

Vivere di avversità: l'arte della precarietà

Thriving On Adversity: The Art of Precariousness

Il libro *Thriving On Adversity: The Art of Precariousness* di Anna Dezeuze è stato pubblicato da Routledge nel 2019. È un saggio che esplora il tema della precarietà e della sopravvivenza in contesti di crisi e di instabilità. Dezeuze analizza come gli artisti contemporanei affrontano queste sfide attraverso le loro opere, utilizzando esempi da diverse discipline artistiche e culturali. Il libro discute anche le implicazioni sociali e politiche della precarietà e propone strategie per affrontare queste sfide in modo creativo e resiliente.

Anna Dezeuze

Una volta, mentre camminavo per gli spazi imacolati del Guggenheim di New York, mi trovai davanti un grossolano riparo costruito in mattoni, con due pilastri e un tetto, e una minuscola baracca con un’enorme parabola satellitare, mentre una struttura metallica adiacente era una toilette funzionante. Le immagini di una architettura fatta di baracche e di ricoveri di emergenza, evocate dai componenti essenziali di questa costruzione in scala ridotta, apparivano davvero lontane all’interno della bolla rassicurante creata da un museo quasi archetipico. Un pannello esplicativo appeso al muro spiegava che l’installazione riproduceva un tipo di unità-nucleo realmente esistente, che all’epoca era in costruzione a Kagiso, un sobborgo di Johannesburg. L’artista, la slovena Marjetica Potrč, aveva appena vinto il Premio Hugo Boss del 2000.

Due anni più tardi Francis Alÿs, l’artista belga che lavora in Messico, fu ammesso nella rosa dei candidati al premio Hugo Boss. Il suo *Ambulantes (Pushing and Pulling [Spingendo e tirando])*, una sequenza di immagini realizzate tra il 1992 e il 2002, documentava la sorprendente varietà di venditori di strada, rigattieri, fattorini e ambulanti che camminano per le vie di Città del Messico spingendo o tirando carretti stracarichi e bancarelle su ruote, e a volte trasportando il carico sulla testa.

Opere come quella della Potrč e di Alÿs sono il segnale di un interesse, piuttosto diffuso tra artisti e curatori, per l’esistenza precaria degli abitanti delle baraccopoli e i milioni di persone nelle città di tutto il Terzo mondo il cui modo di vita è stato definito da Mike Davis «informal survivalism»¹. Per affrontare l’apparente contraddizione tra queste opere e il fascino che esercitano su sponsor e istituzioni ufficiali, vorrei delineare in breve alcuni tratti caratteristici di questa tendenza e alcuni dei problemi che essa solleva. La mia non sarà una panoramica generale, ma un’analisi delle teorie di artisti e curatori all’origine di questo interesse crescente e un esame dei pericoli e delle promesse che la precarietà tiene oggi in serbo per l’arte contemporanea.

Di avversità viviamo

Marjetica Potrč fu una degli artisti invitati alla mostra intitolata *La struttura della sopravvivenza* alla

50ª Biennale di Venezia, nel 2003. Il curatore, l’argentino Carlos Basualdo, aveva deciso di concentrare l’attenzione sulle *favelas* e le baraccopoli e ne aveva fatto il tema conduttore di una mostra in cui erano esposti oltre venticinque artisti internazionali. Basualdo definisce le baraccopoli spazi di resistenza, «luoghi in cui sono prodotte forme originali di socialità, economie alternative e vari altri tipi di interventi estetici». Questa sua affermazione ha trovato riscontro anche in diversi altri ambiti²: per esempio il filosofo Slavoj Žižek ritiene che le «nuove forme di consapevolezza sociale che stanno emergendo dai collettivi dei quartieri poveri saranno il seme del futuro e la speranza migliore per un “mondo veramente libero”»³. Le idee di Basualdo su questo tema sono anche una conseguenza, in modo più specifico, del suo impegno a sostegno dell’opera dell’artista brasiliano Hélio Oiticica, che nel 1967 conìò il motto «di avversità viviamo [da adversidade vivemos]»⁴.

L’avversità, per Oiticica, era una condizione tipica dei paesi del Terzo mondo e avrebbe dovuto rappresentare il punto di partenza per qualsiasi artista brasiliano e l’artista stesso trovò ispirazione per la sua opera nella cultura popolare, nella danza della samba e nell’architettura fatta di baracche della favela di Mangueira, a Rio⁵.

Nel 2001 Basualdo si appropriò del motto di Oiticica per farne il titolo di una mostra al Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Gli artisti esposti, fra i quali Alÿs e altri che sarebbero poi stati presenti nella mostra alla Biennale di Venezia, affrontavano nei termini di esperienza personale una realtà latinoamericana caratterizzata da «costante precarietà» e da «condizioni avverse all’interno di contesti socio-economici tragicamente instabili»⁶. Se già nel 1989 il critico Guy Brett aveva definito la precarietà una caratteristica tipica dell’arte latinoamericana⁷, le mostre di Basualdo hanno poi contribuito a consolidare la tendenza a far conoscere le pratiche oggi messe in atto per far fronte ai problemi causati da avversità e crisi. Come ha fatto notare Basualdo, nel mondo globalizzato di oggi le crisi hanno effetti che oltrepassano i confini nazionali e vanno al di là delle distinzioni tra paesi sviluppati e in via di sviluppo⁸.

Ma, anziché cercare di capire se anche le società del

Primo mondo possano trovarsi in stato di crisi, Basualdo, come molti artisti, ha preferito concentrarsi sulla sempre maggiore inventiva di coloro che vivono le avversità in prima persona. Per artisti e curatori, il fascino esercitato dalla precarietà del mondo in via di sviluppo non sembra nascere tanto dalla situazione di crisi in sé, quanto dalle risposte che essa stimola. La Potrč parla spesso della “bellezza” dell’architettura degli *slum*⁹, mentre Francis Alÿs si stupisce del modo in cui la gente in Messico «continua a reinventarsi», e di come un uomo nel suo quartiere possa passare le giornate a pulire le scanalature tra le pietre del lastricato con un filo metallico curvo¹⁰. Il collettivo artistico turco Oda Projesi, anch’esso presente in *La Struttura della Sopravvivenza*, sembra riassumere un’opinione piuttosto diffusa, anche se spesso implicita, quando spiega che gli abitanti delle case prefabbricate erette dopo il terremoto di Adapazari del 1999 hanno costruito questi annessi «scegliendo i materiali in base alle loro condizioni ed esigenze, proprio come fa un artista o un architetto»¹¹. Analogamente, sia Alÿs che la Potrč hanno parlato in termini positivi della varietà di modi in cui le persone occupano lo spazio senza alcuna pianificazione, costruendosi spontaneamente un riparo.

Nel 2003 la Potrč espose al Palais de Tokyo di Parigi una *growing house* ripresa da una baraccopoli di Caracas. Secondo lei, «i fili di ferro che spuntano dal suo tetto proclamano la vitalità del luogo»¹². Nel 1994 Alÿs attaccò insieme alcuni manifesti elettorali in cui si chiedevano «case per tutti [viviendas por todos]» e creò una sorta di struttura-riparo agganciata sopra un condotto di ventilazione della metropolitana di Città del Messico: «Voleva essere un commento abbastanza diretto sullo stato della politica locale e allo stesso tempo un tentativo di ricreare le cellule di squatter che mi è capitato di vedere ovunque in città», spiegò poi¹³. Forse non c’è da stupirsi se sia Alÿs che la Potrč abbiano alle spalle esperienze nel campo dell’architettura, l’urbanistica è, infatti, il loro modello di riferimento e il loro interesse per la precarietà rispecchia quello in crescita degli architetti nei confronti dei quartieri poveri delle città del Terzo mondo, dei quali fino a oggi non esistono mappe.

Lo stato di abbandono e trascuratezza in cui vive il

Marjetica Potrč, Modernism Takes Root, 2007

Serie di 9 disegni (disegno 2/9), inchiostro su carta, 21 x 29,7 cm; Collezione privata

Marjetica Potrč, Modernism Takes Root, 2007

Series of 9 drawings (drawing 2/9), ink on paper, 21 x 29.7 cm; Private collection

«proletariato informale” – per usare un termine di Mike Davis – sembrano essere considerati una forma di libertà da artisti come Alÿs e la Potrč. In un saggio del 1990 Guy Brett spiegava che in America Latina «hanno fatto la loro comparsa molti movimenti di base a causa della totale perdita di fiducia nella volontà e nella capacità dei governi di fare qualcosa riguardo ai problemi più importanti»¹⁴.

Sono molti gli attivisti e le organizzazioni non governative dell’Occidente che si riconoscerebbero in questa affermazione; infatti, i movimenti di base dell’America Latina hanno spesso rappresentato un modello di riferimento per raggruppamenti simili in altri paesi. Per la Potrč, tra le ONG e le baraccopoli esiste un collegamento diretto: entrambe sono «cresciute senza alcun controllo o pianificazione» ed entrambe, secondo l’artista, incarnano i nostri sogni, gli ideali e le aspirazioni¹⁵. Per il catalogo della Biennale, *La Struttura della Sopravvivenza*, Basualdo domandò a un gruppo di attivisti argentini, il Colectivo Situaciones, di scrivere qualcosa sulle reazioni alla devastante crisi economica aveva colpito il loro paese. Come molti gruppi analoghi, il Colectivo Situaciones spiega che il loro genere di rivoluzione è diverso dalle tradizionali «politiche di emancipazione moderne», perché essi non sono alla ricerca del potere, ma si prefiggono di trovare mezzi concreti per arrivare a una gestione autosufficiente delle risorse e all’affermazione dei valori comuni di solidarietà e socialità¹⁶.

In modo analogo, la Potrč è convinta che «nel mondo in cui viviamo oggi, è tutta questione di fiducia in se stessi, iniziativa personale e progetti su piccola scala»¹⁷. Quest’affermazione si ricollega all’opinione ormai diffusa secondo cui le utopie del passato, i grandi miti della “politica di emancipazione”, restino definitivamente irraggiungibili. La Potrč concentra quindi la sua attenzione «sui piccoli gesti e non sui grandi»¹⁸, mentre Alÿs, secondo Annelie Lütgens, «si muove come un artista giunto alla conclusione che l’unica cosa rimasta da fare sia compiere piccoli passi»¹⁹. La Potrč afferma poi di non voler cambiare nulla, affermando di essere interessata all’analisi dei «fatti della vita urbana contemporanea», senza esprimere giudizi²⁰.

Alÿs, dal canto suo, spiega che la società messicana «è una società governata dal compromesso» e di

aver lui stesso adottato proprio il compromesso come *modus operandi* del suo lavoro²¹.

Ma né la Potrč né Alÿs vivono con pessimismo il compromesso e questa sorta di rassegnazione, infatti, come i membri del Colectivo Situaciones respingono «l’idea che l’onnipotenza dei flussi di mercato (insieme alle guerre che li accompagnano) non lasci spazio ad alcun tipo di lotta di liberazione» e sono invece convinti della «possibilità che il potere e la sua opposizione riescano a convivere nel lungo periodo senza eliminarsi a vicenda»²².

In questo senso, il loro modo di vedere fa venire in mente l’analisi di Michel de Certeau, secondo cui la vita quotidiana contiene potenzialmente in sé i mezzi per sovvertire dall’interno l’ordine dominante. *Arrangiarsi [Faire avec]* è infatti il titolo di un capitolo di *L’invenzione del quotidiano* di de Certeau, del 1980. Gli Ambulantes di Alÿs sembrano proprio dar corpo all’idea di Certeau secondo cui i professionisti della vita quotidiana si arrabattano continuamente «all’interno dell’economia culturale dominante per cercare di adattarla ai loro interessi e regole»²³. Da un lato le fotografie di Alÿs mostrano gli stratagemmi realmente adottati, per esempio, per far stare quattordici scatoloni di cartone su un unico minuscolo carretto tirato a braccia. Dall’altro, esse mettono in evidenza la quantità di lavori che questi sono costretti a inventarsi continuamente per sopravvivere e riuscire a trovare un ruolo utile all’interno di un’economia dominata dal caos. Giacché i “lavori per la vita” sono sempre più un concetto del passato, la precarietà nel lavoro è diventata motivo di preoccupazione anche per i gruppi di attivisti nei paesi del Primo mondo, e la serie di diapositive di Alÿs trova quindi subito riscontro nelle forme di lotta in atto a livello globale nell’era della micro politica.

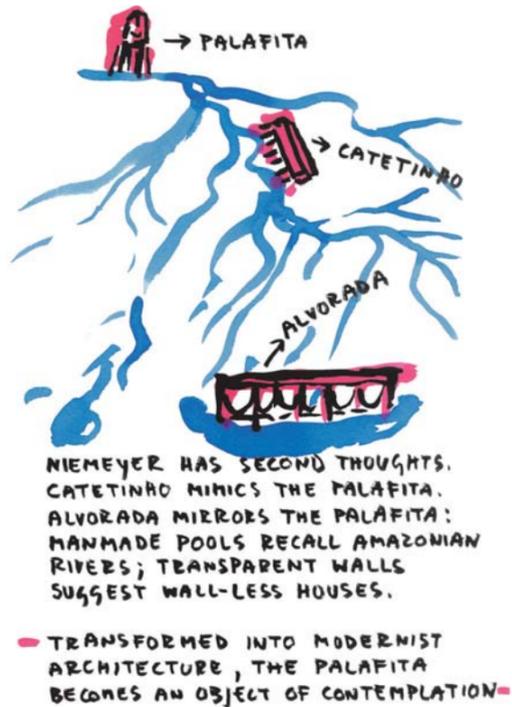
Arrangiarsi

Uno dei problemi legati al tema della precarietà è la fusione al suo interno di molteplici situazioni diverse, dall’immigrato illegale che lavora facendo le pulizie all’impiegato del call centre, dal progettista freelance di siti web al proiezionista al Festival del Cinema di Cannes²⁴. Questo è proprio il genere di confusione che può verificarsi quando la precarietà è usata come tema privilegiato nell’arte



contemporanea. Nel momento in cui si tenta di raggruppare insieme situazioni troppo disparate per sostenere un determinato argomento, l’enfasi sulla precarietà corre il rischio di cancellare differenze fondamentali presenti al suo interno. *Da Adversidade Vivemos* e *La Struttura della Sopravvivenza* di Basualdo presentano una vasta panoramica delle pratiche riunite sotto l’ombrello della crisi e delle avversità. Le installazioni di Fernanda Gomes, esposte in entrambe le mostre, mostrano un vocabolario fatto di oggetti quotidiani semplici e a volte fragili, collocati in modo casuale sul pavimento, appesi o puntellati all’interno di uno spazio vuoto. Ma sebbene queste disposizioni discrete ed effimere riescano a evocare l’idea di precarietà e instabilità, appaiono tuttavia ben lontane dalla realtà della vita di tutti i giorni nei quartieri poveri dell’America Latina. Criticare le opere di Fernanda Gomes perché non hanno la stessa forza incalzante dei lavori di alcuni suoi connazionali significa cadere in trappola, pretendendo che esse siano conformi a una sorta di stereotipo latinoamericano. Tuttavia, sostenere che queste opere parlino di sopravvivenza o propongano un modello per un nuovo genere di arte etica equivarrebbe a ipotizzare che la precarietà è sovversiva di per sé. Questo problematico slittamento può essere meglio compreso leggendo le dichiarazioni di artisti come Potrč o Alÿs, quando parlano del loro lavoro in termini di “condizione umana”. Potrč motiva il fatto di usare esempi di architettura da baraccopoli come *case-study* nelle gallerie d’arte perché queste sono «luoghi dove riflettiamo sulla condizione umana»²⁵, mentre Alÿs afferma di «voler alludere all’accettazione assoluta della “condizione umana”» da parte di coloro che vede affannarsi ogni

^[1]
^[2]



Marjetica Potrč, *Modernism Takes Root*, 2007
Serie di 9 disegni (disegno 6/9), inchiostro su carta,
21 x 29,7 cm; Collezione privata

Marjetica Potrč, *Caracas: Growing House*, 2003,
[a sinistra la fotografia della fonte, foto di Marko Pregelj]
materiali di costruzione e infrastruttura energetica;
GNS, Palais de Tokyo, Paris
foto di Daniel Moulinet
Per concessione dell'artista, Galerie Nordenhake, Berlin/
Stockholm e Max Protetch Gallery, New York

della precarietà in modo tale da conferire a questa condizione una dimensione estetica, e non per darle corpo o analizzarla. Lo stile *slum chic* verrà sicuramente imitato nelle tendenze della moda e del design contemporanei. Qui è difficile ritrovare anche l'eco più lontana della precarietà esistenziale cui allude l'evocazione ontologica della limitatezza umana offerta da Fernanda Gomes.

Mentre da Cunha pare voler migliorare i significanti della precarietà da un punto di vista estetico, l'artista angolano Antonio Ole, presente alla Biennale, sembra voler rendere più estetica la precarietà stessa. Nel suo *Township Wall*, Ole fa apparire la povertà allegra e pittoresca disponendo lungo le pareti della galleria frammenti raccolti in giro da un'architettura impoverita. E questo rappresenta un secondo, pericoloso trabocchetto in cui si può cadere quando si analizzano le pratiche dell'arte di "arrangiarsi" e del vivere di avversità. È un problema che si trovò di fronte Alÿs stesso mentre progettava un film che voleva illustrare le virtù del "valemadrismo", ovvero «la capacità dei messicani di adattarsi alla *mala fortuna*, alla sfortuna, e persino di trasformarla a proprio vantaggio»²⁷. Il film avrebbe dovuto raccontare la storia di un cane di nome Negrito, che aveva perso una zampa ma riusciva ugualmente a tirare avanti grazie a uno stratagemma intelligente, usando cioè per camminare l'osso della sua zampa rotta. Sebbene non abbia poi spiegato i motivi per cui abbandonò il progetto di questo film, Lÿs ammette che si trattava di una «storia resa in modo un po' troppo romantico»; la mia ipotesi è che si sia fatto più cauto al riguardo. L'esaltazione del valemadrismo può infatti portare a una sorta di occlusione della sofferenza stessa, e forse persino a un passo indietro verso lo stereotipo primitivo del povero allegro e spensierato, che accetta la sua condizione senza protestare. Gli appelli come quello lanciato da David Aradeon, anch'egli fra gli autori del catalogo per *La Struttura della Sopravvivenza*, a non dimenticare che gli abitanti delle baraccopoli brasiliane sono «poveri ma pieni di vita, sensibili e creativi», possono facilmente scivolare verso la riaffermazione di questi stereotipi romanticheggianti²⁸.

Vorrei dimostrare che questi problemi ci riconducono al nodo cruciale della precarietà, e al fatto che

Marjetica Potrč, *Modernism Takes Root*, 2007
Series of 9 drawings (drawing 6/9), ink on paper,
21 x 29.7 cm; Private collection

Marjetica Potrč, *Caracas: Growing House*, 2003,
[photograph of source on left, photo by Marko Pregelj]
building materials and energy infrastructure;
GNS, Palais de Tokyo, Paris
photo by Daniel Moulinet
Courtesy the artist, Galerie Nordenhake, Berlin/
Stockholm and Max Protetch Gallery, New York

essa esiste nel punto di congiunzione tra crisi e risposte, tra avversità e strategie per affrontarle. Al centro di questo snodo si trovano due questioni di portata più ampia. La prima riguarda la politica all'interno baraccopoli stesse: ho citato prima Žižek, secondo il quale gli abitanti dei quartieri poveri rappresenterebbero il nuovo proletariato, gli agenti della prossima sfida rivoluzionaria al capitale. Ma non tutti condividono il suo ottimismo: Davis, per esempio, sostiene che finora la forza politica dominante nei quartieri poveri sia stata la religione organizzata; come forse era prevedibile, per questo «proletariato informale» il primo punto in agenda è sempre stato la sopravvivenza più che la protesta²⁹. In questo senso la pratica dell'arte di "arrangiarsi" in sé potrebbe rivelarsi più conservatrice che rivoluzionaria, con milioni di persone che lottano ogni giorno per farcela e che hanno scarse possibilità di riuscire ad avanzare richieste in modo organizzato ed efficace. In questo senso, l'interesse di Lÿs per l'«accettazione assoluta» della propria condizione da parte dei messicani, potrebbe essere interpretata come un incitamento alla passività più che all'azione. Per opporsi a questo tipo di visione e riuscire a intravedere qualche possibilità di mutamento, sarebbe utile studiare con maggiore attenzione il modello di base della micro politica e il potenziale in termini di cambiamento che lo caratterizza; questo dopo aver accantonato la tradizionale idea rivoluzionaria della presa del potere per promuovere al suo posto «fiducia in se stessi, iniziativa personale e progetti su scala ridotta», come dice la Potrč. Dopo tutto, nel Colectivo Situaciones credono ancora nella "lotta per la liberazione" e la domanda rimane se, e in che modo, il modello basato sulla risposta efficace con cui hanno sostituito l'appello marxista all'azione, sia in grado alla fine di condurre a tale liberazione.

La seconda questione sollevata dalla politica dell'arte di "arrangiarsi" è quella della pratica attiva. George Yúdice ha criticato il concetto di tattiche sovversive di Michel de Certeau, perché «sono elaborate non solo dai lavoratori ma anche dagli stessi manager (e dalle altre élite) che mantengono l'ordine prestabilito»³⁰. Per portare alla luce il potenziale sovversivo insito nella vita di tutti i giorni, è necessario «fare distinzioni all'interno di coloro



che impiegano queste tattiche, valutando in che modo le tattiche stesse consentano loro di sopravvivere e di mettere in discussione la propria condizione di oppressi»³¹.

Verso una "coalizione"?

Per arrivare a capo di queste distinzioni, vorrei infine occuparmi del modo in cui Žižek definisce gli abitanti delle baraccopoli del mondo: la «contro-classe dell'altra neoclasse emergente, la cosiddetta "classe simbolica" (manager, giornalisti e professionisti delle PR, accademici, artisti ecc.), anch'essa sradicata e conscia di essere universale»³². Mi sembra che questa definizione, che in effetti aggiorna l'analisi della società fatta da Marx, eviti il confondersi di tipi diversi di lavoro precario quando si parla di certezza del lavoro, senza però escludere l'ipotesi di un rapporto che può rivelarsi proficuo. Žižek pone una domanda di importanza cruciale: «È questo il nuovo asse della lotta di classe, oppure la "classe simbolica" è divisa al suo interno e si può quindi scommettere su una coalizione tra gli abitanti dei quartieri poveri e la parte più "progressista" della classe simbolica?»³³. La mia tesi su questo punto è che alcuni artisti siano realmente in grado di occupare l'area "progressista" di una classe simbolica, che tenta di forgiare una coalizione nell'ambito dell'arte, e di avviare un dibattito costruttivo. Anche se l'esaltazione dell'arte di "arrangiarsi" può essere ripresa in un discorso di tipo conservatore improntato alla passività e al conformismo, tuttavia contiene in sé il seme di un discorso di protesta a livello globale, sempre che

siano fatte le debite distinzioni all'interno degli agenti di questa coalizione e dei loro bisogni in termini di conferimento di poteri. Una volta accantonate le utopie della Sinistra, oggi l'obiettivo di molti artisti è trovare il modo per far uscire questa coalizione alla luce, evitando il rischio del voyeurismo o di una visione romantica. Il rifiuto per l'attivismo sociale degli anni Ottanta manifestato dalla Potrč, che lo giudicava un modo per accrescere il senso di marginalità dei poveri e dei senzateutto, nasce dalla convinzione che gli artisti debbano allontanarsi dai modelli tradizionali di critica per dedicarsi all'analisi di un modello di coalizione basato sull'empatia³⁴.

Adottando il compromesso come forza guida per ridefinire la pratica artistica, anche Alÿs offre un modello empatico simile, attraverso il quale si pone in relazione con i soggetti con cui vive insieme a Città del Messico. Gli artisti di oggi stanno studiando altri modi di coalizione, sia mediante le forme tradizionali del documentario o del reportage impegnato, sia, per esempio, attraverso l'atmosfera di alienazione creata dalle performance di Santiago Sierra, in cui sono drammatizzate, con intento provocatorio, le differenze sostanziali che separano il proletariato informale dai borghesi fruitori di arte. In conclusione, il profondo senso di ambivalenza che provai quando vidi per la prima volta i rifugi della Potrč dentro il cubo bianco della galleria, si ricollega chiaramente a quella che è l'ultima, inevitabile domanda per gli artisti che fanno ricerca sulla precarietà: possono le atmosfere rarefatte di un'esposizione e una buona accoglienza nel mondo

dell'arte contemporanea rappresentare realmente una piattaforma di partenza per cercare alternative politiche? Può l'arte essere uno spazio credibile in cui porre in primo piano questa «coalizione tra baraccati e la parte "progressista" della classe simbolica», potenzialmente rivoluzionaria? Una delle questioni più interessanti per l'arte contemporanea è proprio come gli artisti riescono a coordinare questa coalizione all'interno del mondo artistico di oggi, e con quali risultati. Guarda caso si tratta di una delle questioni più pressanti anche per la società in generale, soprattutto se siamo d'accordo con la Potrč quando afferma che se «perdi di vista i tuoi sogni, muori»³⁵.

▪ Walking around the immaculate spaces of the New York Guggenheim, I once came across a roughly built brick shelter, with two pillars and a roof, and a small shack with a large satellite dish. In an adjoining metal structure stood a single functioning toilet. In the reassuring bubble of an archetypical museum, the images of shantytown architecture and emergency refuges conjured by the basic components of this pared-down construction seemed very remote. The structure in front of me, I was informed by a wall-text, corresponded to an existing type of core unit being built at the time in a far-away location: Kagiso, a suburb of Johannesburg. The artist, the Slovenian Marjetica Potrč, had just been awarded the 2000 Hugo Boss Prize. Two years later, the Belgian, Mexico-based artist Francis Alÿs was short-listed for the Hugo Boss prize. His *Ambulantes (Pushing and Pulling)*, a slide



series executed 1992–2002, documents the astonishing range of street vendors, refuse collectors, delivery men, and salespeople walking around the streets of Mexico City, pushing and pulling loaded carts or wheeled stalls, and occasionally carrying loads on their heads. Works such as Potrč's and Alj's point to a widespread interest, among artists and curators, in the precarious existence of shantytown dwellers and of the millions of people across Third World cities whose mode of livelihood Mike Davis has described as "informal survivalism."¹ In order to address the apparent contradictions suggested by these works and by their appeal to official sponsors and institutions, I would like to sketch out some characteristic features of this trend and some of the problems it raises. Rather than providing a systematic overview, I will look in particular at the ways in which artists and curators have theorised this growing interest, and explore a few of the perils and promises that precariousness holds for contemporary art today.

On Adversity We Thrive!

Potrč was one of the artists included in the exhibition *The Structure of Survival* at the 50th Venice Biennale in 2003. The curator, the Argentinean Carlos Basualdo, chose to focus on the favela or shantytown as the guiding theme of the exhibition, which featured over twenty-five international artists. Basualdo's definition of the shantytowns as spaces of resistance, "places in which original forms of socialisation, alternative economies, and various forms of aesthetic agency are produced" has been echoed in other fields.² The philosopher Slavoj Žižek, for example, believes that "[t]he new forms of social awareness that emerge from slum collectives will be the germs of the future and the best hope for a properly 'free world.'"³ Basualdo's ideas on this question developed more specifically from his engagement with the work of Brazilian artist Hélio Oiticica, who coined the motto "on adver-

sity we thrive" ("da adversidade vivemos") in 1967.⁴ Adversity, for Oiticica, was a condition of Third World countries, and should be the starting point for any Brazilian artist. Oiticica himself found inspiration for his work in the Brazilian popular culture of samba dancing and the shantytown architecture of the Rio favela of Mangueira.⁵ In 2001, Basualdo appropriated Oiticica's motto as the title for an exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Featured artists, among whom were included Francis Alj's, as well as artists who would subsequently figure in the Venice Biennale show, were discussed in terms of their experience of a Latin American reality characterised by "constant precariousness" and "adversity in tragically unstable socio-economic contexts."⁶ If the critic Guy Brett described precariousness as a characteristic of Latin American art as early as 1989,⁷ Basualdo's shows have contributed to the growing celebration of contemporary practices relating to issues of adversity and crisis. In our current globalised world, as Basualdo has pointed out, crises operate beyond national boundaries, and beyond distinctions between developing and developed countries.⁸ Yet rather than analyse the ways in which the First World societies may be in a state of crisis, Basualdo, like many artists, has focused on the ongoing inventiveness of those who experience adversity at first hand. The attraction of the precariousness of the Developing World for artists and curators seems to lie not in the situation of crisis itself as much as in the responses that it encourages. Potrč often speaks of the "beauty" of slum architecture,⁹ while Francis Alj's marvels at the ways in which people in Mexico "keep inventing themselves," like a man in his neighbourhood who spends his day cleaning the gaps between the pavement flagstones with a bent wire.¹⁰ The Turkish artist collective Oda Projesi, who were included in *The Structure of Survival*, seem to summarise a widespread, if often implicit, belief, when they ex-

Marjetica Potrč, *Modernism Takes Root*, 2007
Serie di 9 disegni (disegno 7/9), inchiostro su carta,
21 x 29,7 cm; Collezione privata

Marjetica Potrč, *Hybrid House: Caracas, West Bank, West Palm Beach*, 2003
[a sinistra la fotografia della fonte, foto dell'autore] materiali di costruzione e infrastruttura energetica per la comunicazione
Marjetica Potrč: Urgent Architecture
PBICA, Lake Worth, FL, 2003
MIT, List Visual Arts Center, Cambridge, MA, 2004
foto di Michael Price
Per concessione dell'artista, e Max Protetch Gallery, New York

plain that inhabitants of the prefabricated houses erected after the 1999 Adapazari earthquake "construct these annexes by choosing the materials in accordance with their own conditions and needs, just like an artist or an architect."¹¹ Similarly, both Alj's and Potrč have celebrated the ways people occupy space in an unplanned fashion and erect shelters spontaneously. In 2003, Potrč exhibited a "growing house" from a Caracas shantytown at the Palais de Tokyo in Paris. The "iron wires sprouting from its rooftop," according to her, "proclaim the vitality of the place."¹² In 1994, Alj's pieced together electoral posters declaring "housing for all" ("viviendas por todos") in order to create a shelter-like structure fastened over a subway air duct in Mexico City. "It was a direct comment on the state of local politics and at the same time an attempt to recreate these cells of squatters that I encountered everywhere in the city," he has explained.¹³ Perhaps unsurprisingly, both Alj's and Potrč come from an architectural background. Urban planning is their frame of reference, and their concerns with precariousness mirror the emerging attraction among architects to the hitherto unmapped slums of Third World cities.

The abandonment and neglect experienced by the "informal proletariat"—to use Mike Davis's term—seems to be conceived by artists such as Alj's and Potrč as a kind of freedom. In a 1990 essay, Guy Brett explained that in Latin America "many grassroots movements have appeared because of a complete loss of faith in the willingness or ability of governments to do anything about major problems."¹⁴ Many activists and non-governmental organisations in the West would recognise themselves in this description, and Latin American grass-roots movements have been models for similar groupings elsewhere. For Potrč, there is a direct parallel between NGOs and shantytowns: both have been "growing without any control or planning," and both, according to the artist, embody our aspirations, dreams and ideals.¹⁵

Marjetica Potrč, *Modernism Takes Root*, 2007
Series of 9 drawings (drawing 7/9), ink on paper, 21 x 29.7 cm;
Private collection

Marjetica Potrč, *Hybrid House: Caracas, West Bank, West Palm Beach*, 2003
[photograph of source on left, photo by the author]
building materials, energy and communication infrastructure
Marjetica Potrč: Urgent Architecture
PBICA, Lake Worth, FL, 2003
MIT, List Visual Arts Center, Cambridge, MA, 2004
photo by Michael Price
Courtesy the artist and Max Protetch Gallery, New York

In the catalogue for *The Structure of Survival*, Basualdo invited a group of Argentinean activists, Colectivo Situaciones, to write about responses to the devastating economic crisis in their country. Like many such groups, Colectivo Situaciones explain that their type of revolution differs from traditional "modern emancipatory politics" in that they do not seek to gain state power. Instead, they are concerned with finding concrete means of self-sufficiently managing resources and of affirming common values of solidarity and sociability.¹⁶ Similarly, Potrč believes that "the world we live in today is all about self-reliance, individual initiative, and small-scale projects."¹⁷ This corresponds to a widespread belief that the utopias of the past, the grand narratives of "emancipatory politics," remain forever unattainable. Potrč focuses on "small gestures, not big ones,"¹⁸ while Alj's, according to a critic, "moves as an artist who has come to understand that the only thing left to do is to take small steps."¹⁹ Potrč does not wish to change anything, she claims she is interested in analysing, without judging, the "facts of contemporary urban life."²⁰ Alj's, for his part, explains that Mexican society "is a society that is governed by compromise" and that he has adopted compromise as the very modus operandi of his work.²¹ Neither Potrč nor Alj's, however, perceive this resignation and compromise pessimistically. Like Colectivo Situaciones, they reject "the idea that the omnipotence of market flows (with the wars that accompany them) leave no space for any struggles for liberation" and believe that it is "possible that power and its opposition can coexist long term without eliminating one another."²² In this sense, their outlook brings to mind Michel de Certeau's analysis of everyday life as containing in itself the potential means through which to subvert the dominant order from within. "Making do" ("faire avec") is, in fact, the title of a chapter in de Certeau's 1980 *The Practice of Everyday Life*. Alj's's *Ambulantes* seem to embody Certeau's idea that practitioners of everyday life constantly tinker "within the dominant cultural economy in order to adapt it to their own interests and their own rules."²³ On the one hand, Alj's's photographs literally demonstrate practical tricks—such as how one can fit

fourteen cardboard boxes onto one small hand-pulled cart. On the other hand, they point to the range of petty jobs that inhabitants of Third World countries have to keep inventing to survive and to find a useful function in a chaotic economy. As job precariousness has also become a concern for activist groups in First World countries—since "jobs for life" are becoming a thing of the past—Alj's's slide show immediately chimes with global struggles in the age of micropolitics.

Making Do

One of the problems with the discourse of precarity is the conflation of a wide variety of situations, ranging from the illegal immigrant working as a cleaner, or the employee in a call centre, to the freelance web designer or the projectionist at the Cannes film festival.²⁴ It is precisely this kind of confusion that can occur when precariousness is used as a privileged theme in contemporary art. Within this conflation, the emphasis on precariousness runs the risk of erasing crucial differences at the same time as it tries to bring together a disparate group in order to promote a specific argument. Basualdo's *Da Adversidade Vivemos* and *The Structure of Survival* certainly included a wide range of practices under the umbrella of crisis and adversity. Fernanda Gomes's installations, which were included in both exhibitions, display a vocabulary of simple, sometimes fragile, everyday objects, casually placed on the floor, hung or propped within an empty space. While these discrete and ephemeral arrangements evoke precariousness and instability, they seem far removed from the realities of everyday life in Latin American slums. Condemning Gomes's works for not having the same urgency as the works of some of her compatriots would be falling into the trap of asking them to conform to some kind of Latin American stereotype. Claiming that these works are about survival, or that they propose a model for a new type of ethical art would suggest, however, that precariousness in *itself* is subversive.

This problematic slippage can be better understood when reading statements by artists such as Potrč or Alj's who speak of their work in terms of the "human condition." Potrč justifies her placement of



shantytown architecture as "case-studies" in galleries by explaining that galleries are "places where we think the human condition,"²⁵ whereas Alj's claims he is "trying to suggest this absolute acceptance of the 'human condition'" by the people he sees struggling every day in his neighbourhood.²⁶ While the implications of Potrč's and Alj's's works can indeed be extended from their locally specific origin to encompass wider reflections on human finitude and inventiveness in the face of death, the logic that inflects Basualdo's readings of Gomes's work operates in reverse: installations that suggest a general sense of instability, transience or fragility, he seems to suggest, must *de facto* be related to the particularly precarious social and economic conditions of living in Latin America. I believe that this logic is erroneous, and that these distinctions remain crucial. There are substantial variations among artists working in different countries, and even within the same country distinctions should be highlighted among social and ethnic groups as well as successive generations of Latin American artists. Unlike Basualdo, I would like to emphasise the gap that separates Oiticica's 1960s oeuvre from some of the younger Brazilian artists, whose works betray the influence of the growing internationalisation of the art market. An instance of this shift can be seen in Alexandre da Cunha's work, which was included in *The Structure of Survival*. By displaying cheap objects (such as sleeping bags, raincoats and plastic brooms) to create shelter-like arrangements, da Cunha seems to me to be using conventional, trivial signifiers of precariousness in

NOTHING IS FOREVER. WHAT IMPOSES ON NATURE EVENTUALLY REVERTS TO NATURE.



IN BRASILIA PEOPLE RECALL THE ANXIETY OF THE FIRST SETTLERS WHO SAW HOUSES CRACK, BUILDINGS SPROUT ROOTS AND GROW, BRANCHES PENETRATE WALLS AND BREAK THEM APART.

— MODERNIST TURNS INTO NATURAL ARCHITECTURE —

a way that aestheticises, rather than embodies or analyses the nature of this condition. The creation of a “slum chic” style will no doubt find echoes in contemporary fashion and design trends. It is hard to find here even the slightest echoes of the existential precariousness hinted at by Gomes’s ontological evocation of human finitude. Where da Cunha seems to aestheticise the signifiers of precariousness, the Angolan artist Antonio Ole, also included in *The Structure of Survival*, seems to be aestheticising precariousness itself. By arranging found fragments of an impoverished architecture along the walls of the gallery in his *Township Wall*, Ole makes poverty look cheerful and picturesque. This points to a second major pitfall in the exploration of practices of “making do” and thriving on adversity. This is a problem that Alÿs himself encountered when he was planning a film which sought to illustrate the virtue of “valemadrismo,” the Mexicans’ “capacity to accommodate oneself to *mala fortuna*, to bad luck, and even more, to actually turn one’s misfortune into an advantage.”²⁷ This film was to tell the story of a dog called Negrito who lost a leg but went on to develop a very successful juggling trick using the bone of its broken leg. Although Alÿs has not given the reasons why he abandoned this film, he admits that it was a “somewhat romanticised account,” and my guess is that he became wary of this. For celebrating *valemadrismo* can lead to an occlusion of the suffering itself, and perhaps even to a lapse back into a primitivising stereotype of the carefree, cheerful pauper who accepts his condition without protest. Calls such as David Aradeon’s, reproduced in the cata-

logue for *The Structure of Survival*, to remember that inhabitants of Brazilian shantytowns are “poor but vibrant, sensitive and creative,” can easily slip into a confirmation of such romanticising stereotypes.²⁸ Such problems, I would like to argue, take us back to the crux of precariousness, and its existence at the junction of crises and reactions, of adversity and coping strategies. At the heart of this articulation lie two much broader issues. The first concerns the politics of the slums themselves. I mentioned earlier how Žižek has suggested that slum-dwellers constitute the new proletariat, the agents of the next revolutionary challenge to capital. However, not everyone shares his optimism. Davis, for example, argues that up until now the dominant political force in the slums has been organised religion; survival rather than protest has remained—perhaps unsurprisingly—the main agenda of this “informal proletariat.”²⁹ Thus the activity of “making do” in itself could turn out to be more conservative than revolutionary, as millions of people struggle to make it through another day, with little possibility of making organised and effective demands. In this sense, Alÿs’s interest in the Mexicans’ “absolute acceptance” of their condition could be read as a call for passivity, rather than action. In order to contradict this narrative, and glimpse some potential change, it would be useful to further explore the grass-roots model of micropolitics, and the potential for change once the traditional revolutionary seizure of state power has been set aside in favour of “self-reliance, individual initiative, and small-scale projects,” to use Potrč’s terms. Colectivo Situaciones, after all, still believe in a “struggle for liberation.” The question remains whether, and how, the model of effective reaction, which they have substituted for the Marxist call for action, can ultimately lead to such liberation. The second issue raised by the politics of “making do” is the question of agency. George Yúdice has criticised Michel de Certeau’s notion of subversive tactics because they “are wielded not only by workers but by the very same managers (and other elites) who reinforce the established order.”³⁰ In order to reveal the subversive potential of everyday life, it is necessary to “*distinguish* among the practitioners of such tactics in terms of how the tactics

enable them to survive and to challenge their oppressibility.”³¹

Towards a “Coalition”?

In order to navigate these distinctions, I would like to finally turn to Žižek’s definition of the slum-dwellers of the world as the “counter-class to the other newly emerging class, the so-called “symbolic class” (managers, journalists and PR people, academics, artists, etc.) which is also uprooted and perceives itself as universal.”³² This definition, which effectively updates Marx’s social analysis, seems to me to avoid the conflation of different kinds of precarious work in discourses about job security, while acknowledging a relationship that can be fruitful. Crucially, Žižek asks: “Is this the new axis of class struggle, or is the “symbolic class” inherently split, so that one can make a wager on the coalition between the slum-dwellers and the “progressive” part of the symbolic class?”³³ My contention here is that some artists can indeed occupy the “progressive” place of a symbolic class trying to forge a coalition in the arena of art and discourse. If the celebration of “making do” tactics can be recuperated by a conservative discourse of passivity and conformism, it can nevertheless also contain the seeds of a globalised discourse of protest, as long as the agents of this coalition, and their respective needs for empowerment, are clearly distinguished. Once the utopias of the Left have been set aside, the objective for many artists today is to find ways of bringing this coalition to light by eschewing the risks of voyeurism or romanticism. Potrč’s rejection of 1980s social activism as reinforcing the marginalisation of the homeless and the poor is premised on a belief that artists need to move away from traditional models of critique in order to explore a model of the coalition based on empathy.³⁴ Alÿs’s adoption of compromise as a guiding force for the redefinition of artistic practice offers a similarly empathetic model through which to relate to the subjects with whom he co-exists in Mexico City. Other modes of coalition are being explored by contemporary artists, whether in traditional forms of documentary or activist reportage, or for example in the alienation set up by Santiago Sierra’s performances, which provocatively drama-

tise the radical differences between the informal proletariat and bourgeois art viewers. Ultimately, the deep ambivalence that I experienced when I encountered Potrč’s shelters in the white cube of the gallery points to the final, inevitable question for artists investigating precariousness: can the rarified conditions of display and reception in the contemporary art world really provide a platform for the exploration of political alternatives? Can art be a credible Anna Dezeuze space in which to foreground this potentially revolutionary “coalition between slum-dwellers and the ‘progressive’ part of the symbolic class”? How artists manage to articulate this coalition within the framework of the current artworld, and to what effect, constitutes one of the most interesting questions of contemporary art. It also happens to be one of the more urgent questions for society at large—especially if we agree with Potrč that when “you lose sight of your dreams, you die.”³⁵

Questo contributo è stato pubblicato su “Mute”, vol. 2, 3, October 2006, numero speciale su *Naked Cities: Struggle in the Global Slums*, alle pagine 74-87; in seguito è stato ristampato in Josephine Berry Slater et alii (a cura di), *Proud to be Flesh: A Mute Magazine Anthology of Cultural Politics after the Net*, Mute Publishing, London, 2009.

Printed in *Mute*, vol. 2, no. 3, October 2006, special issue on “Naked Cities: Struggle in the Global Slums,” pp. 74–87. Reprinted in Josephine Berry Slater et al (eds.), *Proud to be Flesh: A Mute Magazine Anthology of Cultural Politics after the Net*, Mute Publishing, London, 2009.

Marjetica Potrč, *Modernism Takes Root*, 2007
Serie di 9 disegni (disegno 8/9), inchiostro su carta, 21 x 29,7 cm;
Collezione privata

Marjetica Potrč, *Modernism Takes Root*, 2007
Series of 9 drawings (drawing 8/9), ink on paper, 21 x 29.7 cm;
Private collection

1. Mike Davis, *Planet of Slums: Urban Involvement and the Informal Proletariat*, “New Left Review”, 26, 2004, p. 24.
2. Carlos Basualdo, *On the Expression of the Crisis*, in Francesco Bonami, a cura di, *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*, catalogo della mostra, Biennale di Venezia, Venezia, 2003, p. 243.
3. Slavoj Žižek, *Knee-Deep*, “London Review of Books”, vol. 26, 17, 2 settembre 2004, www.lrb.co.uk/v26/n17/slavoj-zizek/knee-deep, accesso del 17/05/2006, p. 5.
4. Oiticica ha usato questo motto in una delle sue opere, un mantello *Parangolé*, e lo ha inserito in un testo-manifesto scritto in occasione della mostra *Nova Objetividade Brasileira* realizzata presso il Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro.
5. Ho scritto del rapporto di Oiticica con la cultura popolare brasiliana in *Tactile Dematerialisation, Sensory Politics: Hélio Oiticica’s Parangolés*, “Art Journal”, vol. 63, 2, Summer 2004, pp. 58-71.
6. Carlos Basualdo, *A propos de l’adversité*, in *Da Adversidade Vivemos*, catalogo della mostra, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2001, p. 13.
7. Guy Brett, *A Radical Leap*, in *Art in Latin America, The Modern Era, 1820-1980*, catalogo della mostra, Hayward Gallery, London, 1989, p. 255.
8. Carlos Basualdo, *On the Expression of the Crisis*, op. cit., pp. 243-244.
9. Marjetica Potrč, *Urban, 2001*, in *Marjetica Potrč: Next Stop, Kiosk*, Museo d’arte Moderna Galerija Ljubjana, 2003, p. 31.
10. *La Cour des Miracles: Francis Alÿs in conversation with Corinne Diserens*, in *Francis Alÿs: Walking Distance from the Studio*, catalogo della mostra, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, 2004, pp. 100-101.
11. Oda Projesi, *Annex*, su www.odaprojesi.com, accesso del 20/03/2006.
12. Marjetica Potrč, *In and out of Caracas*, in *Marjetica Potrč*, op. cit., p. 83.
13. *La Cour des Miracles: Francis Alÿs in conversation with Corinne Diserens*, op. cit., p. 109.
14. Guy Brett, *Border Crossings*,

- in *Transcontinental: Nine Latin American Artists*, catalogo della mostra, Ikon, Birmingham, p. 16.
15. Marjetica Potrč, *Urban, 2001*, op. cit., p. 31.
16. Colectivo Situaciones, *Through the Crisis and Beyond: Argentina*, in Francesco Bonami, a cura di, *Dreams and Conflicts*, op. cit., p. 245.
17. Marjetica Potrč, *Back to Basics: Objects and Buildings*, in *Marjetica Potrč: Next Stop*, op. cit., p. 54.
18. Marjetica Potrč, *Take me to Shantytown*, “Flash Art”, March-April 2001, p. 98.
19. Annelie Lütgens, *Francis Alÿs and the Art of Walking*, in *Francis Alÿs: Walking Distance from the Studio*, op. cit., p. 56.
20. *Tracking the Urban Animal*, “Circa”, 97, Autumn 2001, p. 29.
21. *La Cour des Miracles*, op. cit., p. 112.
22. *Through the Crisis and Beyond: Argentina*, in Francesco Bonami, a cura di, *Dreams and Conflicts*, op. cit., p. 245.
23. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, traduzione di Steven F. Rendall, University of California Press, Berkeley-London, 1984, p. 14.
24. Per una panoramica del dibattito sulla precarietà nel lavoro, vedi *Precarious Reader*, “Mute”, vol. II #0, London, 2005.
25. Marjetica Potrč, *Take me to Shantytown*, op. cit., 98.
26. *La Cour des Miracles*, op. cit., p. 83.
27. *Ibidem*, p. 85.
28. David Aradeon, *Are We Reading Our Shanty Towns Correctly*, in Francesco Bonami, a cura di, *Dreams and Conflicts*, op. cit., p. 264.
29. Mike Davis, *Planet of Slums: Urban Involvement and the Informal Proletariat*, op. cit., pp. 28-34.
30. George Yúdice, *Marginality and the Ethics of Survival*, “Social Text”, 21, 1989, p. 216.
31. *Ibidem*, p. 217.
32. Žižek, *op. cit.*, p. 5.
33. *Ibid.*
34. See “Tracking the Urban Animal”, *op. cit.*, 29.
35. Potrč, “Urban, 2001”, *op. cit.*, p. 31.

1. Mike Davis, “Planet of Slums: Urban Involvement and the Informal Proletariat,” *New Left Review*, 26, March–April 2004, p. 24.
2. Carlos Basualdo, “On the Expression of the Crisis,” in Francesco Bonami (ed.), *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*, exhibition catalogue, Venice Biennale, Venice, 2003, p. 243.
3. Slavoj Žižek, “Knee-Deep,” *London Review of Books*, vol. 26, no. 17, September 2, 2004, www.lrb.co.uk/v26/n17/slavoj-zizek/knee-deep, accessed May 17, 2006, p. 5.
4. Oiticica used this motto in one of his works, a *Parangolé* cape, and included it in a manifesto-like text written on the occasion of the exhibition *Nova Objetividade Brasileira*, at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro.
5. I have written about Oiticica’s relation to Brazilian popular culture in “Tactile Dematerialisation, Sensory Politics: Hélio Oiticica’s Parangolés,” *Art Journal*, vol. 63, no. 2, Summer 2004, pp. 58–71.
6. Carlos Basualdo, “A propos de l’adversité,” in *Da Adversidade Vivemos*, exhibition catalogue, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2001, p. 13.
7. Guy Brett, “A Radical Leap,” in *Art in Latin America, The Modern Era, 1820–1980*, exhibition catalogue, Hayward Gallery, London, 1989, p. 255.
8. “On the Expression of the Crisis,” pp. 243–44.
9. Marjetica Potrč, “Urban, 2001,” in *Marjetica Potrč: Next Stop, Kiosk*, Moderna Galerija Ljubjana Museum of Art, Ljubjana, 2003, p. 31.
10. “La Cour des Miracles: Francis Alÿs in conversation with Corinne Diserens,” in *Francis Alÿs: Walking Distance from the Studio*, exhibition catalogue, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, 2004, pp. 100–01.
11. Oda Projesi, “Annex,” on www.odaprojesi.com, accessed March 20, 2006.
12. Marjetica Potrč, “In and out of Caracas,” in *Marjetica Potrč*, p. 83.
13. “La Cour des Miracles,” *op. cit.*, p. 109.
14. Guy Brett, “Border Crossings,” in *Transcontinental: Nine Latin American Artists*, exhibition catalogue, Ikon, Birmingham, 1990, p. 16.
15. Potrč, “Urban, 2001,” *op. cit.*, p. 31.
16. Colectivo Situaciones, “Through the Crisis and Beyond: Argentina,” in Bonami (ed.), *Dreams and Conflicts*, p. 245.
17. Potrč, “Back to Basics: Objects and Buildings,” in *Marjetica Potrč*, p. 54.
18. Marjetica Potrč, “Take me to Shantytown,” *Flash Art*, March–April 2001, p. 98.
19. Annelie Lütgens, “Francis Alÿs and the Art of Walking,” in *Francis Alÿs: Walking Distance from the Studio*, p. 56.
20. “Tracking the Urban Animal,” *Circa*, 97, Autumn 2001, p. 29.
21. “La Cour des Miracles,” *op. cit.*, p. 112.
22. Colectivo Situaciones, “Through the Crisis and Beyond: Argentina,” p. 245.
23. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, translation Steven F. Rendall, University of California Press, Berkeley and London, 1984, p. 14.
24. For an overview of debates regarding job precarity, see “Precarious Reader,” *Mute*, vol. II #0, London, 2005.
25. “Take me to Shantytown,” p. 98.
26. “La Cour des Miracles,” *op. cit.*, p. 83.
27. *Ibid.*, p. 85.
28. David Aradeon, “Are We Reading Our Shanty Towns Correctly?,” in Bonami (ed.), *Dreams and Conflicts*, p. 264.
29. “Planet of Slums,” pp. 28–34.
30. George Yúdice, “Marginality and the Ethics of Survival,” *Social Text*, no. 21, 1989, p. 216.
31. *Ibid.*, p. 217.
32. Žižek, *op. cit.*, p. 5.
33. *Ibid.*
34. See “Tracking the Urban Animal,” *op. cit.*, 29.
35. Potrč, “Urban, 2001,” *op. cit.*, p. 31.