

*La politica del gesto: pedagogie affettive  
ed etica dell'entusiasmo*

*Gesturing Politics: Affective Pedagogies  
and the Ethics of Enthusiasm*

Francesco Ventrella

**23**

La questione etica è sempre una questione di relazione etica, ovvero di cosa leghi me ad un altro, e di come questo legame indichi che l'io e il noi siano tra di loro inevitabilmente connessi.  
— Judith Butler<sup>1</sup>

### 1. È già politica

Sembra di assistere a delle prove, a dei preparativi in cui la musica dà il tempo al fare, che è danza. Attesa. Sulle note di un concerto per pianoforte e violino di Ivan Dalia, i primi tre minuti di *Perfekt Leben*, uno dei tre atti dell'opera-trilogia *Rosas* (2012), ci mostrano una successione di gesti perduti [Fig. 1-2]. Ma non si tratta, come in *Workers Leaving the Factory* (1995) di Harun Farocki, di gesti che la modernità ha alienato dal corpo delle persone: quelle di *Rosas* non sono “persone che si affannano come sospinte da una forza invisibile”. L'accento qui non si pone su ciò contro cui si scontrano questi corpi, ma su quello che potrebbero avere in comune. I film di Marinella Senatore segnalano un fallimento della rappresentazione nel senso sia politico sia estetico del termine; nella prima scena di *Perfekt Leben*, infatti, l'ordine di rappresentazione è costantemente interrotto attraverso la frammentazione dei movimenti in un vicendevole intrico di gesti. Per rappresentazione qui non si intende la riproduzione mimetica di una data comunità, ma si fa riferimento piuttosto a una dinamica estetica e alle forme di inclusione ed esclusione a essa connesse. Per Jacques Rancière la politica rende visibile ciò che prima non lo era; scompagina e modifica ciò che è sotto i nostri occhi. Facendo riferimento alla politica del gesto nel mio titolo vorrei approfondirne proprio

The question of ethics is always a question of an ethical relation, that is, a question of what binds me to another and in what way this obligation suggests that “I” is invariably implicated in the “we.”  
— Judith Butler<sup>1</sup>

#### 1. It's already politics

It looks like a rehearsal, something is being prepared, the music gives the tempo of making which is dance. Anticipation. The first three minutes of *Perfekt Leben*, part of the operatic trilogy *Rosas* (2012), start with a series of lost gestures accompanied by a piano and violin concerto by Ivan Dalia [Fig. 1-2]. These gestures are not lost because, as in Harun Farocki's *Workers Leaving the Factory* (1995), modernization has alienated people's movements from their own bodies: these are not “people hurrying away as if impelled by an invisible force.” What is being indicated here is not what these bodies are up against, but what they may have in common. Marinella Senatore's films signal a failure of representation, in both the political and aesthetic acceptance of this term. Indeed, in the opening scene of *Perfekt Leben* an order of representation is continually being broken down by fragmenting movement into singular gestures intertwined with one another. Representation here is obviously not intended as the mimetic mirroring of one community, but as an aesthetic circulation referring to both forms of inclusion and exclusion related to it. According to Jacques Rancière, the polit-

quest'accezione: una politica che non si fondi sul consenso, ma che sia in grado di sconvolgere l'ordine del dicibile e del visibile<sup>2</sup>. La natura performativa delle scene iniziali di *Perfekt Leben* espone la normatività di certe tipologie di espressioni descrittive. Le sequenze dei ballerini in palestra, i piani ravvicinati e il linguaggio corporeo dei musicisti nel loro insieme orchestrano – letteralmente – una serie di gesti in attesa di entrare in relazione uno con l'altro. Questa virtualità si trova nello scarto tra gesto e movimento, un ambito che Marinella Senatore sta esaminando da diversi anni nelle sue opere, e anche *The School of Narrative Dance* va intesa come un'esplorazione di questo scarto, in cui i gesti degli allievi non si configurano come un'imitazione dei movimenti dell'insegnante.

Così come nei precedenti progetti di arte collaborativa in cui Senatore ha assunto il ruolo di mediatrice nella creazione di narrazioni complesse con la partecipazione del pubblico, anche *Rosas* (2012) può leggersi come un progetto propedeutico allo sviluppo delle tematiche pedagogiche successivamente affrontate in *The School of Narrative Dance*. La selezione dei partecipanti è avvenuta secondo varie modalità, spesso ispirate ai sistemi di comunicazione adottati dal cinema e dal teatro ambulante di un tempo: un messaggio diffuso da un megafono montato su un'automobile richiama le persone a presentarsi a un'audizione, oppure volantini distribuiti per strada invitano gli abitanti del quartiere a iscriversi a un workshop di scrittura creativa. È stato così, con il passaparola, che l'artista è riuscita a coinvolgere gruppi amatoriali di danza, un'orchestra del dopolavoro e anche i suoi studenti e studentesse di Madrid<sup>3</sup> formando una squadra che comprendeva disegnatori di storyboard professionisti,

ical is what makes something appear: politics disorders appearance, making something become different from the way it was before. In referring to the gesturing of politics in my title, I would like to attend to this very conception of the political: one which is not predicated upon consensus, yet is able to disrupt the order of what is sayable and what is seeable.<sup>2</sup> The performativity of *Perfekt Leben's* opening scene exposes the normativity of certain kinds of descriptive claims. The sequences of dancers in a gym, the close up on postures and the body language of the musicians literally orchestrate a series of gestures that await being put in relation to one another. I take this virtuality as lying in the gap between movement and gesture, an aspect which Marinella Senatore has been scrutinizing for many years in her projects. *The School of Narrative Dance* can be taken as one exploration of this gap, where the gestures of the learners are not an imitation of the teacher's movement.

*Rosas* (2012) was a propaedeutic work which lead Marinella Senatore to arrive at the pedagogical stances examined in *The School of Narrative Dance*. Collaboration has seen Senatore in earlier projects as a facilitator who, by using forms of collective production, constructs complex narratives with the help of the public. Participants are selected by the most disparate means of communication, often borrowed from early traveling cinemas and itinerant dim theatre. Through a loud speaker from a car, people are invited to attend an audition; leaflets are being distributed to invite the inhabitants of a neighborhood to register for a creative writing workshop. By word of mouth,



Fig. 1



Fig. 2

volontari, artigiani specializzati o persone semplicemente desiderose di partecipare a un progetto – persone che non sono state impiegate come semplici comparse o spettatori, bensì considerate individualmente in base all’apporto creativo che potevano offrire al progetto nel suo complesso<sup>4</sup>. Come ha scritto Stefan Heidenreich citando Senatore: “La sua attività principale è stata quella di costruire il tessuto sociale necessario alla concretizzazione dell’opera. ‘È questo che so fare. È questo il mio talento specifico’ – dice – confermando la sua visione dell’arte come pratica sociale”<sup>5</sup>. Con queste parole Senatore pare prendere le distanze da ciò che comunemente si intende per creazione artistica, come se il suo talento non consistesse nel realizzare qualcosa ma nel permettere che un qualcosa avvenga. In contrasto con la figura dell’artista individuale, il modello per i processi collaborativi di Senatore deriva dalla struttura dell’orchestra o della produzione cinematografica<sup>6</sup>. È tramite questo approccio che Senatore è in grado di intessere trame sociali temporanee, sulle quali i partecipanti elaborano storie di migrazione, lutto, senso di appartenenza e lavoro. Una pratica che quindi si configura come un esperimento complesso che si iscrive nell’ambito dell’etica cinematografica poiché si occupa di come il cinema possa, al tempo stesso, immortalare e originare la vita. Sebbene il corpo nella sua dimensione filmica sia legato a un destino di parzialità e frammentazione, come ha suggerito Gertrude Koch, “la ripresa cinematografica costituisce comunque il medium del corpo in movimento – un movimento tuttavia emancipato dal corpo”<sup>7</sup>. La ripresa filmica del processo di partecipazione è così una costante nei progetti di Marinella Senatore. La documentazione del

the artist is able to co-opt groups of amateur ballerinas, a workers’ orchestra and even her own students from Madrid.<sup>3</sup> The composition of the crew joins together professional storyboards and volunteers, skilled craftsmen and people who are just curious about getting involved. Therefore the audience does not partake in this project as extras or as spectators, but each person is taken into account individually for the creative contribution he or she can make to the whole project.<sup>4</sup> As Stefan Heidenreich writes by citing Senatore: “Her main activity consisted in knitting the social fabric needed to let the work happen. ‘That’s what I know how to do. That’s what I am talented in,’ she says, confirming her vision of art as a social practice.”<sup>5</sup> In her own words, Senatore seems to divest herself from any common definition of artistic creation, as if her talent were not in the making of something, but in letting things happen. In disagreement with the figure of herself as an individual artist, the model for her collaborative work comes from the structure of the orchestra and cinematic production.<sup>6</sup> It is through this approach that Senatore is able to weave temporary social fabrics, which participants embroider with stories about migration, loss, belonging and labor. Thus, her practice conveys a very complex experiment in the ethics of cinematography because it deals with how cinema can both capture and produce life. As Gertrud Koch has suggested, although the destiny of the cinematographic body is associated with partiality and fragmentation, “film is nevertheless the medium of the body in motion; it is a motion which, however, frees itself

processo di produzione lungo i tre atti di *Rosas* rende visibile e accosta i diversi background culturali dei partecipanti, i quali comunicano tra loro nella lingua dei segni britannica e castigliana, in tedesco, spagnolo, inglese e francese, come se anche la pluralità di idiomi facesse parte della fabbrica dell'opera. Si vedono, quindi, folle indistinte fondersi o trasformarsi in elaborate coreografie di corpi, voci e traiettorie che se da un lato si iscrivono nei luoghi delle specifiche comunità – Derby, Madrid o Berlino –, dall'altro creano degli spazi che *rendono visibile* ciò che queste comunità hanno in comune. Tutto appare essere in corso d'opera; si impara letteralmente sul campo. Sebbene Senatore sia sempre presente sulla scena, l'artista non impartisce istruzioni, piuttosto comunica la sua volontà affinché le competenze e le conoscenze dei partecipanti entrino in circolazione. Quando una persona impara come utilizzare una particolare attrezzatura, sarà suo compito poi trasmettere e insegnare la sua conoscenza a un altro partecipante. Non si tratta dunque di un processo verticalizzato di conoscenza che si diffonde dall'alto verso il basso, ma di una circolazione orizzontale che veicola necessariamente anche incompiutezze e distorsioni, così come accade nel gioco del telefono senza fili.

La natura esteticamente seduttiva di questi film rimane ambigua, e l'artista stessa è consapevole del rischio di come una carrellata ben eseguita possa ricadere nella categoria di ornamento di massa – proprio ciò che la sua pratica partecipativa intende criticare. Lavorare con la collettività richiede uno scrutinio costante dei rapporti di potere, autorità e uguaglianza tra soggetti. Per questo, intrecciando capacità e aspirazioni in fase di montaggio, i film di Senatore complicano la distanza

from the body.”<sup>7</sup> Thus, the filming of participation is a constant element in Senatore's projects. The documentation of the process of production in the three acts of *Rosas* makes visible and brings together the different cultural backgrounds of the participants, who speak in British and Castilian sign language, German, Spanish, English and French, as if the multiplicity of languages too was part of the operative machine. We see then inchoate crowds conflating with, or turning into elaborate choreographies of bodies, voices and trajectories that inscribe both the place of one community in Derby, Madrid, or Berlin, while at the same time creating spaces which *illuminate* what they have in common. Everything appears in the process of being made; you learn literally on the job. Although the artist is always present on the scene, she does not convey instructions, but what she requires is that knowledges and skills are put into circulation. When one person is taught how to use a piece of equipment, for instance, he or she will then have to pass that knowledge on to another participant. This is not so much a process of handing down, as it is of handing over, a procedure which necessarily implies the transmission of personal flaws and distortions, like in a game of Chinese whispers.

The aesthetic seduction of these films remains controversial, as the artist herself is aware of the risk that a tasteful travelling shot may reproduce the category of the mass ornament, which her participatory practice is set up to critique. Working with collectivity demands questions about power relations, authority and equality between subjects. Yet, by intersecting skills and

tra attori e spettatori, tra vedere ed essere visti, tra fare e fruire, parlare e ascoltare, generando così un'ambiguità che non è volta a dimostrare che nessun partecipante è dispensabile o sostituibile, ma piuttosto che ognuno di essi è legato all'altro da un rapporto di dipendenza. Il che vale anche per l'artista stessa. Certamente le sue opere continuerebbero a esistere indipendentemente dalla sua volontà di condividerle con il pubblico del circuito delle istituzioni d'arte contemporanea, poiché quelle opere sopravviverebbero nella comunicazione creatasi attorno a esse, nella natura conviviale dell'esperienza e nelle storie e nei pettegolezzi che abitano la loro potenzialità narrativa<sup>8</sup>. Ma qui non si tratta di depurare una pratica di arte partecipativa dalla firma dell'artista, quanto di ridefinire quella modalità secondo cui il ruolo dell'arte si esplica solo in una categoria e una funzione singola e univoca. Quanto affermato da Carla Lonzi potrebbe dirsi valido anche per Senatore: “l'arte è interessante che uno l'affronti quando veramente quasi fa una cosa che non sa bene nemmeno se è proprio l'arte oppure... cioè quel momento vitale in cui non ti chiedi garanzie”<sup>9</sup>. Pur prendendo in prestito elementi da forme di espressione effimere, come i festival e il mondo del dilettantismo, i progetti di Senatore non immettono le “arti popolari” nel museo ma piuttosto incanalano e modulano le infrastrutture dell'istituzione museale al fine di esporre una parità estetica tra arte e creatività<sup>10</sup>.

Per trovare una spiegazione a queste diverse angolazioni non dobbiamo cercare nelle dichiarazioni rilasciate dall'artista ma nelle parole di una signora di mezza età registrate durante un'audizione per *Variations*, tenutasi a New York nel 2011<sup>11</sup>. Rispondendo alla domanda su quale potesse essere

desires through the editing process, Senatore's films complicate the separation between actors and spectators, seeing and being seen, making and consuming, speaking and listening. This swapping does not show that everyone is dispensable or replaceable, but that each one depends on another – which is true of, first and foremost, the artist herself. Indeed, the work would still exist in spite of the intention of the artist to share it in the circuit of contemporary art institutions and its public, for it would survive in the communication that was created around it, in the conviviality of experience, in the stories and the gossip that populate its narrative potentiality.<sup>8</sup> Nevertheless, this is not a matter of evacuating the signature of the artist from participatory practices, but of rewriting the way in which her role reproduces only one category and function for art. Carla Lonzi's statement could be valid for Senatore as well: “art is interesting for one confronts with it when really he does a thing that he doesn't even know if it is really art; that is, that vital moment in which you do not ask for guarantees.”<sup>9</sup> By borrowing from the forms of ephemerality, the festival and amateurism, Senatore does not bring “folk art” into the museum, but channels and modulates the infrastructure of the institution to expose an aesthetic equality between art and creativity.<sup>10</sup>

Interestingly, we can find an explanation of these subtle shifts not in a statement by the artists, but in the words of a middle-aged woman who is being auditioned for *Variations*, shot in New York in 2011.<sup>11</sup> Allegedly asked about what she could contribute to the project, she answered very candidly: “I do



Fig. 3



Fig. 4

il suo contributo al progetto, la signora molto francamente rispose: “Non ho competenze tecniche riguardo l’illuminazione, ma saprei dire dove voglio la luce e l’ombra” [Fig. 3]. Le parole di questa signora non definiscono solo ciò che non è in grado di fare, ma anche la sua volontà di partecipazione, indice di una tensione utopica e di una manifestazione del senso di responsabilità vitale in qualsiasi progetto a base collaborativa, sia esso artistico o meno. La responsabilità, come scrive Athena Athanasiou, è già “scena di contestazione politica”. Se da un lato esistono le pratiche di responsabilizzazione di matrice neo-liberale, in cui “non esistono forze sociali, scopi condivisi, lotta e responsabilità, ma solo rischi individuali, affari privati e interessi personali”, dall’altro esiste un modo diverso di intendere la parola responsabilità, un modo che la progettualità di Senatore sembra preservare, ovvero una modalità legata a una “disposizione ricettiva” non esente da una certa vulnerabilità<sup>12</sup>. Pertanto, affermando davanti alla telecamera che la sua competenza sarebbe quella di dire ad un’altra persona come le piacerebbero fossero organizzate le luci, questa donna raccoglie l’invito a intendere la responsabilità come ricettività, “sentendosi responsabile per la propria posizione nel mondo e per la propria relazione con gli altri”<sup>13</sup>. La partecipazione va intesa come una complessa dinamica affettiva, psichica e politica connessa a forti attaccamenti, ma anche a un livello di vulnerabilità reciproca.

Il presupposto che l’arte partecipativa debba sempre sfociare in esiti di *empowerment* e di crescita vitale, spesso deriva da resoconti che travalicano la realtà dei fatti nel tentativo di soddisfare i parametri fissati dagli enti sostenitori e dettati dalle politiche istituzionali di partecipazione

not have a technical skill about the lighting, but I can say how do I like the lighting to be” [Fig. 3]. These words do not simply say what she cannot do, but also voice a willingness to participate, which gestures at the utopian tension of desire. Yet, her words also show an element of responsibility which we assume is vital in any collaborative project, both within and without the world of art. Responsibility, writes Athena Athanasiou, is already a “scene of political contestation.” Whereas the neoliberal discourse of responsibility has been coopted through narratives of “responsibilization” in which “there are no social forces, no common purposes, struggle, and responsibilities, only individual risks, private concerns, and self-interests,” we still own another meaning for responsibility, which this project seems to preserve, that deals with a “responsive disposition” not exempt from vulnerability.<sup>12</sup> Thus, in answering the camera that all she could do is tell how she would like the lights to be, this woman takes up the invitation for thinking of responsibility as responsiveness: “taking responsibility for one’s own position in the world and relationality to others.”<sup>13</sup> Participation is intended as a complicated affective, psychic and political dynamic involved in passionate attachments and mutual vulnerability.

The assumption that participatory art must always be empowering and life enhancing is often an effect of descriptions which overreach reality whilst they try to fulfill parameters defined by funding bodies and institutional policies of public engagement. The magic formula of empowerment, professed among cultural practitioners, artists, as well as cultural institutions, does

pubblica. La formula magica dell'*empowerment* (ovvero sviluppo e auto-promozione) così come proclamata dagli operatori del mondo dell'arte, da artisti e istituzioni culturali, non innesca automaticamente un cambiamento sociale. Ciò che è tangibile, invece, sono gli effetti del modo in cui pratiche artistiche di impegno sociale sono registrate e documentate. Come Claire Bishop ha ben sottolineato, la foto-documentazione ridondante dei progetti di arte partecipativa, le panche, le aree lettura e gli "onnipresenti pannelli di compensato" non costituiscono gli elementi di un nuovo formalismo ma sono ciò a cui dobbiamo ricorrere per analizzare e comprendere come la dimensione materiale di queste pratiche artistiche sia un mezzo per generare un'esperienza sociale come anche estetica<sup>14</sup>. Diversi studiosi hanno messo in discussione la tesi secondo cui la documentazione corrisponda a una violazione dell'autenticità dell'evento, poiché l'evento non è mai, già di per se stesso, non-mediato<sup>15</sup>. Se durante gli anni Novanta il dibattito sull'arte partecipativa e la sua documentazione aveva spesso evitato di affrontare "il fatto estetico", l'opera d'arte e l'esperienza sensoriale, oggi una nuova generazione di pensatori ha intrapreso uno studio proprio sulla natura estetica della mediazione, ovvero su come nell'arte relazionale la documentazione sia una componente fondamentale, non come fatto estetico a sé stante, ma come elemento costitutivo della relazione stessa. Se non si prende in considerazione il potenziale di rottura connaturato nell'esperienza estetica vissuta, si rischia di ricadere in una riproduzione stanca di un tipo di rappresentazione in cui "il fatto estetico" non è che un'illustrazione di un luogo morale assegnato ai corpi. Invece, afferma Bishop, "qualsiasi

not set any automatic social change. What is tangible, instead, are the effects of the way in which socially engaged art practices are recorded and documented. Claire Bishop has accurately emphasized that the logorrheic photo-documentation of participatory projects, the benches, the reading areas, and the "ubiquitous plywood platforms" are not objects of a new formalism, but they are still what we need to analyze in order to understand how materiality in these art practices is a means to generate social as well as aesthetic experience.<sup>14</sup> Many theorists have critiqued the assumption that documentation represents a betrayal of the authenticity of the event, for the event is never, already in itself, unmediated.<sup>15</sup> Whereas during the 1990s, discussions of participatory art and its documentation have often avoided the engagement with the "aesthetic thing," the work of art, the sensory experience, a new generation of thinkers has started to focus on the very aesthetic nature of mediation, that is how in relational art the document is crucial not as a separate aesthetic object, but as a constitutive element of the relation. By avoiding to take into account the possibilities of rupture given by lived aesthetic experience, we unwillingly reproduce a kind of representation in which the "aesthetic thing" is only an illustration of a moral place assigned to bodies. Instead, Bishop claims, "in any art that uses people as medium, ethics will never retreat entirely. The task is to relate this concern more closely to *aesthesis*. Some key terms that emerge here are enjoyment and disruption, and the way in which these converge in

forma d'arte che usi le persone come medium, sarà sempre portatrice di una componente etica e il suo obiettivo è quello di porre questa componente in più stretta relazione con l'*estesia*. Gli elementi-chiave di questo discorso sono i concetti di godimento e sovvertimento, e il modo in cui questi confluiscono nei resoconti psicoanalitici del fare e fruire arte"<sup>16</sup>. Il concetto di "comunità" su cui insiste Senatore forse ci fa sentire bene, ma nei suoi progetti la componente emotiva non è il fine dell'opera ma ciò che viene messo in opera per complicare lo scenario di partecipazione. Per comprendere il ruolo giocato dai sentimenti nel contesto della politica dell'estetica della nostra epoca, l'apparente ottimismo tradotto dalle parate, dai cori e dalle bande di paese richiede un'indagine ravvicinata volta a definirne il luogo nella genealogia dell'arte partecipativa.

## 2. Il feticcio collettivista

L'ottimismo utopico delle pratiche di arte partecipata non è un fenomeno contemporaneo, ma è radicato nelle fantasie moderniste sul collettivismo delle avanguardie storiche. L'appello a introdurre l'arte nella vita è stato per lungo tempo l'asse attraverso cui gli storici dell'arte hanno letto le avanguardie e le loro politiche estetiche. Il collettivismo modernista è stato infatti il primo tentativo di strutturare un'alternativa critica allo stile di vita mercificato del XX secolo. Le serate Dada, per esempio, si possono leggere come un tentativo di dotare il mondo politico di forme visibili con cui manipolare, criticare e abbattere la separazione tra "attore" e "spettatore"<sup>17</sup>. Jacques Rancière è ricorso a questi esempi per spiegare ciò che egli definisce la "rivoluzione estetica" della

psychoanalytic accounts of making and viewing art."<sup>16</sup> Senatore's insistence on "community" perhaps makes us feel good. Nonetheless, the focus on embodied and affective experience is not the end of the work, but what is put at work to complicate the scene of participation. In order to understand the role of affects in the contemporary politics of aesthetics, the apparent optimism conveyed by parades, choirs and marching bands calls for a close investigation of its place in the genealogy of collectivism in art.

## 2. The collectivist fetish

The utopian optimism of participatory art practices is not a contemporary phenomenon, but it is rooted in modernist fantasies about collectivism of the historical avant-garde. The motto of injecting art into life has long been the axis through which art history has understood avant-gardism and its politics of aesthetics. Modernist collectivism was the first attempt to stage a critical alternative to twentieth-century commodified lifestyles. Dada events, for instance, can be seen as an attempt to endow the political world with visible forms by means of which the separation between "actor" and "spectator" could be manipulated, critiqued and destroyed.<sup>17</sup> Jacques Rancière looks at such instances to explain the concept "aesthetic revolution" of modernity, which is linked to three different regimes of representation that are not necessarily chronological for they depend upon a specific distribution of the sensible (*partage du sensible*): the ethical regime of images, the represen-

modernità, un concetto legato a tre diversi regimi di rappresentazione privi di un ordine cronologico poiché fondati su una specifica partizione del sensibile (*partage du sensible*): il regime etico delle immagini, il regime rappresentativo dell'arte e il regime estetico dell'arte<sup>18</sup>. Il "regime etico" si associa alla concordanza platonica tra le immagini e il loro uso all'interno della comunità. Queste sono immagini fedeli alla loro origine e che detengono un valore morale e pedagogico all'interno della comunità. Molta dell'arte politica che vediamo esposta alle biennali internazionali di oggi sembra corrispondere a questa posizione etica (o moraleggiante), spesso espressa attraverso la fotografia umanistica o produzioni video-documentaristiche incapaci di emanciparsi dalla relazione mimetica con ciò che l'artista vede e che non è detto sia vero o reale – da qui la classificazione di questo regime come platonico. Il "regime rappresentativo dell'arte", invece, la emancipa dal suo mandato etico, ma opera all'interno di gerarchie di genere e di soggetto che conferiscono un senso di adeguatezza tra la forma di espressione e ciò che è rappresentato. Questa logica rappresentazionale esige che istituzioni artistiche, nella forma di canoni o accademie, ne amministrino i confini. Il "regime estetico dell'arte", infine, abolisce la distribuzione gerarchica del sensibile e muove da un presupposto di uguaglianza tra soggetti rappresentati<sup>19</sup>. Lo choc derivato dalle manifestazioni Dada costituiva un attacco alla trasparenza del linguaggio comune proprio perché erano un'esplorazione dell'arbitrarietà del linguaggio, che affiancava oggetti ad altri oggetti o a parole senza alcuna relazione semantica tra loro. Nella storia dell'arte contemporanea è diventato quasi un cliché sostenere che

tative regime of art, and the aesthetic regime of art.<sup>18</sup> The "ethical regime" is associated with the platonic accordance between images and their use within the community. Such images are faithful to their origin and have a moral and pedagogical value within the community. Much political art that we see in the context of international biennials today seems to correspond to this ethical (or moralizing) stance, often expressed by a form of photographic humanism or documentary filmmaking which is not able to emancipate itself from the mimetic relation with what the artist can see – which is not necessarily true or real, hence Rancière's classification of this regime as platonic. The "representative regime of art," instead, emancipates art from its ethical mandate, but functions within the hierarchies of genres and subject matter that give a sense of appropriateness between forms of expression and the represented. This representational logic requires art institutions like the canon or the academy to administer its boundaries. The "aesthetic regime of art" abolishes the hierarchical distribution of the sensible and takes, as its starting point, an equality among represented subjects.<sup>19</sup> The effects of shock achieved by Dada events represented an attack to the transparency of everyday language, precisely because they were an exploration of the arbitrariness of language by juxtaposing objects and objects, objects and words which did not have any accepted semantic relation with each other. In contemporary art history, it has almost become a cliché to claim that the avant-garde allegedly overestimated its capacity to achieve

le avanguardie probabilmente avevano sopravvalutato la loro capacità di raggiungere degli obiettivi politici; un supposto fallimento che ha dato adito all'alquanto ingenua posizione di coloro che avevano sostenuto che l'arte avrebbe dovuto tenersi alla larga da un impegno sociale. Quando, dunque, Rancière ricorre al concetto di "arte estetica", il suo obiettivo non è prendere le parti dei nostalgici di sinistra o dei puristi dell'estetica. Al contrario, egli sostiene che "l'arte estetica promette un traguardo politico che non potrà mai essere raggiunto e che da questa ambiguità essa trae nutrimento. Per questo motivo coloro che vogliono isolare l'arte dalla politica non colgono la questione e coloro i quali vogliono vedere realizzata la promessa politica sono condannati ad una certa malinconia"<sup>20</sup>. Ma come possiamo essere sicuri che questa fede nella politica dell'estetica non si trasformi in una nuova forma di estetismo?

Diversi studiosi hanno sottolineato come la definizione di estetica relazionale di Nicolas Bourriaud non sia necessariamente rivolta a rivelare le dinamiche di poteri ed esclusioni che entrano in gioco nello svolgersi delle pratiche di arte partecipata; uno squilibrio rappresentato prima di tutto dall'uso che gli artisti di arte relazionale fanno del lavoro delle comunità, al fine di produrre, all'interno delle comunità stesse, degli "oggetti" che poi saranno messi in circolazione nel mondo dell'arte, estraneo a quelle comunità. Questi artisti, come sostiene Stephen Wright, "finiscono per riprodurre all'interno dell'economia simbolica dell'arte quel genere di espropriazioni di classe che Marx aveva individuato nell'economia reale. Da un lato stanno coloro che detengono il capitale simbolico (gli artisti) e, dall'altro, coloro il cui lavoro (perché di quello

political ends; in reaction to this failure, others have endorsed the naive assumption that art should keep away from engaging with social life. Thus, when Rancière turns to the concept of "aesthetic art," his interest is neither to side with nostalgic lefties, nor with aesthetic purists. Instead, he claims that "aesthetic art promises a political accomplishment that it cannot satisfy, and thrives in that ambiguity. That is why those who want to isolate it from politics are somewhat beside the point. It is also why those who want it to fulfill its political promise are condemned to a certain melancholy."<sup>20</sup> But how can we make sure that such faith in the politics of aesthetics does not turn into yet another aestheticism?

Many theorists have emphasized how Nicolas Bourriaud's definition of relational aesthetics was not necessarily committed to showing the networks of social powers and exclusions which are at play in participatory work. This inequality is firstly and foremost embodied by the use that relational artists make of community work to produce, within their own community, "objects" which will then circulate within the art community. These artists, Stephen Wright argues, "end up reproducing within the symbolic economy of art the sort of class-based relations of expropriation that Marx saw at work in the general economy: on the one hand, those who hold the symbolic capital (the artists), and on the other, those whose labor (such as it is) are used to foster the accumulation of more capital."<sup>21</sup> But when Bourriaud proposes that relational art is useful because it opens up interstices

si tratta) è usato per favorire l'accumulazione di altro capitale"<sup>21</sup>. Ma quando Bourriaud postula che l'arte relazionale è utile in quanto apre degli interstizi nella trama del tessuto del capitalismo, ci pone di fronte a una certa ingenuità. Per lui l'arte relazionale "crea spazi liberi e durate il cui ritmo si oppone a quello che ordina la vita quotidiana; favorisce un commercio interpersonale differente dalle 'zone di comunicazione' che ci sono imposte"<sup>22</sup>. Come mera rappresentazione di relazioni sociali, l'estetica relazionale funziona solo come descrizione: è una forma che appartiene al "regime etico" dell'arte, una chiosa sugli spazi sociali che non stravolge l'intersecarsi di politica ed estetica se non entro i confini di un carnevale bachtiniano. Queste descrizioni di un tempo e di uno spazio utopico non solo rievocano le fantasie moderniste delle avanguardie, ma accreditano anche una comunità creativa che è autonoma, flessibile, creativa e mobile – tutte caratteristiche che appartengono alle condizioni di lavoro post-fordista<sup>23</sup>.

T.J. Demos ha notato come le relazioni sociali descritte nel testo fondamentale di Bourriaud trovano sempre una rappresentazione nel consenso, nell'approvazione e nella disposizione al fare, e ha sottolineato quanto, invece, il piano del dissenso – ovvero il fondamento del processo democratico – sia del tutto assente nel discorso sull'estetica relazionale. "Eliminando la visibilità dell'esclusione sociale e i segni di disuguaglianza politica e ingiustizia economica, l'estetica relazionale – almeno così come elaborata da Bourriaud – propone, al suo peggio, un mondo immaginario e fantastico in cui l'estetismo ricade nell'inaccettabile via di fuga di una simpatica 'convivialità'"<sup>24</sup>. Le rappresentazioni della par-

within the fabric of capitalism, he also confronts us with a certain naivety. According to him, relational art "creates free areas, and time spans whose rhythm contrasts with those structuring everyday life, and it encourages an inter-human commerce that differs from the 'communication zones' that are imposed upon us."<sup>22</sup> As a mere representation of social relations, relational aesthetics function only as a description: it is a form that belongs to the "ethical regime" of art, a commentary upon the social spaces which does not disrupt the intersection between politics and aesthetics, unless within the calendar of a Bachtinian carnival. Such descriptions of a utopian time and space are not only redolent with the modernist fantasies of the avant-garde, but they also implicate the validation of one creative community that is autonomous, flexible inventive and mobile – all characteristics belonging to post-Fordist working conditions.<sup>23</sup>

T.J. Demos has accurately pointed out that the social relations described in Bourriaud's seminal text are always represented through consensus, agreement and willingness. Whereas disagreement, which is the basis of the democratic process, is precisely what has been evacuated from the discussion of relational aesthetics: "By eliminating the visibility of social exclusion and the signs of political inequality and economic injustice, relational aesthetics – at least as elaborated by Bourriaud – proposes, at its worst, an imaginary world of fantasy, where aestheticism tips into the unacceptable escapism of 'convivial' niceness."<sup>24</sup> The staging of participation within the

tecipazione all'interno della comunità dell'arte ricorrono all'autonomia dell'arte per trasformare la convivialità stessa in una pratica estetica. Ma il problema in questo caso non è solo l'estetizzazione di pratiche artistiche socialmente impegnate, poiché sarebbe parimenti problematico deprecare il fatto estetico bollandolo come il lato inautentico dei progetti di arte partecipata e, come abbiamo visto prima, l'attivazione di processi politici non è una realtà inconciliabile con una loro manifestazione estetica. Prendiamo, per esempio, gli striscioni realizzati dalle suffragette tra il 1907 e il 1914 [Figg. 5-6]. Gli striscioni sappiamo non furono un'invenzione delle femministe, poiché questo strumento era già stato ampiamente utilizzato nel XIX secolo anche dai sindacati dei lavoratori per rendere visibili le loro rivendicazioni nello spazio pubblico durante le manifestazioni. Certamente gli striscioni dei sindacati furono per lo più realizzati da donne, ma fu con le manifestazioni e i cortei delle suffragette che quest'ultime iniziarono a usare le loro capacità al fine di un'auto-rappresentazione<sup>25</sup>. Infatti, sebbene confrontando gli striscioni dei sindacati con quelli delle suffragette non paiono esserci evidenti differenziazioni stilistiche (è come se fossero stati confezionati dalle medesime mani), gli striscioni delle suffragette esprimono una diversa relazione tra rappresentazione e produzione in cui politica ed estetica instaurano una tensione produttiva e dunque trasformativa.

La forma del festival o della celebrazione popolare introdotti nelle attività associate a *Rosas* o a *The School of Narrative Dance* non sono elementi da leggersi come un'interruzione nel tessuto del reale, ma piuttosto come un'intersezione con esso. Nonostante l'euforia dei cori e delle bande di

art community uses the autonomy of art to turn conviviality itself into an aesthetic practice. But the problem, here, is not simply the estheticization of socially engaged art practices, for it would be equally problematic to deprecate the aesthetic as the inauthentic side of participatory work. As we have discussed above, the activation of political processes is not diametrically opposed to its aesthetic manifestations. Take, for instance, the banners produced by the suffragettes in 1907–14 [Figg. 5–6]. The banner was not a feminist invention. In fact, banners had been extensively used during the nineteenth century by the trade unions to make their claims visual in the public space of the walk out. Yet, whereas it was mostly women who used to make the banners for the trade unions, with the suffrage pageants and parades women started to use their skills to represent themselves.<sup>25</sup> When comparing trade unions and suffrage banners, one would not necessarily notice a difference in style or execution, for they are made by virtually the same women. However, the suffrage banners embody a different relation between representation and production. Politics and aesthetics have been put in a productive and transformative tension.

The format of the festival or popular celebration in the activities associated with *Rosas* or *The School of Narrative Dance* is never introduced as an interruption of the fabric of the real, but it is in intersection with it. I would like to suggest that, in spite of the euphoria conveyed by choirs and marching bands, these projects show an undercurrent tension which the artist does



Fig. 5



Fig. 6

paese, questi progetti mostrano anche una tensione sotterranea che l'artista sceglie di non celare. Così l'utilizzo, tramite il montaggio, delle registrazioni audio e video dei workshop, non solo è un modo per l'artista di concedersi uno spazio per ri-inscrivere la propria voce autoriale all'interno del progetto, ma è anche un modo per rappresentare se stessa all'interno di quella tensione generatrice del processo di arte partecipata. Nel secondo atto dell'opera *Rosas, The Attic*, girato a Derby, un momento di disaccordo tra i partecipanti è reso operativo sia nell'economia del film che documenta il progetto, che nella struttura del workshop. In questo confronto possiamo identificare almeno tre livelli che si scambiano continuamente di posizione: la finzione degli attori che recitano, le discussioni durante le prove e un livello di performance virtuosistica espresso dall'elemento vocale (il coro) e tramite l'illuminazione (la fotografia). Il complesso processo di circolazione innescato dal montaggio di questi tre livelli nel film non solo rende sfocate le differenze tra chi guarda e chi viene guardato ma riesce anche a scrivere e riscrivere i termini di tali relazioni. L'invisibile lavoro di montaggio si inserisce nella dinamica di partecipazione creando uno spazio di disaccordo che mette in discussione ciò che il film ci rende noto. Uno dei maestri di recitazione afferma: "se la videocamera non vede qualcosa, questo non esiste". Il montaggio non solo sovverte più volte questo principio narrativo ma mina anche l'autorità pedagogica del maestro. Prendiamo in considerazione la sequenza in cui Michael e Gary si incontrano sul palco. Stanno recitando. Michael si rivolge al maestro di recitazione durante le prove: "Ramon, Ramon... il punto è che in questa situazione stiamo solo par-

not hide from us. Hence, making a film from the editing of the audio and visual recording of the workshops, is not only the locus for the artist to re-inscribe her authorial voice, but it is also a way to represent herself within that tension that makes collaboration possible. In the second act of the opera *Rosas: The Attic*, shot in Derby, a moment of disagreement is made operative both and at the same time in the economy of the film allegedly documenting the project, and in the structure of the workshop. There are at least three identifiable levels which continually exchange positions here: the fiction of the actors acting, the discussions in the rehearsal, and a level of virtuosic performance embodied by both voice (the choir) and light (photography). The complex circulation, enacted by the editing of these three levels in the film, not only blurs positions between who looks and who is being looked at, but it is also capable of writing and rewriting such relations. The invisible labor of film editing enters the scene of participation to create a space of disagreement that challenges what the film makes known. One of the actors' coach says "if the camera doesn't see something, then it doesn't exist." Not only does the editing repeatedly undermine this narrative principle, but it also undermines the pedagogical authority of the coach. Take one sequence: Michael meets Gary on stage. They are acting. Michael talks to the actors' coach in rehearsal: "Ramon, Ramon... the thing is in this situation we are just talking about to be as you were. You weren't offensive now, but as far as I can see how my character is structured I would avoid to be..." Then Ramon completes the sentence for

lando di essere come sei stato tu. Ora tu non sei stato offensivo, ma per come credo sia strutturato il mio personaggio io eviterei di essere...”. E poi Ramon completa la frase per lui: “Scortese. Sì, sì, sono d’accordo. Certo...”. E, leggermente sovrapponendosi a questo scambio, vediamo e sentiamo Michael rivolgersi a una donna (che sarà Mrs Lynch sul palco) dicendo: “Per me tuo padre è un nome; un nome noto a tutti; un nome affatto piacevole. E mi spiace, ma non ho mai incontrato tuo padre”. [Fig. 4]. Seduto tra il pubblico c’è Gary che scopriamo essere anche uno degli sceneggiatori: “lei potrebbe rifiutarmi... e... ecco stava davvero cominciando a uscire”. Non solo i partecipanti sembrano resistere alla narrazione che hanno loro stessi scritto, ma tramite abili effetti di montaggio, anche i personaggi stessi sembrano opporre resistenza, commentando e giudicando i “veri” partecipanti inseriti nella narrazione scenica, tanto quanto lo stesso maestro di recitazione.

La lezione di Rancière è utile qui per notare come il superamento della separazione tra politica ed estetica sia condizione necessaria all’eliminazione dello squilibrio tra comunità dentro e fuori i confini dell’arte, causa dell’alienante pratica di sfruttamento del lavoro nei progetti di arte partecipata. Le scelte estetiche nel montaggio del film sono messe in un rapporto di uguaglianza con le azioni reali, ovvero le posizioni da cui si possono organizzare e riorganizzare i rapporti di potere interni del workshop. “Certamente” – scrive Rancière – “la politica è una questione ‘estetica’ dal momento che riguarda ciò che è visibile e ciò che può essere detto a proposito, e perché attiene a ciò che è avvertito come pubblico o privato e alle esperienze umane di spazio e tempo”<sup>26</sup>. Que-

him: “Rude. Yes, yes, it was just a point I was making. Of course...” Slightly overlapping this exchange we see Michael talking to a woman (who will be Mrs Lynch on stage): “To me your father is a name, a name that everybody knows, a name that is not pleasant. And I am sorry but I’ve never met your father.” [Fig. 4] Now sitting among the audience, we learn that Gary is also one of the script writers: “She might reject me... and... that was beginning to come out really.” Not only do the participants seem to resist the narrative they have themselves written, but due to the virtuosic effects of film editing, the fictional characters too seem to resist, comment upon and judge the “real” participants, who are as much part of the story as the actors coach, who has himself become an element of the fictional narrative.

The lesson of Rancière is useful here to see how the overcoming of the separation between politics and aesthetics is necessary to disrupt the separation between communities inside and outside the very definition of art, which is what is being alienated through the exploitation of participatory work. The aesthetic choices of the film editing are in a relation of equality with real actions, which are positions, capable of arranging and rearranging power relations within the workshop. “Indeed, politics is an ‘aesthetic’ affair – Rancière states – since it is about what is seen and what can be said about it, about what is felt as common or private, and about experiences of time and space.”<sup>26</sup> I believe this position proposes another way of answering to the collectivist fetish that we have inherited from the avant-garde. Art is not

sta posizione ci fornirebbe un modo diverso, io credo, di rapportarci al feticcio collettivista ereditato dalle avanguardie. L’arte non è autonoma perché è separata dalla vita; l’arte possiede invece una politica tutta sua che si esprime modellando spazi comuni e tempi specifici, modificando i rapporti tra il tutto e la parte, tra l’individuale e l’anonimo, il reale e il fittizio. Senatore non ha mai affermato che la spettatrice dovesse diventare un’artista. Il suo lavoro piuttosto ha sempre problematizzato l’abbinamento tra spettatrice e passività dimostrando che gli spettatori e le spettatrici, come gli studenti e le studentesse, selezionano, confrontano e interpretano: gli spettatori partecipano alla performance riallestendola in modo del tutto personale. L’emancipazione, ha scritto ancora Rancière, “ha inizio quando capiamo che il vedere è anche un’azione capace di confermare o trasformare il distribuirsi delle posizioni”<sup>27</sup>.

### 3. *L’entusiasmo di imparare*

La prima parte di *Perfekt Leben* consiste nel montaggio di frammenti di una discussione tenutasi durante un workshop di sceneggiatura. I partecipanti discutono di una serie di argomenti che paiono riguardarli, sebbene il montaggio non espliciti questa identità in modo inequivocabile. Nello spazio reale del workshop vediamo ogni partecipante contribuire con le proprie storie personali, una condivisione che il film registra come un’espressione di affidabilità. Una chiara incertezza narrativa si giustappone alla sfera indecifrabile di vicende personali. I personaggi iniziano a confrontarsi circa la loro incapacità di compiere semplici azioni come leggere e scrivere. Si sta forse parlando di forme invisibili di disabilità,

autonomous because it is separate from life; rather, art has a politics of its own which is expressed by shaping common spaces and singular times, and by changing the relationship between the part and the whole, the singular and the anonymous, reality and fiction. Senatore has never claimed that the spectator should become an artist. On the contrary, her work has constantly challenged the association of spectators with passivity by showing that the spectator, like a pupil or a scholar, selects, compares and interprets: the spectator participates in the performance by refashioning it in her own way. Emancipation, Rancière claims, “begins when we understand that viewing is also an action that confirms or transforms this distribution of positions.”<sup>27</sup>

### 3. *Learning enthusiasm*

The first part of *Perfekt Leben* consists of edited fragments from a discussion which takes place in the context of a script-writing workshop. The participants discuss a number of topics which touch upon issues which seem to relate to them, although the editing of the film does not give this identity away too easily. While in the real space of the workshop each one contributes his or her own private stories, the film registers this sharing in terms of dependability. A legible narrative uncertainty is juxtaposed to the illegible sphere of personal stories. There is a discussion about inability to perform actions like reading and writing. Are they talking about invisible forms of disability, such as dyslexia and chronic fatigue syndrome? “I want to be my-

come la dislessia o la sindrome da fatica cronica? “Voglio essere me stessa”/ “Sì, devi, ma ancor di più nel settore dell’educazione”/ “Da bambino era molto interessante perché potevi essere molto creativo” [Figg. 7-8]. Da un lato sembra esserci un riferimento all’istruzione e ai metodi educativi, dall’altro troviamo un accenno al problema del sé e dell’identità. “Come sarebbe il nostro mondo se tutto ciò non implicasse una pressione dell’adattamento?” Una volta ammessi sul palco, gli attori reagiscono a quanto sta accadendo nello spazio del workshop, che nel montaggio del film non diviene che un’eco. La sceneggiatura ci racconta la storia di un’epidemia che causa la perdita della capacità di leggere e scrivere, e un’agente ha il compito di scriverne un resoconto. “Questo è davvero qualcosa a cui ti puoi relazionare: non avere esperienza alcuna dell’incapacità di leggere e scrivere”, suggerisce uno degli sceneggiatori. Il focus sui movimenti orchestrati visti nelle prime scene del film diventa particolarmente significativo in rapporto a questa sezione dell’opera in cui assistiamo all’incapacità dei partecipanti di eseguire semplici istruzioni: leggi! scrivi! ti ricordi? Intaccando la capacità di leggere e scrivere, l’epidemia interrompe la dinamica di produzione, registrazione e trasmissione di conoscenza. Improvvisamente, i tanti e tra loro sconnessi argomenti discussi nel workshop – disabilità, cambio di sesso, compiti a casa, esercizi di ginnastica – diventano visibili all’interno del tessuto della bio-politica che li tiene insieme per effetto del rapporto tra potere e conoscenza. In un finale dai toni drammatici ci viene detto che “non c’è nulla là fuori”. Non c’è nessuna epidemia e l’agente era stata semplicemente incaricata di eseguire una ricerca e prendere degli appunti.

self”/ “Yes, you have to, but also even more in the educational sector”/ “As a child it was very interesting because you could be very creative” [Figg. 7-8]. On the one hand there seems to be a reference to education and systems of instruction; on the other, we encounter a problem with the self and identity: “How would our world be if all this did not need the pressure of adaptation?” When we are allowed to the stage, the actors respond to what happens in the space of the workshop, but this is only an editorial echo. The script tells the story of an epidemic by which people lose their ability to read and write, and of one agent who has been given the task to write a report. “This is really something you can connect with: not having any experience with the inability to read and write,” suggests one of the script writers. The insistence on orchestrated movements in the opening scenes of the film becomes particularly meaningful now that we see the failure to perform simple instructions: read! write! do you remember? By affecting for reading and writing capabilities, the epidemic interrupts the economy of production, recording and transmission of knowledge. Suddenly, disconnected topics discussed within the workshop – disability, gender reassignment, school homework, gymnastic exercises – become visible to us through the fabric of biopolitics, which keeps them together as an effect of the relationship between power and knowledge. In a dramatic ending, we are told that “there is nothing outside.” There is no epidemic out there, the officer was simply supposed to conduct a study and take notes.

Secondo Gilles Deleuze e Félix Guattari il potere moderno non si riduce “all’alternativa classica ‘repressione o ideologia’”, ma implica “processi di normalizzazione, modulazione, modellizzazione e informazione che passando attraverso micro-concatenamenti riguardano il linguaggio, la percezione, il desiderio, il movimento, ecc.”<sup>28</sup>. *The School of Narrative Dance* interviene precisamente a questo livello di micro-concatenamenti, dove il rapporto tra apprendimento e bio-politica diventa evidente mediante l’esplorazione del movimento corporeo. Ma perché dunque i partecipanti ai progetti di Marinella Senatore spesso ballano e cantano all’unisono? E cos’è che ci attrae e ci trascina nell’assistere all’azione coordinata di bande di paese, coreografie di nuoto sincronizzato, cori di alpini ed esercizi di ginnastica callistenica di gruppo? Siamo tutti abituati a questo genere di ornamento di massa reso popolare dai canali di YouTube che trasmettono varie manifestazioni di felicità e ottimismo, che vanno dalla cerimonia di apertura delle Olimpiadi di Pechino all’ultimo flash-mob di *Single Ladies* di Beyoncé. Tuttavia queste performance sono culturalmente significative perché, inscenando il desiderio di stare insieme, offrono una risposta a ciò che Lauren Berlant chiama “l’oggetto del desiderio” ovvero quel “cumulo di promesse che vorremmo qualcuno ci facesse e che qualcuno esaudisse per noi”<sup>29</sup>. Queste promesse sono legate alla percezione di ciò che è in comune nello spazio pubblico – una comunanza che è stata totalmente cooptata dall’“ottimismo crudele” promosso dalle culture neoliberali. Secondo Berlant, nonostante il deteriorarsi delle condizioni sociali, economiche e ambientali, siamo tuttora ‘attaccati’ alle fantasie della “bella vita” che si sono ormai imposte come

Gilles Deleuze and Félix Guattari have written that modern power is not reducible to the classical alternative “repression” or “ideology,” but implies “a process of normalization, modulation, modeling, and information that bear on language, perception, desire, movement etc. and which proceed by way of micro assemblages.”<sup>28</sup> *The School of Narrative Dance* intervenes at precisely this level of micro assemblages, where the relationship between learning and biopolitics becomes obvious through an exploration of bodily movement. So, why do people in Marinella Senatore’s projects often dance and sing in unison? And what is so attractive and contagious about seeing coordinated action: marching bands, synchronized swimming, Alpine choirs and group calisthenics? We are all accustomed to such types of mass ornament popularized through YouTube channels which broadcast contemporary manifestations of happiness and optimism, ranging from the opening ceremony of Beijing Olympics to the latest flashmob of Beyoncé’s *Single Ladies*. Still, these performances are culturally significant because, by staging the desire to get together, they also respond to the what Lauren Berlant calls the “object of desire,” that is “a cluster of promises we want someone or something to make to us and make possible for us.”<sup>29</sup> These promises are attached to the perception of what is in common in the public space – a commonality that has been co-opted by the “cruel optimism” endorsed in neoliberal cultures. According to Berlant, in spite of the deteriorating social, economical and environmental conditions, we are still attached to the



Fig. 7

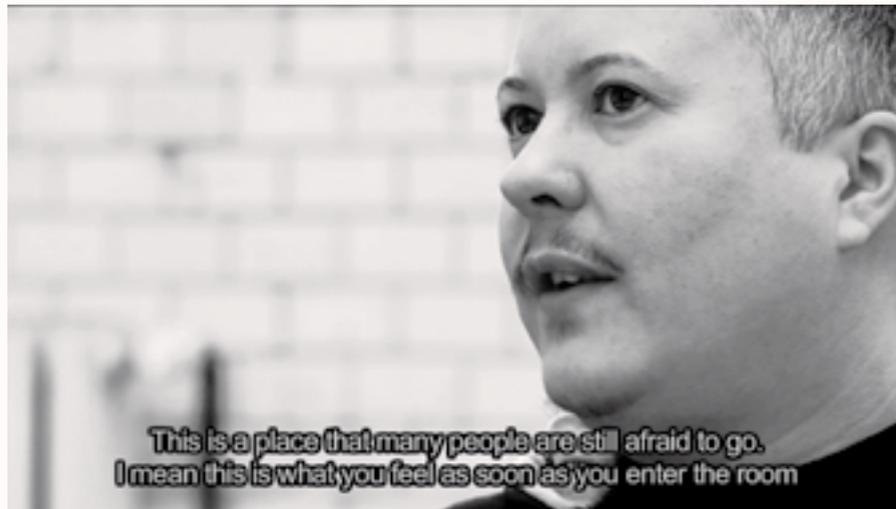


Fig. 8

l'unica modalità strutturale di interazione sociale; questo attaccamento non dovrebbe essere percepito come un “mero stato psicologico” ma piuttosto andrebbe letto come una conseguenza della mediocrità delle nostre attuali condizioni di vita.

Tutti vogliono essere felici, questo è fuori discussione. Tuttavia, è proprio questa accezione forzata di ottimismo – la stessa che si ritrova nei questionari sulla soddisfazione dei clienti per capirsi – che pone la felicità in un ordine ontologico di cose che non viene più percepito come una naturalizzazione delle configurazioni della politica. È per questo motivo che Berlant vuole definire “il passaggio delle cose da singolari a generali e dar loro materialità delineando le loro ripercussioni in contesti diversi, inclusi quelli delle attività linguistiche anche non verbali come per esempio la gestualità”<sup>30</sup>. Questo passo potrebbe leggersi quasi come un commento a molte delle scene prodotte dall'itinerante *The School of Narrative Dance*. Nel lavoro di Senatore la gestualità è sempre un elemento strutturale, definito dall'uso caravaggesco della luce che scomponendo la rappresentazione anatomica del corpo ne compone invece una morfologica. Il gesto inoltre è una componente che lega *The School of Narrative Dance* a una lunga genealogia drammaturgica, quella del Tanztheater, del The Living Theatre, dei cortei e dell'agit-prop, tutte espressioni lontane dalla drammaturgia a base testuale, in cui l'accento sulla gestualità fa scivolare il corpo fuori da se stesso disconoscendo la relazione tra gesto e memoria su cui si fonda la danza<sup>31</sup>. Se prendiamo in considerazione un insieme di gesti, come quelli parte della composizione corale *Little Chaos #1* (2013), Cagliari [Figg. 9-10], ci ritroviamo di

fantasies of the “good life” which have become a mode of social interaction that is structural to social relations. This attachment should not be perceived as “just a psychological state,” but rather as deriving from the ordinariness of living conditions in the present.

Everyone wants to be happy, no one disputes that. However, it is precisely this compulsory character of optimism, which we find in customer satisfaction, for instance, that becomes the conduit through which happiness enters an ontological order of things which is no longer perceived as a naturalized effect of political configurations. For this reason Berlant is interested in tracking “the becoming general of singular things, and to give those things materiality by tracking their resonances across many scenes, including the ones made by nonverbal but still linguistic activities, like gestures.”<sup>30</sup> This passage could be read almost as a commentary on many of the scenes produced by the nomadic *The School of Narrative Dance*. The gesture has always been a structural element of Senatore's work, epitomized in her Caravaggesque use of light which undoes the representation of the body as anatomy in order to reconstruct it as a morphology. The gesture also binds *The School of Narrative Dance* to a long genealogy of dramaturgical construction as opposed to text-based dramaturgy that includes Tanztheater and live theatre, pageants and agitprop, in which the stress on stumbling and falling challenges the grammar of movement in dance. These disturbances of movement, these gestures, allow the body to slip out of itself to

fronte non tanto a una mancanza di conoscenza o a una totale perdita della memoria del movimento, ma si possono individuare dei gesti che rappresentano un altro movimento, “in cui il noto e il ripetibile contengono contemporaneamente il punto di svolta del dis-imparare – una modalità che rende accessibile un movimento di tipo nuovo, ‘alieno’”<sup>32</sup>. Giorgio Agamben ha definito il gesto in termini di struttura e moto, due principi che non contengono un fine e nemmeno un particolare obiettivo. Essendo in contrapposizione con le prescrizioni del movimento, le pedagogie del gesto ci fanno accedere alla sfera dell’etica; così, la danza può diventare gesto nella misura in cui si limita a essere sopportazione fisica di movimenti corporei ed esibizione del loro carattere mediale: “ciò che caratterizza il gesto è che in esso non si produce né si agisce, ma si assume e sopporta”<sup>33</sup>. I cori e le coreografie sviluppatasi all’interno di *The School of Narrative Dance* forse hanno a che fare con queste questioni della bio-politica in quanto rimandano alla possibilità per il soggetto di immaginare la vita, poiché ogni gesto resta senza senso finché non entra in connessione con altri gesti. Solo all’interno di un complesso di relazioni può un gesto diventare portatore di significato.

Piuttosto che rappresentare una felicità e un ottimismo forzati, le opere di Marinella Senatore producono un esito diverso, un affetto meno figurativo, che potremmo riconoscere nell’entusiasmo (etim. *enthousiasmós*, possessione del divino). Nella filosofia degli antichi greci, l’entusiasmo era definito come una *dynamis*, una forza simile a quella di una calamita capace di attrarre le altre pietre, scatenando un eccitarsi della materia. Questo concetto tuttavia è stato studiato soprattutto nel con-

unlearn the relationship between gesture and memory upon which dance is grounded.<sup>31</sup> Thus, in a compilation of gestures, as we see in the choral composition of *Little Chaos #1* (2013), Cagliari [Figg. 9-10], we are not confronted by a lack of knowledge or a complete forgetting of movement, but these gestures represent another movement, “in which the known and the repeatable simultaneously contain the turning point of unlearning – a feature which opens the possibility for unknown, ‘foreign’ movement.”<sup>32</sup> Giorgio Agamben defines gesture in terms of structure and motion that neither contain the end in itself nor move towards a particular endpoint. As it stands in opposition to the instruction of movement, the pedagogies of the gesture give us access to the sphere of ethics. Dance can be gesture insofar as it is nothing but physical tolerance of bodily movements and the display of their mediating nature: “what characterizes gesture is that in it nothing is being reduced or acted, but rather something is being endured and supported.”<sup>33</sup> The choirs and dance routines developed from *The School* seem to gesture at the biopolitics at stake in the possibility for the subject to imagine life, for one gesture remains meaningless until it is connected to other gestures: it becomes meaningful only in a skein of relations.

Rather than staging compulsory happiness and optimism, I would like to suggest that these projects trigger another, less figurative affective response, which is enthusiasm (etim. *enthousiasmós*, possessed by the divine). In ancient Greek philosophy, enthusiasm is defined as a *dynamis*, whose

testo della filosofia politica. I movimenti entusiastico-spiritualisti del XVII secolo per esempio, spesso descritti come un fuoco che si propaga da un corpo all’altro, portarono gruppi di Puritani, Quaccheri e Metodisti a sfidare la Chiesa sul terreno della sua amministrazione del potere spirituale, affermando che Dio parlava loro direttamente facendo risuonare la sua voce all’interno delle loro menti. Come notò anche Thomas Hobbes, se lo spirito può pervenire meccanicamente a uno stato di entusiasmo tramite un abbassamento del livello di coscienza dell’individuo, allora l’entusiasmo poteva dirsi la causa di una “mancanza di Ragione”; così, se la voce di Dio poteva propagarsi tra individui tra loro uguali, l’entusiasmo di questi gruppi rappresentava una sfida seria nella lotta tra l’Impero e la Conoscenza<sup>34</sup>. L’entusiasmo è un sentimento svincolato da un oggetto, poiché veicola semplicemente un moto di desiderio di relazione del corpo piuttosto che individuare un oggetto di relazione. Immanuel Kant aveva parlato di entusiasmo a proposito della sua posizione come spettatore della Rivoluzione Francese: “Si tratta solo del modo di pensare degli spettatori che in questo gioco di grandiose trasformazioni si palesa pubblicamente e manifesta a gran voce una generale e tuttavia disinteressata simpatia per i giocatori d’una parte contro quelli dell’altra, nonostante il rischio che lo spirito di parte possa risolversi in un non piccolo danno”<sup>35</sup>. Kant pone l’accento su un pensiero preciso del rapporto tra posizione e conoscenza. Nello sciamare e gesticolare della folla, il sapere trasmesso mediante il sentimento dell’entusiasmo non è connesso a un’opposizione tra *vedere* e *agire*, ma consta principalmente nel sapere la propria posizione rispetto alle altre.

force is compared to that of a magnet, attracting other stones. Enthusiasm produces excitable matter, but this concept has been explored especially in the context of political philosophy. Religious enthusiasm of the seventeenth century, for instance, was often compared with a fire that spread from one body to another. During that period, Puritan, Quaker and Methodist enthusiasts challenged the churches for administering spiritual power, by claiming that the voice of God could speak directly into their heads. Since the spirit could be enthused mechanically, Thomas Hobbes noticed that by diminishing the subject’s consciousness, enthusiasm could be said to effect a “lack of Reason.” Thus, if the voice of God can be passed on among equal individuals, then enthusiasm represents one serious challenge within the struggle between Empire and Knowledge.<sup>34</sup> Enthusiasm is an affect without an end object, for it simply conveys the movement of the body’s relating desire, rather than an object of relation. Immanuel Kant made reference to enthusiasm in relation to his position as a spectator of the French Revolution: “It is simply the mode of thinking of the spectators which reveals itself publicly in this game of great revolutions, and manifests such a universal and yet disinterested sympathy for the player on one side against those on the other, even at the risk that this partiality could become very disadvantageous for them if discovered.”<sup>35</sup> Here a specific thought on the relationship between positionality and knowledge appears: amidst the swarming and gesticulation of the crowd, the knowledge conveyed through the affect of enthusiasm



Fig. 9



Fig. 10

L'entusiasmo è un sentimento fondamentale delle pedagogie radicali del XX secolo, secondo le quali la conoscenza non ha a che fare con la raccolta di frammenti di sapere, ma con il sapere la propria posizione<sup>36</sup>. Rancière sostiene che nel teatro dell'aula ciò che le insegnanti possono offrire ai loro studenti e studentesse è la reiterazione di un distanziamento: "ciò che gli studenti imparano è la conoscenza dei loro maestri, ovvero un'identità di causa ed effetto che determina l'istupidimento. Al contrario, l'emancipazione è una dissociazione di causa ed effetto"<sup>37</sup>. Per emancipazione non si intende pertanto consentire agli studenti e alle studentesse di prendere il posto delle loro insegnanti, perché questo non intaccherebbe quella struttura fondata sul distanziamento tra chi sa e chi non sa. Come ci ricorda Rancière, l'emancipazione non deriva dall'applicazione di una tecnica al fine di ottenere uno scopo predeterminato, ma consiste in una verifica polemica della condizione di uguaglianza. *The School of Narrative Dance* è un'opera esplicitamente e fortemente legata alla tradizione delle pedagogie radicali del XX secolo di Paulo Freire e bell hooks. Freire ha dimostrato che la pedagogia non può più essere confinata alla scuola intesa come spazio fisico e istituzione. Affinché una pedagogia radicale dischiuda le sue "opzioni politiche" serve che la pedagogia si definisca in relazione alle forze produttive, alle strutture di potere e alle narrazioni dominanti all'interno di un gruppo o di una comunità. La pedagogia tradizionale poggia sulla separazione tra educatore che parla ed educandi che ascoltano in silenzio – e il loro discorso sarà la riproduzione di ciò che ha pronunciato l'insegnante. Questo è pertanto un sistema riproduttivo che non consente l'introduzione del

does not refer to an opposition between *seeing* and *acting*, but is primarily a knowledge of one's own position in relation to others.

Enthusiasm is an affect that is vital to radical pedagogies of the twentieth century, according to which knowledge is not a collection of fragments of knowledge, but a knowledge of one's position.<sup>36</sup> Rancière argues that in the theatre of the classroom teachers can only offer their students is the reiteration of a gap: "what students learn is the knowledge of their masters. That identity of cause and effect is the principle of stultification. On the contrary, the principle of emancipation is the dissociation of cause and effect."<sup>37</sup> Thus, the discourse of emancipation is not about allowing students to swap places with their teachers, for this would not change the structure predicated upon the fulfillment of a gap of inequality between who knows and who does not know. As Rancière reminds us emancipation does not derive from the application of techniques to achieve predetermined ends, but consists of the polemical verification of equality. *The School of Narrative Dance* is obviously in close relationship with the tradition of twentieth-century radical pedagogies of Paulo Freire and bell hooks. Freire demonstrated that pedagogy can no longer be confined to the school, understood as an institution and a physical space. In order for a radical pedagogy to unveil its own "political options," pedagogy must define itself in relation to the productive forces, power structures and dominant narratives of a group or community. The old pedagogy rests on the separation between a teacher who speaks,

nuovo. Per Freire l'educazione non deve essere un processo con cui mediare e impartire delle conoscenze, ma un modo per creare spazio tra soggetti che apprendono. Il compito di un educatore non è di presentare una trattazione sulla materia, come se questa fosse un campo già definito e concluso ma di instaurare un dialogo problematizzato. Affinché questo processo non reiteri la separazione tra due sfere, il ruolo dell'educatore o educatrice non dovrà mai oscillare tra una posizione narrativa e una cognitiva ma dovrà sempre restare in una posizione cognitiva. Trattando gli oggetti cognitivi non come depositi da allocare presso dei docili recipienti, ma come idee per sviluppare una riflessione critica, gli educandi e l'educatore costituiranno una squadra di "ricercatori critici" capaci di operare in uno spazio di crescita reciproca e comune<sup>38</sup>.

*The School of Narrative Dance* esplora esperienze private raccontando delle storie che "noi" non saremmo in grado di individuare nel tessuto dello spazio pubblico ormai sovrascritto da concetti di identità, genere, età, classe e razza. Al contempo queste coreografie narrative mostrano come l'"io" sia da sempre implicato nelle vite dell'altra. Come suggerito nell'esergo, questa è una scena etica in cui un "noi" riesce a creare degli altri "noi", temporanei e situati, e in perenne oscillazione tra pubblico e contro-pubblico, poiché la battaglia grammaticale del "noi" deve quantomeno renderci coscienti del conflitto tra i diversi modi di intendere la dimensione pubblica: di alcuni ci accogliamo il peso delle memorie, di altri ci sobbarchiamo il peso quando cadono<sup>39</sup>. Diversi studiosi hanno già evidenziato come l'interesse di Marinella Senatore non risieda tanto nel prodotto finale ma piuttosto nei processi di realizzazione e nelle rela-

and a learner who is silent – for his speech is the reproduction of what the teacher has spoken. This is therefore a reproductive system which does not allow for the new. Education for Freire is not about mediating and imparting a knowledge, but it is about creating a space between "subjects in the act of knowing." The task of the educator is not to present a discourse on the subject, as if this knowledge was already constituted and finished, but it is about building up a dialogue for problem-posing. In order for this process to not reproduce the separation of two spheres, the teacher's role must not shift from cognitive to narrative; it must always remain cognitive. By treating cognizable objects not as deposits to be handed out to students, but as ideas for critical reflection, both students and teacher become "critical co-investigators" in mutual and communal space of becoming.<sup>38</sup>

*The School of Narrative Dance* explores private experiences by telling stories that "we" would not be able to recognize in the public space which is already overwritten by concepts such as identity, gender, age, class, race. At the same time, these narrative choreographies show how "I" is implicated from the start in the lives of the other. As my epitaph suggests, this is the ethical scene in which "we" can create new, yet temporary and situated "we's," continually shifting between publics and counterpublics, for the grammatical battle of "we's" must at least alert to the conflict between modes of publicness: we take the burden of someone's memories, as we carry someone else's weight when they are falling.<sup>39</sup> Several scholars have

zioni sociali che ne consentono il conseguimento<sup>40</sup>. Grazie al confronto estetico che il pubblico instaura con se stesso, *The School of Narrative Dance* si colloca nel quadro delle pratiche di arte partecipata, riuscendo al contempo a sgombrare il campo dalla figura dell'artista-demiurgo idolatrato dalle istituzioni. Rendendosi superflua, Senatore è in grado di attuare un concetto di "trasposizione artistica" simile a come lo aveva inteso Hannah Arendt in relazione ai confini della narrazione tra dimensione pubblica e privata. Secondo la filosofa, infatti, la narrazione pubblica di alcune esperienze individuali è una trasposizione artistica, tuttavia "noi non abbiamo bisogno della forma dell'artista per attestare questa trasfigurazione. Ogni volta che parliamo di cose che possono essere sperimentate solo in privato o nell'intimità, le trasponiamo in una sfera in cui assumeranno un tipo di realtà che, nonostante la loro intensità, non avevano mai potuto avere prima"<sup>41</sup>. Gli artisti non hanno nessun diritto di parlare per gli altri. Ripensare il modo in cui questa intensità possa essere messa in scena è l'elemento seducente di questi progetti, ma anche ciò in cui si dimostrano fallimentari, ed è proprio attraverso questo fallimento che Senatore mette di continuo in discussione il suo ruolo. Ricorrendo al collettivismo per sperimentare con la partizione del sensibile *The School of Narrative Dance* crea un teatro in cui gli spettatori cercano di riscrivere la loro posizione, ma anche la posizione dell'artista, nel suo tentativo di assentarsi dalla riproduzione di quei miti creati dal mondo dell'arte per il solo perseguimento dei suoi fini.

already stressed that Senatore's interest lies not in the final product, but in the process of making, and the social relations that allow that making to happen.<sup>40</sup> *The School of Narrative Dance* navigates the field of participatory art practices by focusing on the aesthetic confrontation of the audience with itself and, at the same time, eliminates the role of the artist as demiurge mythologized by institutions. By making herself redundant, Senatore is able to activate Hannah Arendt's concept of artistic transposition, which affects the boundaries of storytelling between public and private: "The narration in public of some private experiences is an artistic transposition. But we don't need a form shaped by the artist to assess such a transposition: each time we speak of things which can be experienced in intimacy only, we are transposing them in a kind of reality that, notwithstanding their intensity, we have never experienced before."<sup>41</sup> Artists have no rights to speak for others. The rethinking of the way in which intensity can be staged represents the seductive element of these projects, but also that which they fail with, and through failure too Senatore undermines her role. By employing collectivism to experiment with the distribution of the sensible, *The School of Narrative Dance* creates a stage in which spectators attempt to re-inscribe their own position, and the position of the artist too, for in part she absents herself from the reproduction of the myths which the art world has created to pursue its ends.

- 1 Judith Butler e Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, Polity Press, Cambridge 2013, p. 107.
- 2 Jacques Rancière distingue tra “politica” e “polizia” in *Il disaccordo. Politica e filosofia*, trad. di Beatrice Magni, Meltemi, Roma 2007, p. 41 e seguenti.
- 3 Dal 2006 al 2011 Marinella Senatore è stata docente di linguaggi audiovisivi e fotografia presso l’Università Complutense di Madrid e presso l’Università di Castilla-La Mancha.
- 4 Per un’approfondita trattazione delle continuità e le differenziazioni tra partecipanti e comparse nei progetti di Marinella Senatore si veda Marco Scotini, *La parte delle comparse: il teatro sociale di Marinella Senatore*, in “Marinella Senatore. Costruire Comunità/Building Communities”, a cura di Marcella Beccaria, Mousse Publishing, Milano 2014, pp. 64-76.
- 5 Stefan Heidenreich, *Produzione e artefici di Speak Easy*, in “Marinella Senatore. Costruire Comunità/Building Communities”, p. 138.
- 6 Marcella Beccaria ha indicato come questi elementi derivino entrambi dalla formazione di Marinella Senatore come violinista e direttore della fotografia. Marcella Beccaria, *Marinella Senatore. Building Communities*, in “Marinella Senatore. Costruire Comunità/Building Communities”, p. 10.
- 7 Gertrud Koch, *Step by Step – Cut by Cut: Cinematic Worlds*, in “ReMembering the Body”, a cura di Gabriele Brandstetter e Hortensia Völckers, Hatje Cantz, Berlino 2000, p. 272.
- 8 Per una trattazione del rapporto tra pettegolezzo e trasparenza nelle pratiche di arte partecipata si veda Francesco Ventrella, *There are stories we can’t tell everybody. Giving account to counter-publics*, “Vector”, vol. 1, n. 2, 2006, pp. 140-148.
- 9 Carla Lonzi, *Autoritratto*, et al./Edizioni, Roma 2010, p. 153.
- 10 Il termine “estetica” qui è usato nel senso di esperienza sensoriale, ovvero come *estesia*, e non nell’accezione formalistica o stilistica del termine. Per una trattazione del modo in cui pratiche di arte partecipata usano strategie di modulazione e incanalamento per interagire con le istituzioni, si veda Brian Holmes, *The Oppositional Device, or Taking Matters into Whose Hands?* in “Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices”, a cura di Johanna Billing, Maria Lind e Lars Nilsson, Black Dog Publishing, Londra 2007, pp. 35-41.
- 11 *Variations* è un progetto commissionato nel contesto del Festival of New Ideas, New Museum, New York. Il progetto ha coinvolto più di duecento persone residenti nel Lower East Side di New York. I partecipanti hanno preso parte a una serie di workshop per scrivere e girare un film sul loro quartiere. Sessanta persone hanno lavorato alle riprese tenutesi nel

- 1 Judith Butler e Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, Cambridge: Polity Press, 2013, p. 107.
- 2 Jacques Rancière makes a distinction between the “political” and the “police” in *Disagreement. Politics and Philosophy*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998, p. 29.
- 3 From 2006 to 2011 Marinella Senatore was lecturer in audiovisual language, screen writing and photography at Complutense University of Madrid and the University of Castilla-La Mancha.
- 4 For an investigation of the continuities and differences between participants and extras in Marinella Senatore’s projects see Marco Scotini, “The Role of Extras: The Social Theatre of Marinella Senatore,” in *Marinella Senatore. Costruire Comunità/Building Communities*, ed. Marcella Beccaria, Milan: Mousse Publishing, 2014, pp. 64-76.
- 5 Stefan Heidenreich, “The Work and the Producers in Speak Easy,” in *Marinella Senatore. Costruire Comunità/Building Communities*, p. 134.
- 6 Marcella Beccaria points out that these two elements are deriving from Senatore’s education as a violinist and director of photography. Marcella Beccaria, “Marinella Senatore. Building Communities,” in *Marinella Senatore. Building Communities/Costruire Comunità*, p. 10.
- 7 Gertrud Koch, “Step by Step – Cut by Cut: Cinematic Worlds,” in *ReMembering the Body*, ed. Gabriele Brandstetter and Hortensia Völckers, Berlin: Hatje Cantz, 2000, p. 272.
- 8 For a discussion of the relationship between gossip and accountability in participatory art practices see Francesco Ventrella, “There are stories we can’t tell everybody. Giving account to counter-publics,” *Vector*, vol. 1: 2 (2006), pp. 140-148.
- 9 Carla Lonzi, *Autoritratto*, Bari: De Donato, 1969, p. 203.
- 10 I am using the term “esthetic” in relation to sensorial experiences as *aesthesis*, rather than its formalist or stylistic acceptation. For a discussion of the way in which participatory art practices use strategies of modulation and channelling to interact with art institutions, see Brian Holmes, “The Oppositional Device, or Taking Matters into Whose Hands?” in *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, ed. Johanna Billing, Maria Lind and Lars Nilsson, London: Black Dog Publishing, 2007, pp. 35-41.
- 11 *Variations* was a project commissioned in the framework of the Festival of New Ideas, New Museum, New York. The project brought together more than two hundred residents in the Lower East

- teatro del New Museum. Il risultato finale è un film composto da un insolito mix di riprese che offre una riflessione sui temi della diversità culturale e sul senso di unità, dando rilievo al processo piuttosto che alla composizione di una storia conclusa.
- 12 Butler e Athanasiou, *Dispossession*, p. 105.
- 13 Id., pp. 105-106.
- 14 Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra 2012, p. 8.
- 15 Vedi Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York e Londra 1993.
- 16 Bishop, *Artificial Hells*, p. 38.
- 17 Vedi Blake Stimmson e Gregory Sholette, *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, The University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra 2007.
- 18 Un “regime dell’arte” è una modalità di articolazione tra modi di fare e di creare e loro corrispondenti forme di visibilità e di concettualizzazione. Vedi Gabriel Rockhill, *Glossary of technical terms*, in Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, Londra 2004, p. 91.
- 19 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, passim.
- 20 Jacques Rancière, *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes*, “New Left Review”, n. 14, 2002, p. 151.
- 21 Stephen Wright, *The Essence of Collaboration*, “Third Text”, n. 18, novembre 2004, p. 534. Questo scenario potrebbe valere anche per il modo in cui Marinella Senatore produce i suoi film, o per il modo in cui questo mio saggio convalida la sua pratica artistica.
- 22 Nicolas Bourriaud, *Eстетica Relazionale*, trad. di Marco Enrico Giacomelli, Postmedia Books, Milano 2010, p. 15.
- 23 Vedi Luc Boltanski e Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, Londra 2006.
- 24 T.J. Demos, *Dada’s Event: Paris, 1921*, in “Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics”, a cura di Beth Hinderliter, William Kaizen, Vered Maimon, Jaleh Mansoor, Seth McCormick, Duke University Press, Durham e Londra 2009, p. 145.
- 25 Lisa Tickner, *The Spectacle of Women. Imagery of the Suffrage Campaign 1907-1914*, Chatto and Windus, Londra 1988.
- 26 Jacques Rancière, *The Method of Equality: An Answer to Some Questions*, in “Jacques Rancière. History, Politics, Aesthetics”, a cura di Gabriele Rockhill e Philip Watts, Duke University Press, Durham e Londra 2009, p. 283.
- 27 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, Verso, Londra, pp. 13-17.
- 28 Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*, trad. di G. Passerone, Castelvichi, Roma 2014, p. 540.

Side New York. Participants collaborated in a series of workshops in which they wrote and filmed a movie about their own neighborhood. Sixty people worked for the shooting which was carried out in the theatre of the New Museum. The completed form of the movie is a non-conventional mix of footage, a reflection on both cultural diversity and shared unity, with an emphasis on the process and not on the finished story.

- 12 Butler and Athanasiou, *Dispossession*, p. 105.
- 13 Ibid., pp. 105-106.
- 14 Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, p. 8.
- 15 See Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York and London: Routledge, 1993.
- 16 Bishop, *Artificial Hells*, p. 38.
- 17 See Blake Stimmson and Gregory Sholette, *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis and London: The University of Minnesota Press, 2007.
- 18 A “regime of art” is a mode of articulation between ways of doing and making and their corresponding forms of visibility and ways of conceptualizing them. See Gabriel Rockhill, “Glossary of technical terms,” in Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London, 2004, p. 91.
- 19 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, passim.
- 20 Jacques Rancière, “The Aesthetic Revolution and Its Outcomes,” *New Left Review* 14, 2002, p. 151.
- 21 Stephen Wright, “The Essence of Collaboration,” *Third Text* 18, November 2004, p. 534. This case could be valid for the way in which Marinella Senatore too produces her films, but also defines how my essay validates her practice.
- 22 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris: Les Presse Du Reel, 1998, p. 16.
- 23 See Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London: Verso, 2006.
- 24 T.J. Demos, “Dada’s Event: Paris, 1921,” in *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*, ed. Beth Hinderliter, William Kaizen, Vered Maimon, Jaleh Mansoor, Seth McCormick, Durham and London: Duke University Press, 2009, p. 145.
- 25 Lisa Tickner, *The Spectacle of Women. Imagery of the Suffrage Campaign 1907-1914*, London: Chatto and Windus, 1988.
- 26 Jacques Rancière, “The Method of Equality: An Answer to Some Questions,” in *Jacques Rancière*.

- 29 Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham e Londra 2011, p. 24.  
 30 Id., p. 12.  
 31 Gabriele Brandstetter, *Choreography as a Cenotaph: The Memory of Movement*, in “ReMembering the Body”, a cura di Gabriele Brandstetter e Hortensia Völckers, Hatje Cantz, Berlino 2000, p. 124.  
 32 Id, p. 126.  
 33 Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 51-52.  
 34 Per una trattazione della storia intellettuale dell'entusiasmo nella cornice della politica dell'estetica si veda Francesco Ventrella, *Enthusiasm*, “parallax”, vol. 17, n. 2, 2011, pp. 1-7.  
 35 Immanuel Kant, *Il conflitto delle facoltà*, a cura di Domenico Venturini, Morcelliana Editore, Brescia 1994, p. 165.  
 36 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, p. 9.  
 37 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, “Artforum International”, marzo 2007, p. 277. Si veda inoltre Jacques Rancière, *Il maestro ignorante*, Mimesis edizioni, Milano 2008.  
 38 Paulo Freire, *Pedagogia degli oppressi*, Ega Editore, Torino 2002, p. 70.  
 39 Alcuni dei progetti di Senatore possono considerarsi dei monumenti alle comunità dei partecipanti, così come suggerito da Cecilia Canziani a proposito di *Nui Simu* (2012): “Il monumento è sempre una forma simbolica dell'ideologia funzionale al riconoscimento di una comunità attraverso l'esclusione dei suoi altri”. Cecilia Canziani, *Arte e sfera pubblica 7*, “Arte e Critica”, n. 67, giugno-agosto 2011, p. 63.  
 40 Alfredo Cramerotti e Emily Pethick, *Tracing Circles: Enabling Artistic Praxis through Participation (Not the Other way Around)*, in “Pleure qui peut, rit qui veut, Premio Furla 2011”, Mousse Publishing, Milano 2011, pp. 129-131.  
 41 Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, trad. di Sergio Finzi, Bompiani, Milano 1991, p. 80.

*History, Politics, Aesthetics*, ed. Gabriele Rockhill and Philip Watts, Durham and London: Duke University Press, p. 283.

- 27 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London: Verso, pp. 13-17.  
 28 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 458.  
 29 Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham and London: Duke University Press, 2011, p. 24.  
 30 Id, p. 12.  
 31 Gabriele Brandstetter, “Choreography as a Cenotaph: The Memory of Movement,” in *ReMembering the Body*, Gabriele Brandstetter and Hortensia Völckers, Berlin: eds, Hatje Cantz 2000, p. 124.  
 32 Ibid. p. 126.  
 33 Giorgio Agamben, *Means without Ends. Notes on Politics*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000, p. 56.  
 34 For a discussion of the intellectual history of enthusiasm in the context of the politics of esthetics see Francesco Ventrella, *Enthusiasm*, parallax, 17: 2 (2011), pp. 1-7.  
 35 Immanuel Kant, *The Conflict of the Faculties*, trans. Mary G. Gregor, *The Conflict of the Faculties*, New York: Abaris, 1979, p. 153.  
 36 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, p. 9.  
 37 Jacques Rancière, “The Emancipated Spectator,” *Artforum International*, March 2007, p. 277. See also Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford: Stanford University Press, 1991.  
 38 Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, London: Bloomsbury, 2011, pp. 80-81.  
 39 Some of Senatore's projects can be considered as monuments for the community of participants, as Cecilia Canziani proposed with regard to *Nui Simu* (2012): “the monument is always a symbolic form of the ideology instrumental to the selfrecognition of one community through the exclusion of its others.” Cecilia Canziani, “Arte e sfera pubblica 7,” *Arte e Critica* 67, June-August, 2011, p. 63.  
 40 Alfredo Cramerotti and Emily Pethick, “Tracing Circles: Enabling Artistic Praxis through Participation (Not the Other way Around),” in *Pleure qui peut, rit qui veut, Premio Furla 2011*, Milan: Mousse Publishing, 2011, pp. 129-131.  
 41 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958, p. 50.

Fig. 1-2, 7-8  
 Rosas: *Perfect Lives*  
 2012  
 Still da video  
 Courtesy: Peres Projects, Berlin; MOT International London & Brussels e l'artista

Fig. 3-4  
 Rosas: *The Attic*  
 2012  
 Still da video  
 Courtesy: Peres Projects, Berlin; MOT International London & Brussels e l'artista

Fig. 5  
 Rachel Barratt  
*Federazione Attrici per il diritto al voto durante la Processione per l'Incoronazione organizzata dal Sindacato Sociale e Politico delle Donne*  
 Londra, 17 giugno 1911  
 Museum of London

Fig. 6  
 Autore non identificato  
*Parata per il suffragio, NYC*  
 23 ottobre 1915  
 Foto: Library of Congress, Washington

Fig. 9  
*The School of Narrative Dance, Little Chaos*  
 2013  
 Still da video  
 Courtesy: Peres Projects, Berlin; MOT International London & Brussels e l'artista

Fig. 10  
*The School of Narrative Dance, Little Chaos*  
 2013  
 Foto di produzione  
 Courtesy: l'artista

Fig. 1-2, 7-8  
 Rosas: *Perfect Lives*  
 2012  
 Stills from video  
 Courtesy: Peres Projects, Berlin; MOT International London & Brussels and the artist

Fig. 3-4  
 Rosas: *The Attic*  
 2012  
 Stills from video  
 Courtesy: Peres Projects, Berlin; MOT International London & Brussels and the artist

Fig. 5  
 Rachel Barratt  
*Actresses' Franchise League at the Coronation Procession Organized by the Women's Social and Political Union*  
 London, 17<sup>th</sup> June 1911  
 Museum of London

Fig. 6  
 Photographer Unknown  
*Suffrage parade, NYC*  
 Oct. 23, 1915  
 Photo: Library of Congress, Washington

Fig. 9  
*The School of Narrative Dance, Little Chaos*  
 2013  
 Still from video  
 Courtesy: Peres Projects, Berlin; MOT International London & Brussels and the artist

Fig. 10  
*The School of Narrative Dance, Little Chaos*  
 2013  
 Production photo  
 Courtesy: the artist