectively pushing itself out of urban areas it has helped to make attractive for realtors. Culture has thus in recent decades been recuperated to serve private economic interests. Her research takes a direct stab at Richard Florida’s⁶ 2002 identification of a rising socioeconomic class he had dubbed the “creative class”:

“In reviewing the history of postwar urban transformations, I consider the culture of the art world on the one hand, and, on the other, the ways in which the shape of experience and identity under the regime of the urban render chimerical the search for certain desirable attributes in the spaces we visit or inhabit. Considering the creative-class hypothesis of Richard Florida and others requires us first to tease apart and then rejoin the urbanist and the cultural strains of this argument. I would maintain, along with many observers, that in any understanding of postwar capitalism, the role of culture has become pivotal.”

In addition to the growing scarcity of affordable space in urban centres, and the resultant disappearance of a culture class from those areas, the exhibition *If You Are So Smart, Why Aint’ You Rich?* also considers the notion of knowledge as heterogeneous, cross-cultural and subjective. Knowledge, in the context of the exhibition, was not limited to scientific production but open to a broad epistemological diversity and legacy.

Installed in the art academy L’École supérieure des arts visuels de Marrakech, the exhibition meandered through the institute’s second floor and courtyard. Nigerian sound and video artist Emeka Ogboh’s work formed perhaps the most direct connection between “alternative” knowledge and mercantile tendencies. His piece, *Oshodi Stock Exchange* (2014), combined sound, experimental music and an LED display, which showed the Lagos street hawking sales index retrieved from fictional and non-fictional companies. A field recording of Nigerian street hawkers shouting to attract customers is overlaid with a musical composition made in collaboration with composer Kristian Kowatsch. The parallel economy of the Lagos street market, known as System D, is governed by its very own rules, and requires a specific kind of local knowledge. Itinerant, flexible and unregulated, it is a crucial survival means for many. Minimal yet bustling with information, the installation expresses certain appreciation for the utopian notion of an informal sector, for the resistance it puts up to the “regulated” stock market, which speculates unscrupulously even with the price of food.

Another treatment of alternative economies was manifested in the sound and video installations of Younes Baba Ali. His *Carroussa Sonore* (2012) takes its cue from the traditional carroussa, a wheel-cart customarily used as a movable market stand for the sale of CDs with Koranic verses. Baba Ali’s carroussa, on the other hand, was made of found material and emanated experimental soundscapes as it passed through the streets of Rabat. Without its original purpose, it drew awareness to the isolated aural characteristic of the device, and its shaping, through

dynamique des marchés et ainsi, détermine le type de connaissances portant une valeur marchande solide. Au sein d'une économie globale qui subit toujours les conséquences de récentes crises financières, la montée d'une classe précaire, ainsi nommée « précaire », peut être comprise comme un signal d'alerte de ce qu'il peut advenir si une ligne droite continue d'être tracée, séparant le savoir du capital.

Le terme « précaire » est devenu une expression répandue à la suite de la publication, en 2011, de l'ouvrage de Guy Standing, *The Precariat : The New Dangerous Class*², qui, par la suite incluse dans la culture populaire, désigne le manque de sécurité financière ressentie notamment par les travailleurs indépendants et les travailleurs migrants. Toutefois, même si « précaire » ne convient pas pour qualifier une classe sociale, car il efface les différences entre les circonstances et les intérêts économiques, l'usage du terme est toujours pertinent pour créer de l'empathie et envisager une critique du travail sous le régime capitaliste.

Bien sûr, la notion de travail flexible comporte des côtés positifs, et réfléchir à un nouvel idéal de travail économiquement viable est précisément ce qui en constitue le défi. La flexibilité, comme le souligne Brian Holmes³, entra très tôt dans le discours critique. L'usage du mot « flexible » par Holmes fait directement allusion, selon ses propres termes, au « système économique actuel, avec ses contrats de travail temporaire, sa production à "flux tendus", ses produits d'information et sa dépendance absolue à une monnaie virtuelle en circulation dans la sphère financière. Mais il se réfère également à un ensemble d'images très positives : spontanéité, créativité, coopération, mobilité, relations avec les pairs, appréciation de la différence, et une ouverture sur l'expérience actuelle. » Ce sont les effets négatifs de la flexibilité, nommément la précarité et la valeur qui est attachée à la culture, qui sont déconcertants.

L'exposition interroge alors ce que serait la place octroyée à la culture dans une société où la valeur économique serait de chercher dans la pensée créative ? Le terme d'« économie de la connaissance » fut popularisé dans les années 1970 par le sociologue américain Daniel Bell⁴. Déjà à cette époque, Bell remet en question les attentes à l'égard de la culture dans les sociétés capitalistes de consommation. Plus récemment, dans son analyse des relations complexes entre culture et capital, *Culture Class*⁵, l'artiste et penseuse Martha Rosler affirme que « le lieu [...] a supplanté le temps comme dimension opératrice d'un capitalisme avancé et mondialisé (et post-industriel ?) ». Elle avance que de la nommer ainsi « classe de la culture » était la force motrice réticente (et précaire) en marche derrière l'embourgeoisement, s'évinçant en dehors des zones urbaines qu'elle a contribué à rendre attirantes pour les agents immobiliers. Ainsi, ces dernières décennies,

la culture a été récupérée pour servir les intérêts économiques privés. Sa recherche condamne directement l'identification faite par Richard Florida⁶ d'une classe socio-économique montante qu'il qualifie alors de « classe créative » :

« En réexaminant l'histoire des transformations urbaines d'après-guerre, je considère la culture du monde de l'art d'un côté, et, de l'autre, les façons avec lesquelles les formes prises par l'expérience et l'identité sous le régime urbain rendent chimérique la recherche de certaines caractéristiques désirées pour les espaces que nous visitons ou habitons. Compte tenu des hypothèses de Richard Florida et d'autres concernant cette classe créative, il nous faut d'abord démanteler puis réunir l'effort urbaniste et culturel de cet argument. J'aimerais soutenir, avec de nombreux autres observateurs, que, dans toute analyse du capitalisme d'après-guerre, le rôle de la culture est devenu central. »

En plus du manque croissant d'espaces abordables dans les centres urbains amenant la disparition d'une classe de la culture dans ces zones, l'exposition *If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?* s'attarde également sur la notion de savoir comme hétérogène, transculturelle et subjective. Dans le contexte de l'exposition, la connaissance n'était pas limitée à la production scientifique, mais au contraire, elle s'étendait à un héritage et à une diversité épistémologique plus large.

Située dans l'enceinte de l'École supérieure des arts visuels de Marrakech, l'exposition se déploie au deuxième étage ainsi que dans la cour de l'institution. L'artiste sonore et vidéo nigérian Emeka Oghoh représente peut-être le plus directement la relation entre la connaissance « alternative » et les tendances commerciales. Son installation, *Oshodi Stock Exchange* (2014), combine son, musique expérimentale et dispositif LED, affichant le catalogue de ventes des marchands ambulants des rues de Lagos, données à la fois authentiques et fictives. Enregistrés directement sur le terrain, les appels bruyants des vendeurs ambulants pour attirer les clients sont couverts par une composition musicale produite en collaboration avec le compositeur Kristian Kowatsch. Appelée système D, l'économie parallèle développée dans le marché de rue de Lagos est gouvernée par ses propres règles et nécessite donc certaines connaissances locales. Itinérant, flexible et non réglementé, il est, pour beaucoup, un moyen de survie crucial. Minimaliste mais riche d'informations, l'installation porte son discours autour de la notion utopique d'un secteur officieux, la résistance relative au marché boursier « régularisé » qui spéculé sans scrupules jusque sur le prix de la nourriture.



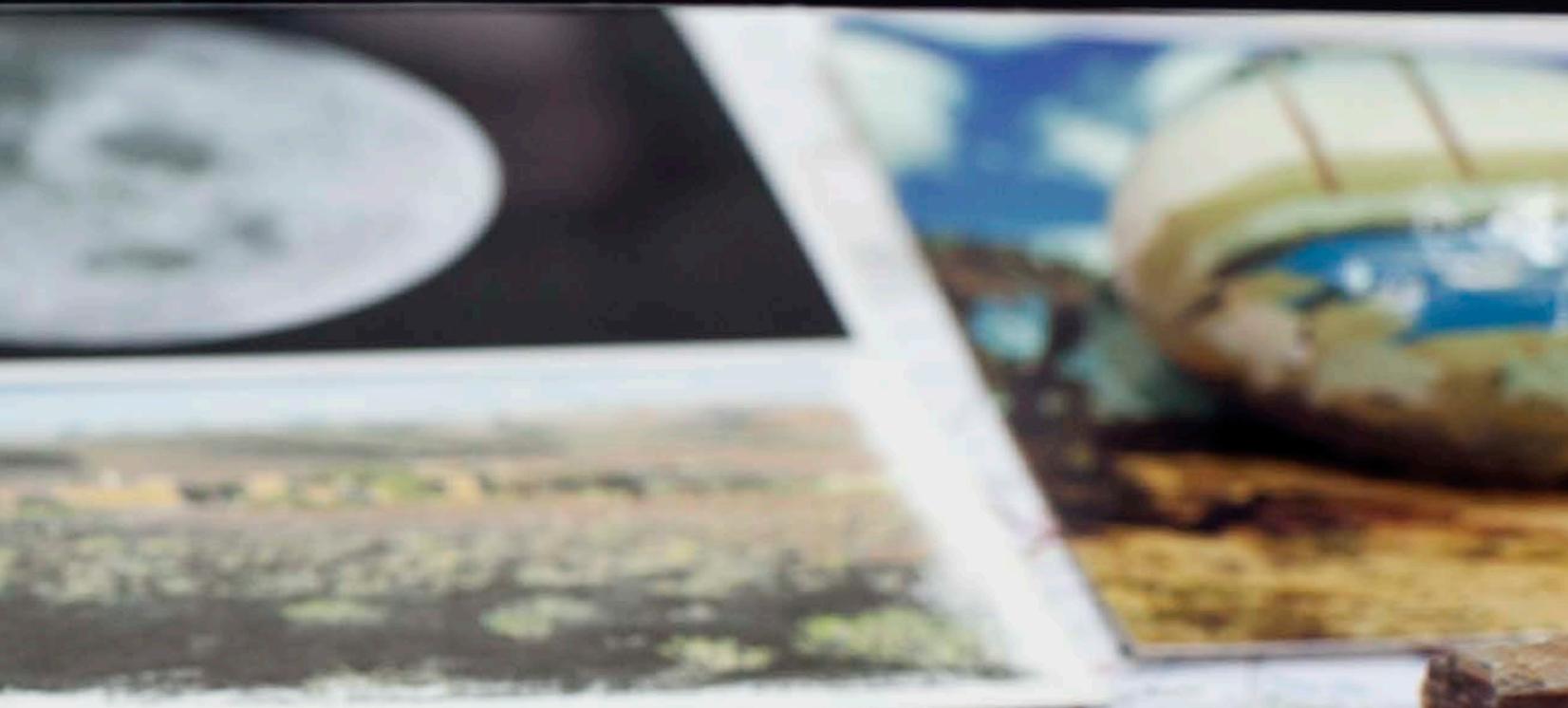
Emeka Ogbah, Oshodi Stock Exchange, installation sonore/sound installation, 2014.
Photo : Anneli von Klitzing.



Brandon LaBelle, *Hobo College for Itinerant Studies (Confessions of an overworked artist)*, 2014. Installation. Dimensions variables/Variable dimensions. Photo : Matthias Matschke.

Pages suivantes / Following pages: **Marco Montiel-Soto**, *Memories are Made of Chances and Mistakes - Archeology of a Journey in Morocco*, 2014. Installation, objets trouvés / Installation, found objects. Dimensions variables/variable dimensions. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy the artist.





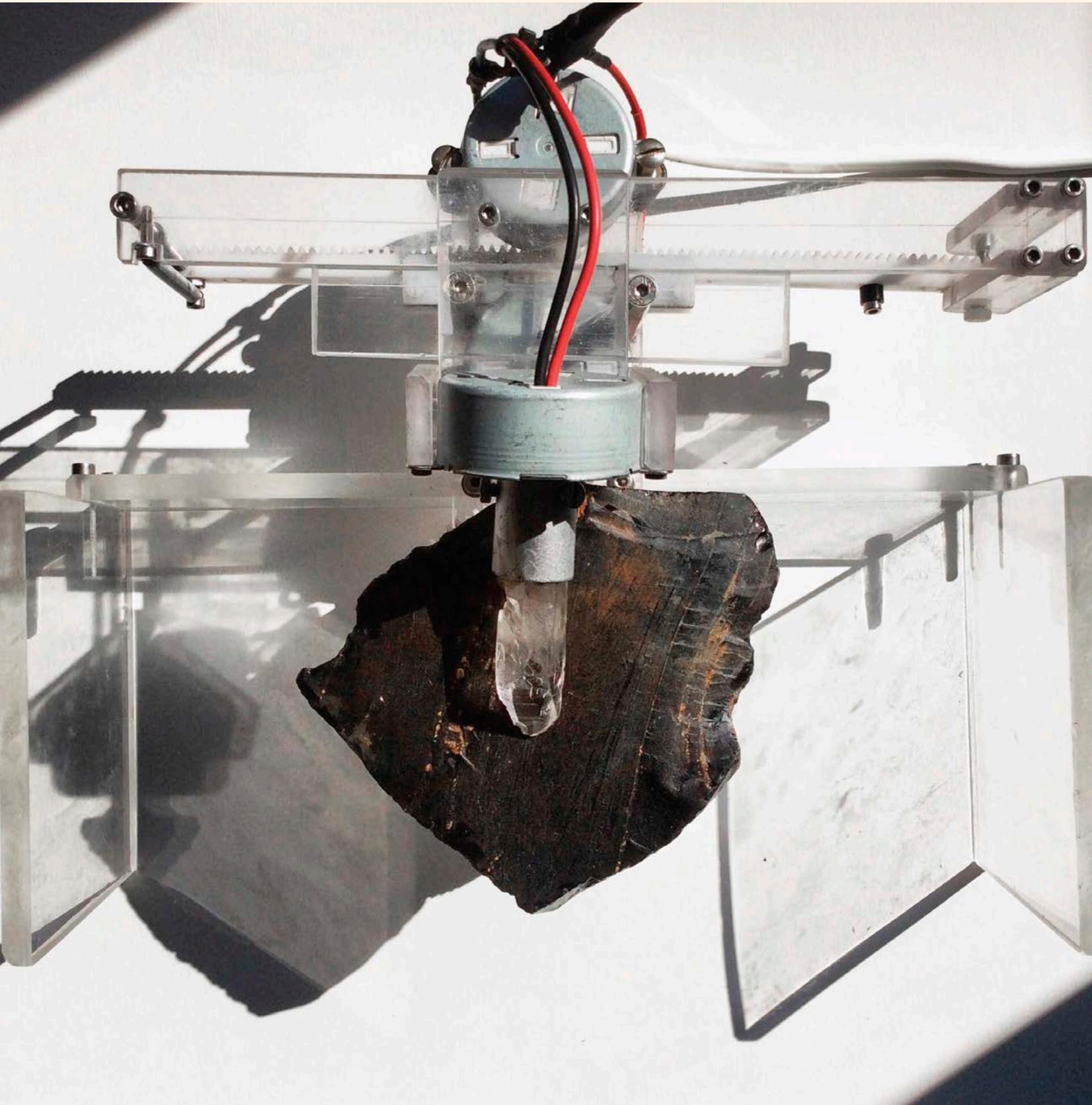






Pages précédentes/Previous pages: **Gilles Aubry and Zouheir Atbane**, *And Who Sees the Mystery*, 2014. Installation sonore et vidéo/Sound and video installation, dimensions variables/variable dimensions. Photo : avec l'autorisation des artistes/Courtesy the artists.
Ci-dessus/Above: **Anne Duk Hee Jordan**, *Atlas*, performance, Marrakech Biennale, 2014. Photo : Matthias Matschke.

Ci-contre/Opposite: **Anne Duk Hee Jordan**, *Obsidian*, 2014. Installation, dimensions variables/variable dimensions. Photo : Matthias Matschke.



sound and spectacle, of momentary interactions on the street. The path of the carroussa drew an ephemeral network of curious passers-by (including men in uniform) who picked up the handout about the cart.

The productive force of chaos, resistance to regulation and existence outside of and parallel to governable models in society were thematic concerns expressed in many of the works on view. Artist and cultural theorist Brandon Labelle highlighted the need to establish self-organized networks for disseminating useful knowledge. His installation in the school's courtyard resembled a shantytown, and was titled *Hobo College for Itinerant Studies (Confessions of an overworked artist)*, (2014). The work makes reference to Hobo College founded in 1908, in Chicago, by physician, reformer and anarchist Ben Reitman. Amid Chicago's street missions helping migratory workers, the college offered itinerant workers a place to congregate and exchange useful information. The college even held lectures on everything from philosophy to personal hygiene, vagrancy laws and politics.

Labelle suggests that the contemporary Precariat is not dissimilar to the figure of early 20th century Hobos. He cites Nels Anderson, who stated, in the 1920s, that to deal with the Hobo "society must deal also with the economic forces which have formed his behaviour." Yet, Hobo culture was also a thriving wellspring of anarchist thought, social organization, and political protest that sought to negotiate the demands of work with the spirit of the road – the Hobo was a figure in search not simply of employment, but of a mode of freedom. Labelle covers the makeshift tents scattered around the courtyard with slogans such as "Precarious Art Dog" or "Creative Workers Unite." An audio piece plays a fictional conversation between artists-as-hobos, discussing questions of labour, leisure and freedom. While the work is perhaps tongue-in-cheek, it is by no means far-fetched and certainly echoes key arguments voiced by the Occupy Movement.

It goes without saying that several participating artists also dealt with themes of surveillance and Big Data. However, the topic was approached indirectly, through romantic albeit touching quests for invisibility. Marco Montiel Soto's installation shows a display table with a map of Morocco and assembled tokens, amulets, tickets and ephemera from his journey through the Maghreb country. Two videos show material collected on the road, with all of the curiosities the region has to offer, from snake charmers to enchanting music. Entitled *Memories are Made of Chance and Mistakes, Archaeology of a Journey in Morocco*, (2014), the installation presents a dream-like place where, in this day and age of ubiquitous satellite surveillance, one could still get lost in the maze

of the medina, in the haze of the desert or in the hands of a dodgy "guide." A passage from William S. Burroughs' *Junky*, describing a high, serves as a stand-in for the hard-to-pin-down, romanticized notion of Marrakech that Burroughs' generation helped to shape. By incorporating this quote into the work, Soto could be asking whether the search for individual freedom inherently means opting for a life as an outcast or putting oneself in danger?

Lukas Truniger and Ali Tnani are a Swiss-Tunisian artist duo, and their collaborative work, *Crackling Data Machine*, (2014), is an absurdist DIY experiment in artistic hacking. Appropriating questionable techniques of data collection, they've constructed a machine that transforms data culled from surrounding wireless networks into sound. The sound is reproduced in the exhibition on a metallic object that's both a sculpture and a musical instrument. The installation gives physical and aural representation to immaterial, digital matter. The work is somewhat heavy-handed, but it's precisely its gawkiness that drives the point home – immaterial, digital information determines almost every aspect of our (economic) lives. Attempting to attach tangible, graspable value to it falls short.

Lastly, the show touched on Edouard Glissant's notion that history cannot be left in the hands of historians alone. Admittedly, incorporating post-colonial thought into the framework of the Marrakech Biennale is a hot potato of sorts, and the biennale's main show often suffered from too-literal representations of such theories. However, this show's focus on sound helped it segue into showing how artists are re-visiting established historical narratives and widely accepted views of the past, while posing question about ownership and control of information.

Gilles Aubry and Zouheir Atbane thus approached in their piece, *and who sees the mystery*, (2014), the repatriation in 2010 of the Paul Bowles Collection of Moroccan traditional music from Washington to Tangier. Their collaborative research work tested the reception of these recordings, dating from the late 50s to the 70s, in today's Morocco. Presented as a video and sound installation, the work seeks to destabilize the politics of invisibility by establishing a mirroring network of Paul Bowles' self-presentation as an "invisible spectator," the veils the women musicians wore as a strategy of resistance against colonialism and the Pythagorean curtain of French acousmatic music.

Duk Hee Jordan explores guilt as a formative element of society's culture and collective memory. Jordan works with stones, which she regards as mediums that witness and store historic information – it is

D'autres perspectives d'économies alternatives étaient illustrées dans les installations, également sonores et vidéos, de Younes Baba Ali. Son *Carroussa Sonore* (2012) est une réplique de la traditionnelle carroussa, un chariot à roulettes habituellement utilisé comme stand de vente ambulante pour la distribution de disques coraniques. Mais ici, au contraire, la carroussa est fabriquée à partir d'éléments de récupération et diffuse des paysages sonores expérimentaux dans les rues de Rabat. Détournée de sa fonction d'origine, elle attire l'attention sur les caractéristiques sonores uniques du dispositif, mais aussi sur l'apparition, dans la rue, d'interactions spontanées à l'égard des effets « son et spectacle ». Dans sa déambulation, la carroussa constitue un réseau éphémère de passants curieux (y compris des hommes en uniformes) qui prenaient le prospectus explicatif du chariot.

La production dans un système chaotique, la résistance relative à la régularisation, et donc l'existence d'organisations en marge et en parallèle des modèles officiels, étaient d'importantes préoccupations réfléchies dans de nombreuses œuvres présentées.

L'artiste et théoricien de la culture Brandon Labelle soulignait l'importance, pour la dissémination de connaissances utiles, de la création de réseaux autosuffisants et indépendants. Titré *Hobo College for Itinerant Studies (Confessions of an overworked artist)* (2014), son installation, dans la cour de l'école, s'apparentait à un campement de fortune. L'œuvre est une référence directe au Hobo College (« l'Université vagabonde ») fondé en 1908, à Chicago, par le physicien, réformateur et anarchiste Ben Reitman. En plus d'initiatives d'aide dans les rues de Chicago pour les travailleurs migrants, l'université offrait également un lieu de rassemblement et d'échanges, prodiguant diverses informations utiles. L'université accueillait des lectures sur des sujets très larges : de la philosophie à l'hygiène personnelle, aux politiques et aux lois du vagabondage. Labelle suggère alors que ceux que l'on désigne aujourd'hui par le terme « précaire » ne sont pas dissemblables à la figure des vagabonds du début du XX^e siècle. Il cite Nels Anderson qui, dans les années 1920, recommandait que pour s'occuper du vagabond, « la société doit aussi réfléchir aux forces économiques qui ont forgé son comportement ». Dans sa volonté de lier l'offre du travail à l'esprit de la « route », la culture du vagabond (*Hobo*) était aussi une source florissante pour la pensée anarchiste, l'organisation sociale et la protestation politique – le vagabond était une figure non seulement à la recherche d'emploi, mais aussi d'un mode de vie libre. Labelle couvre les tentes éparpillées dans toute la cour de slogans tels que « Precarious Art Dog » ou encore « Creative Workers Unite ». Une œuvre audio diffuse une conversation fictionnelle entre différents « artistes-vagabonds »,

discutant ainsi des questions de labeur, de loisir et de liberté. Même si le projet est en quelque sorte ironique, il n'est pas absurde d'y voir des échos aux arguments clés énoncés lors du mouvement Occupy.

Il va sans dire que plusieurs artistes participants ont également réfléchi aux thèmes de la surveillance et de la production massive de données. Cependant, le sujet était abordé de manière indirecte, à travers des quêtes idéalistes, bien que touchant l'invisibilité. L'installation de Marco Montiel Soto se constituait d'une table sur laquelle s'étendait une carte du Maroc, assemblage de témoignages, amulettes, tickets et éphémères de son voyage dans la région du Maghreb. Deux vidéos documentent le voyage de l'artiste sur la route, nous montrant toutes les curiosités que la région offre, des charmeurs de serpents aux musiques enchantées. Titrée *Memories are Made of Chance and Mistakes, Archaeology of a Journey in Morocco* (2014), l'installation présente un lieu onirique où l'on se perd dans la médina labyrinthique, le dédale du désert ou entre les mains d'un « guide » douteux, malgré l'ère de la toute-surveillance satellite. Un extrait du livre *Junky* de William S. Burroughs, décrivant les impressions embrumées du personnage après une prise d'héroïne, devient ici une métaphore romantique de Marrakech, image façonnée par la génération de Burroughs, aujourd'hui difficile à saisir. En choisissant cette citation, Soto aurait pu tout aussi bien se demander si la recherche pour la liberté individuelle doit nécessairement être synonyme de comportements marginaux, voire de la mise en danger de soi-même ?

Lukas Truniger et Ali Thani forment un duo d'artistes Suisse-Tunisien, et leur projet collaboratif *Crackling Data Machine* (2014) est une expérience DIY absurde de piratage artistique. S'appropriant les techniques douteuses de la collecte de données, ils ont élaboré une machine qui transforme en son les données qu'elle récolte grâce à un environnement de réseaux sans fil. Le son est reproduit dans l'exposition par un objet métallique, à la fois sculpture et instrument musical. L'installation est une représentation auditive et physique de la matière digitale et immatérielle. L'œuvre peut être perçue comme maladroitement, mais c'est précisément cette gaucherie qui produit du sens – les informations digitales et immatérielles déterminent presque tous les aspects (économiques) de nos vies. C'est ici une tentative ratée de raccord avec des valeurs tangibles et compréhensibles.

En dernier lieu, l'exposition approche une notion développée par Édouard Glissant : l'histoire ne peut être laissée aux seules mains des historiens. Il faut reconnaître qu'amener des pensées postcoloniales dans le cadre de la biennale de Marrakech est un sujet brûlant, et l'exposition principale de celle-ci souffrait trop souvent de représentations

us who have to figure out how to extract this information from them. Two stones from the US-military Kandahar Air Field in Afghanistan are held in a metal contraption. Chaffed together, they produce sound and dust, invoking notions of mortality and time. The work, *Obsidian* (2014) features a volcanic rock picked up from the mountains in Iceland after the Eyjafjöll Volcano erupted in 2010. A quartz crystal mechanism slowly grates against the obsidian. In a hundred years, we're told, it will polish the obsidian's surface to a mirror.

What the economic conditions of labour might look like a hundred years from now is a matter of speculation. However, the attempt to align flexible work models with financially viable artistic and creative work is an idea that emerged, as Holmes argues, over half a century ago, in the 60s, and is now again seeing the rupture pithily summed up in Eastman's 70s title *If You Are So Smart, Why Ain't You Rich*. The fact that most of the participating artists, as well as the show's curators, are based in Berlin is perhaps telling; the city fosters creativity, or so goes the hype, largely due to its affordable rents. If space has displaced time as the operative dimension of capitalism, as Rosler claims, it also has become the condition for time flexibility. The show thus hits the nail on the head by expressing a paradoxical challenge: on the one hand, it's vital to resist the recuperation of so-called creative hubs into growth curves, and on the other, to contest the allocation of knowledge production rendered financially "unviable" to the margins.

1. "If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?"; 28 february - 22 march 2014 : École supérieure des arts visuels de Marrakech - Marrakesh. Artists : Gilles Aubry and Zouheir Atbane, Younes Baba Ali, Tal Isaac Hadad, Anne Duk Hee Jordan, Brandon LaBelle, Marco Montiel-Soto, Emeka Ogboh, Lukas Truniger and Ali Tnani, Paolo Bottarelli, Evgenija Wassilew. Curators: Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Pauline Doutreluingne. Assistants curators: Gauthier Lesturgie, Anneli von Klitzing.
- <http://www.ifyouaresosmartwhyaintyourich.org>
2. Guy Standing, *The Precariat : The New Dangerous Class*, London: Bloomsbury, 2011.
3. Brian Holmes, *The Flexible Personality, For a New Cultural Critique*, <http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en>, 2002.
4. Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York: Basic Books, 1973.
5. Martha Rosler, *Culture Class*, Berlin: Sternberg Press, 2013, p. 74-75.
6. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class : And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York: Perseus Book Group, 2002.

Hili Perlson is an Israeli-born writer and critic who has been based in Berlin since 1999. She received an MA in American and French Literature and Media Studies from Berlin's Humboldt University. Her fields of interest include representations of hybrid identities, trans-cultural artistic production and theoretical discourses of fashion as a (sub-) cultural carrier medium. From 2010-2014 she was deputy editor of *Sleek Magazine* and her writing on art, culture and fashion has been featured in numerous exhibition catalogues and publications such as *Artforum.com*, *Art in America* and *Osmos*. She is also a co-founder of the online magazine *META* and a certified Pilates teacher.

littérales de ces théories. Cependant, en se concentrant sur le médium sonore, cette exposition tend à montrer comment les artistes revisitent des narrations historiquement établies et des visions largement acceptées du passé, tout en posant des questions sur la propriété et le contrôle de l'information.

Ainsi, dans leur projet *and who sees the mystery* (2014), Gilles Aubry et Zouheir Atbane évoquent le rapatriement, en 2010, de Washington à Tanger, de la collection de musique traditionnelle marocaine de Paul Bowles. Ce travail de recherche collaborative consistait notamment à expérimenter la réception de ces enregistrements datant de la fin des années 1950 aux années 1970 dans le Maroc d'aujourd'hui. Prenant la forme d'une vidéo et d'une installation sonore, l'œuvre cherche à déstabiliser les politiques d'invisibilité en établissant des correspondances entre la figure de Paul Bowles autoproclamée « spectateur invisible », le voile des femmes musiciennes porté par stratégie de résistance contre le colonialisme, et le rideau pythagoréen de la musique française acousmatique.

Duk Hee Jordan explore la culpabilité comme un des éléments formateurs de notre culture et de notre mémoire collective. Jordan travaille avec des pierres qu'elle envisage comme médium, témoins et réserves d'informations historiques – c'est ensuite à nous de trouver comment en extraire l'information. Deux pierres recueillies dans l'aérodrome de Kandahar, base militaire des États-Unis (KAF) en Afghanistan, sont arrimées à une machine métallique. Pressées l'une contre l'autre, elles produisent du son et du sable symbolisant les notions de mortalité et de temps. L'œuvre *Obsidian* (2014) présente, quant à elle, une roche volcanique collectée dans les montagnes islandaises après l'éruption, en 2010, du volcan Eyjafjöll. Par un lent mouvement mécanique, un cristal de quartz frotte la surface de l'obsidienne. Il nous est précisé que, dans des centaines d'années, la surface de l'obsidienne sera aussi polie que celle d'un miroir.

Prévoir à quoi ressembleront les conditions économiques du travail, dans les siècles à venir, n'est qu'une question de spéculation. Néanmoins, tenter de coordonner des modèles de travail flexible avec des travaux artistiques et créatifs financièrement viables est une idée qui a émergé, comme l'avance Holmes, depuis plus de cinquante ans déjà. Aspiration apparue dans les années 1960, elle connaît encore aujourd'hui une rupture concise qui peut être résumée dans le titre d'Eastman *If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?* Savoir que la plupart des artistes participants ainsi que les commissaires de l'exposition habitent Berlin est aussi révélateur : en raison de ses loyers abordables, la ville est connue pour encourager la créativité. Si, comme l'avance Rossler, le lieu a supplanté le temps comme dimension opératrice du capitalisme, c'est aussi devenu la condition d'un temps flexible.

Ainsi, l'exposition met le doigt sur le problème en formalisant un défi paradoxal : d'un côté, il semble vital de résister à la récupération des centres créatifs par la croissance, et d'un autre côté, de contester la marginalisation de la production de connaissance rendue financièrement « non-viable ».

Traduit par Gauthier Lesturgie

1. L'exposition *If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?* a eu lieu du 28 février au 22 mars 2014 à l'École supérieure des arts visuels de Marrakech. Artistes : Gilles Aubry et Zouheir Atbane, Younes Baba Ali, Tal Isaac Hadad, Anne Duk Hee Jordan, Brandon LaBelle, Marco Montiel-Soto, Emeka Ogboh, Lukas Truniger et Ali Tnani, Paolo Bottarelli, Evgenija Wassilew. Commissaires d'exposition : Bonaventure Soh Bejeng Ndikung et Pauline Doutreluingne. Commissaires adjoints : Gauthier Lesturgie et Anneli von Klitzing. - <http://www.ifyouaresosmartwhyaintyourrich.org>
2. Guy Standing, *The Precariat : The New Dangerous Class*, Londres, Bloomsbury, 2011.
3. Brian Holmes, *The Flexible Personality, For a New Cultural Critique*, <http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en>, 2002.
4. Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, 1973.
5. Martha Rosler, *Culture Class*, Berlin, Sternberg press, 2013, p. 74-75.
6. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class : And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, Perseus Book Group, 2002.

Hili Perlson est auteure et critique née en Israël, basée à Berlin depuis 1999. Diplômée d'une maîtrise en littérature américaine et française, ainsi que d'études des médias à l'Université Humboldt de Berlin, ses champs d'intérêt vont des représentations des identités hybrides, de la production artistique transculturelle aux discours théoriques autour de la mode comme médium porteur d'une (sous-) culture. De 2010 à 2014, elle était rédactrice adjointe de *Sleek Magazine* et ses écrits sur l'art, la culture et la mode ont été publiés dans de nombreux catalogues d'expositions et des publications telles que *artforum.com*, *Art in America* et *Osmos*. Elle est également la cofondatrice du magazine en ligne *META* et est professeure attestée de Pilates.