



**Valentina Lusini**

Università di Siena, Italy

***L'identità "invisible".***

***Voyage, rencontre et narration dans l'art de Fiona Tan*<sup>1</sup>**

**Resumé**

*Cet article analyse la façon dont Fiona Tan, artiste choisie comme représentante du Pavillon hollandais à la Biennale Internationale d'Art de Venise en 2009, explore le thème de l'identité dans certaines de ses vidéos. L'artiste se confronte avec l'impact que les événements historiques et politiques ont eu sur sa biographie de déplacements. Elle analyse la figure emblématique du grand voyageur Marco Polo et insiste sur le rapport controversé que l'Occident moderniste entretient avec l'altérité coloniale décrite dans les documentaires ethnographiques conservés dans les archives du Filmmuseum d'Amsterdam. C'est ainsi que Fiona Tan traduit en projets audiovisuels l'épuisement du formalisme, déconstruit les mécanismes de la discursivité occidentale et désarticule la "fantaisie primitiviste" de l'âge moderne.*

**Mots-clés**

Art contemporaine, Orientalisme, Autorité ethnographique, Migration, Identité

**Valentina Lusini**

Valentina Lusini enseigne anthropologie de l'art et des représentations à l'Université de Siena (Italie) et Théorie de la Perception à l'Académie de Beaux Arts de Perugia (Italie). Ses intérêts de recherche sont principalement dans le domaine de l'anthropologie des musées, de l'art contemporain et de l'histoire des musées ethnographiques. Son dernier livre est *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea* (2013).

**Email:** [lusiniva@gmail.com](mailto:lusiniva@gmail.com)

---

<sup>1</sup> Traduit de l'italien par Adrienne Turri.



Fiona Tan, *Disorient*, HD video Installation, 2009  
 Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London and Wako Works of Art, Tokyo.  
 Photographer: Per Kristiansen

En 2009, le Pavillon hollandais présent à la Biennale Internationale d'Art de Venise accueille *Dis-Orient*, une installation particulièrement suggestive, imaginée pour l'occasion par Fiona Tan. Il s'agit d'une installation-vidéo composée de deux vidéos sur grands écrans plats, accrochés aux parois opposées d'une même salle, qui présentent des parcours narratifs très différents. Le premier se présente comme une reprise au ralenti d'un grand bazar dans lequel des dizaines de curiosités asiatiques sont accumulées. Comme dans un cabinet de curiosités, le spectateur est amené à se perdre dans les vitrines pleines d'objets d'art et de raretés exotiques, d'animaux empaillés et de statuettes de Bouddha. La bande-son de la vidéo l'accompagne avec la lecture d'extraits du *Devisement du Monde*, où Marco Polo décrit les paysages aux mille couleurs de l'Asie, les épices, les animaux, les coutumes religieuses et celles des peuples rencontrés le long de la Route de la Soie. La narration du marchand, qui s'arrête sur la variété et la qualité des marchandises exotiques, ramène au présent des imaginaires fabuleux et des expériences lointaines, dans le temps et dans l'espace, qui décrivent une aventure dédalique réalisée dans l'esprit avant même que dans la réalité géographique. C'est ainsi que la mise en scène de Fiona Tan entrelace, dans un discours unitaire, un "lieu qui narre" avec une "narration des lieux", en mettant en scène une sorte de "voyage immobile", construit dans le rapport entre la voix qui narre et les vitrines muettes, statiques et regorgeant d'objets.<sup>2</sup>

La deuxième vidéo présente, par contre, la réalité contemporaine de ces mêmes zones d'Asie parcourues par Marco Polo, avec des images et des films d'archives qui montrent sans paternalisme le recours indiscriminé aux armées, les actions de contrôle militarisé des territoires, les situations d'urgence sanitaire et quelques scènes de la vie quotidienne.

---

<sup>2</sup> De plus amples informations peuvent être consultées sur le site de l'artiste: <<http://www.fionatan.nl/>>.



Fiona Tan, *Disorient*, HD video Installation, 2009  
 Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London and Wako Works of Art, Tokyo.  
 Photographer: Per Kristiansen

Fiona Tan utilise le personnage de Marco Polo et crée, dans le contraste sémantique entre les deux vidéos, une espèce de “pont” entre les différentes époques historiques. Elle surmonte, de cette façon, les difficultés théoriques que Robert Young, dans *Disorienting Orientalism* (1990), avait constatées dans le discours d’Edward Said (1978). En effet, en explorant les potentialités de la vidéo et du récit, Fiona Tan met le spectateur dans la condition de “se dés-orienter” et de “se dés-orientaliser”, c’est-à-dire de confronter des savoirs contradictoires sur l’exotique qui discréditent le stéréotype discursif de l’Orient exotérique, immuable, fort de religiosité mystique et grouillant de marchés. Cette installation permet donc à Fiona Tan de faire une réflexion sur l’enchaînement des images, en créant une opposition entre enchantement et désenchantement. Celle-ci s’articule dans le dévoilement de ces mécanismes obsessifs qui caractérisent le voyage dans l’exotique vu comme “territoire du désir”. Il s’agit d’une méthode déjà expérimentée par l’artiste dans plusieurs de ses œuvres précédentes, parmi lesquelles certaines centrées sur l’analyse des rhétoriques modernistes de construction de l’altérité.

Dans *Tuareg* (1999), par exemple, Fiona Tan travaille sur le processus de mise en représentation et adresse une critique envers le regard testimonial, en modifiant une vidéo ethnographique en noir et blanc tournée dans les années trente dans une zone du Sahara central. L’installation de Fiona Tan est composée d’un écran qui sépare deux salles adjacentes mais pas communicantes. La vidéo projette les mêmes images mais diffuse des fonds sonores différents (le gazouillement joyeux d’oiseaux et le fracas d’un vent impétueux). Elle montre, en réalité, ce qui semble être la photographie ethnographique d’un groupe de jeunes berbères. Soudain, la photographie s’anime de scènes d’exubérance. Les enfants crient, jouent, rient et changent de place devant le spectateur qui les a connus, quelques instants auparavant, comme des icônes immobiles, figés et prêts pour un portrait photographique. Ils réécrivent ainsi la séquence de la narration visuelle, en montrant le fonctionnement des techniques de création et manipulation de l’image. Après une vingtaine de secondes, la vidéo se fige à nouveau dans l’image du début, pour ensuite “se réanimer” quelques instants après. Il en ressort un

ensemble audio-visuel dans lequel le rapport entre photographie, film et commentaire sonore suscite une réflexion sur les conditions de recueil de la donnée ethnographique. C'est ainsi que se dévoile également la distance entre la pensée classificatoire de l'autorité scientifique et la variété de la contingence, entre l'organisation de l'image documentaire et le dynamisme de la vie.

Un tel mécanisme fonctionne dans *Facing Forward* (1999), où le mixage sur un échantillonnage d'images d'archives est encore plus explicite. Une fois de plus, Fiona Tan place le spectateur devant des séquences extraites des documentaires coloniaux récupérés dans les archives du Filmmuseum d'Amsterdam, pour accomplir une recherche sur les conditions de la perception et de la connaissance.



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999  
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

La vidéo démarre avec un groupe d'hommes qui posent pour un portrait; ils forment des rangs qui suivent clairement un ordre hiérarchique: nous y retrouvons au premier plan quelques officiers européens en uniforme, filmés avec leurs subordonnés natifs, assis légèrement en retrait. Après quelques secondes, le tableau change: une vidéo d'époque montre trois hommes de couleur, encore alignés en rangs, qui posent nus dans un contexte indigène. La séquence propose ensuite toute une série d'autres images dont l'organisation est la même, avec des femmes et des hommes habillés en costumes traditionnels et filmés dans des positions différentes (de dos, de profil, de face, etc.). L'objectif en est de redonner le regard analytique, descriptif et mimétique porté sur les diversités physiques et culturelles en époque coloniale.



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999  
 Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999  
 Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

Dans la vidéo de Fiona Tan, le montage souligne le caractère représentatif de ces diversités. Les sujets filmés, véritables “inventions visuelles”, n’ont pas en effet de présences réelles, mais se situent dans le monde des généralisations de type heuristique et taxonomique: les portraits d’Indonésiens, d’Africains et de Guinéens se suivent dans une progression apparemment confuse qui souligne la “logique discontinue”<sup>3</sup> du relativisme culturel et de ce que James Clifford nomme “collection de cultures” (2000: 249 et suiv.).

Par le dé-montage des narrations visuelles avec lesquelles les autres coloniaux ont été reconnus comme différents, Fiona Tan suscite donc une réflexion essentiellement anthropologique sur la légitimité de ce que l’on appelle l’“autorité ethnographique” (Clifford 2000: 35 et suiv.). L’artiste dévoile ainsi, en quelques photogrammes, les mécanismes de ce processus moderniste d’“altérisation”,<sup>4</sup> fondé sur la construction de la différence du sujet colonial, qui, comme l’affirme Rey Chow (2004: 31-32), trouve son expression plus significative dans le “natif comme lieu de l’image”:

En tant que tel, le “natif” est transformé en une entité absolue sous forme d’une image [...] dont le silence devient l’occasion pour *nos* discours. Le regard fixe de l’expert occidental est “pornographique” et le natif devient un simple “corps nu” [...]. Qu’elle soit positive ou négative, la construction du natif reste au niveau de l’image-identification, un processus dans lequel justement “notre” identité est mesurée selon notre ressemblance au natif et la sienne envers nous.

<sup>3</sup> Matera affirme (2005: 19): “La reconnaissance de la multiplicité culturelle, les théories du relativisme culturel, la notion de culture en tant qu’‘objet’, l’urgence de la sauvegarde culturelle de mondes désormais en voie d’extinction [...] le début de ce que James Clifford appelle la ‘collection de cultures’, sont toutes des dérivations de l’affirmation de la logique de la discontinuité [...]. Ce qui a conduit sur le plan empirique au renforcement de l’image d’une planète fractionnée en plusieurs cultures différentes, chacune d’entre elles détenue par un peuple (dans le temps) et située dans l’espace, à la métaphore de la mosaïque”.

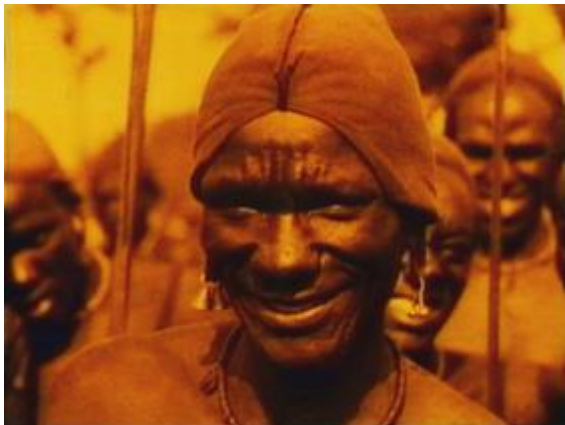
<sup>4</sup> Le terme “othering” (“altérisation”) est utilisé pour la première fois par Spivak (1985). En élaborant la notion de “Autre” thématisée par Jacques Lacan, Spivak utilise le terme “altérisation” pour analyser les mécanismes de construction de l’autorité coloniale, en décrivant les modalités rhétoriques à travers lesquelles le discours impérialiste reproduit lui-même en produisant ses “autres”. Pour approfondir, se référer aussi à Said (1978) et Gingrich (2004).



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999  
 Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

L'intention du montage est rendue encore plus évidente par le fait que dans la vidéo, certaines reprises, extraites d'archives, sont insérées et montrent les rues animées d'une ville d'Asie, où chacun vaque à ses occupations et personne ne semble se préoccuper de la caméra. Les objets de la fascination voyeuristique du reportage scientifique sortent donc du rôle d'"exemplaires" pour devenir des sujets, tandis que la caméra enregistre, sans imposer de pose, la routine quotidienne de piétons et de cyclistes.

Ces séquences, qui pour Lynne Cooke (2001) ont le même intérêt pour le quotidien de la vidéo amateur d'un touriste quelconque, se joignent à d'autres images du film, où quelques jeunes filles natives et des enfants indigènes, tout à fait à leur aise, sourient et plaisantent, complices face à la caméra. A cela s'ajoutent d'autres courts fragments où le cameraman tourne la caméra vers le spectateur, transformant l'observateur en observé.



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999  
 Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London



Fiona Tan, *Facing Forward*, video projection, 1999  
 Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

Ces extraits visuels, introduits comme des flashes imprévus le long de la séquence, dévoilent la logique “bifocale”<sup>5</sup> du film, que Fiona Tan utilise pour analyser les positions des sujets impliqués dans leur relation réciproque, en essayant d’affirmer leur co-appartenance, c’est-à-dire leur unité expérientielle nécessaire (Alphen van 2002: 48 et suiv.). Ceci explique aussi l’insertion du commentaire sonore qui accompagne la vidéo, extrait d’une des plus belles pages de *Les villes invisibles* de Italo Calvino, où Marco Polo explique à Kublai Khan, empereur des Tartares, la philosophie qui guide son interminable voyage (1974: 36-38):

Marco Polo imaginait qu’il répondait [...] que plus il se perdait dans les quartiers inconnus des villes lointaines, mieux il comprenait les autres villes qu’il avait traversées pour aller jusque là [...]. À ce moment, Kublai Khan l’interrompait [...] par une question du genre: – Est-ce que tu avances toujours avec la tête tournée vers l’arrière? Ou bien: – Ce que tu vois est-il toujours derrière toi? Ou, mieux: – Ton voyage se déroule t-il toujours dans le passé? Tout cela, afin que Marco Polo puisse expliquer [...] que ce qu’il cherchait était toujours quelque chose en avant de lui [...]. Quand il arrive dans une nouvelle ville, le voyageur retrouve une part de son passé dont il ne savait pas qu’il la possédait. [...] Marco entre dans une ville; il voit quelqu’un sur une place vivre une vie ou un instant qui auraient pu être siens; il aurait pu être à la place de cet homme, maintenant, s’il s’était, autrefois, jadis, arrêté, ou encore si, jadis, à un croisement de chemins, au lieu de prendre d’un côté il avait pris du côté opposé [...]. Désormais lui-même est exclu de ce passé, qu’il soit véritable ou hypothétique; il ne peut s’arrêter; il doit continuer jusqu’à une autre ville où l’attend une autre de ses vies passées, ou quelque chose qui peut-être a été l’une de ses vies futures possibles et qui est maintenant le temps présent de quelqu’un d’autre. [...] – Tu voyages pour revivre ta vie passée? C’était à ce point la question du Khan, qui pouvait encore se formuler de cette façon: – Tu voyages pour retrouver ton avenir? Et la réponse de Marco: – L’ailleurs est un miroir en négatif. Le voyageur y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu’il n’a pas eu, et n’aura pas.<sup>6</sup>

L’artiste utilise, une fois de plus, la figure du personnage vénitien pour présenter une réflexion sur la façon d’aborder et de représenter la distance. Dans le livre de Calvino, comme nous le savons, Marco Polo décrit à Kublai Khan des dizaines de villes de l’empire que ce dernier ne connaît pas directement. Le principe qui guide sa narration est simple et puissant: “l’empereur, par nature, est étranger à chacun de ses sujets; l’empire ne pouvait manifester son existence à Kublai qu’au travers d’yeux et d’oreilles étrangers” (Calvino 1974: 29). La narration se construit à l’intérieur d’un texte stratifié, structuré dans un atlas visionnaire de la diversité qui échappe à l’ordre de la cartographie pour dépeindre l’ambiguïté d’un réel indéfini et contaminé de l’expérience mentale de la peur, du désir, du rêve et de la mémoire: “peut-être que l’empire, pense Kublai, n’est rien d’autre qu’un zodiaque des fantasmagories de l’esprit” (Calvino 1974: 31). Ainsi, le réel, le fantastique et le métaphorique s’entrelacent pour devenir

<sup>5</sup> Fischer écrit (2005: 272): “je me suis rendu compte que la recherche ethnique est une expression de cette bifocalité qui a toujours caractérisé l’approche anthropologique: regarder les autres à travers nous et nous à travers les autres. [...] Cette bifocalité, ou réciprocité de perspectives, a une importance de plus en plus significative dans un monde où les sociétés sont de plus en plus interdépendantes”.

<sup>6</sup> Piste sonore extraite de la vidéo *Facing Forward* de Fiona Tan, version originale en anglais.

des récits surréels de villes impossibles, où se perd la complexité que Kublai Khan croit contrôler.<sup>7</sup>

Fixer dans le temps, en relations narratives, l'espace de ce que l'on voit et de ce que l'on vit ailleurs est depuis toujours une des préoccupations de l'ethnographie. Dans le texte de Calvino, comme dans la vidéo de Fiona Tan, cet enregistrement n'assume jamais les contours nets d'une image "objectifiée", mais se perd en formes évocatives et métamorphiques dans lesquelles les phénomènes apparaissent sous formes de renvois, de signes, d'indices et d'aperçus. Ce qui semble paradoxal – et qui est au contraire un puissant artifice herméneutique – est que, pour guider le récepteur dans sa découverte du labyrinthe de cet univers "invisible", l'écrivain et l'artiste préfèrent justement la vue qui, plus que tout autre sens, pose le problème cognitif de la différence entre la "présence" de l'objet et la réalité phénoménique, toujours figurée et, par conséquent, toujours d'une certaine façon arbitraire: "L'œil ne voit pas des choses mais des figures de choses qui signifient d'autres choses" (Calvino 1974: 19).

En effet, l'image qui rétablit davantage la réalité qui s'accomplit dans la création du livre de Calvino et dans le parcours de la vidéo de Fiona Tan est le polyèdre, qui a plusieurs facettes mais n'en montre qu'une seule à la fois. Ainsi, les lieux visités par le marchand calvinien, exactement comme les fragments des films ethnographiques montés dans *Facing Forward*, rendent autant d'images que sont les points de vue. Citons à ce propos Marco Polo: "quel que soit le pays que mes paroles évoquent autour de toi, tu le verras d'un observatoire situé comme est le tien" (Calvino 1974: 35). L'originalité réside dans le fait que, dans la superposition des subjectivités en jeu, le narrataire se confond avec ce qui est narré. Polo (Calvino 1974: 158) précise cette idée en affirmant que:

Une chose est la description du monde à laquelle tu prêtes une oreille bienveillante, une autre celle qui fera le tour des attroupements de débardeurs et gondoliers sur les *fondamenta* devant chez moi le jour de mon retour, une autre encore celle que je pourrai dicter dans mon vieil âge [...]. Ce qui commande au récit, ce n'est pas la voix: c'est l'oreille.

Le marchand de Calvino produit en outre des récits de lieux si suggestifs que, dans chaque description, même le narrateur se confond avec ce qui est narré. C'est ainsi que, dans un des métalogues les plus connus avec Kublai Khan, Marco Polo révèle le mécanisme cognitif de construction de son univers de connaissance (Calvino 1974: 104):

– Sire, désormais je t'ai parlé de toutes les villes que je connais. – Il en reste une dont tu ne parles jamais. Marco Polo baissa la tête. – Venise, dit le Khan. Marco sourit. – Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise. [...] Pour

---

<sup>7</sup> Voir, à ce propos, la notion de "description inquiète" exprimée par Bagnoli (2003: 176): "pour Calvino le rapport entre lieux réels et façon de les imaginer ou de les sentir n'est jamais serein [...] regarder une ville n'est pas une opération simple, car au fond cela signifie regarder une sorte d'image fractale du 'labyrinthe gnoséologique-culturel' de notre civilisation. Il faut donc savoir accomplir une série d'opérations, telles 'écarter', 'simplifier' et 'relier' pour remplacer à l'auto-suffisance de l'*evidentia* de l'image une description inquiète, à même d'unir l'exactitude de la cartographie et la qualité morale du récit".

distinguer les qualités des autres, je dois partir d'une première ville qui reste implicite. Pour moi, c'est Venise.

Dans cet extrait, il est clair que la cohérence du récit du "témoin" se trouve au sein même d'une conscience, élaborée au cours de la pérégrination, d'être situé quelque part. Polo construit cette conscience de sa propre position en "regardant de loin" sa ville natale, qu'il perçoit dans chaque ville rencontrée. Il est évident qu'avec cela, le principe de Marco Polo selon lequel "il ne faut jamais confondre la ville avec le discours qui la décrit" (Calvino 1974: 75), acquiert un sens anthropologique essentiel. Ici se pose, en effet, le problème saussurien du rapport arbitraire entre langue et réalité, qui a été thématiqué dans la perspective herméneutique de Clifford Geertz (1973). Comme nous le savons, Geertz exploite la pensée de Wittgenstein et affirme que l'anthropologie doit jouer un rôle actif dans l'analyse des différentes représentations de la réalité situationnelle. En effet, si en termes husserliens les prédicats évaluatifs qui s'appliquent aux données de la réalité ne sont pas entièrement "objectifs", ni totalement "neutres", il serait alors erroné d'établir une séparation entre doctrine et activité et entre sujet et objet.

Le récit de l'ailleurs de Marco Polo, comme celui de Fiona Tan, se développe donc entre deux pôles interconnectés: le passé des circonstances vécues et le présent des circonstances reconstruites. C'est dans ce passage que se déroule une intrigue si personnelle que, comme le raconte Calvino (1974: 9-10), l'Empereur des Tartares se rend compte lui aussi de prêter oreille à une "invention":

Il n'est pas dit que Kublai Khan croit à tout ce que Marco Polo lui raconte, quand il lui décrit les villes qu'il a visitées dans le cours de ses ambassades; mais en tout cas l'empereur des Tartares continue d'écouter le jeune Vénitien avec plus de curiosité et d'attention qu'aucun de ses autres envoyés ou explorateurs [...].

C'est justement dans les zones de silence – et, par conséquent, de possibilités – produites par la narration parfois fragmentée de Marco Polo que se trouve, presque paradoxalement, un sens inédit (Calvino 1974: 49-50):

Mais ce qui rendait précieux à Kublai chaque fait ou nouvelle rapporté par son informateur muet, c'était l'espace qui restait autour, un vide que ne remplissaient pas des paroles. Les descriptions des villes visitées par Marco Polo avaient cette qualité: qu'on pouvait s'y promener par la pensée, s'y perdre, s'y arrêter pour prendre le frais, ou s'en échapper en courant.

Comme cela a été dit, *Facing Forward* reproduit de fait cette fragmentarité productive. Fiona Tan la souligne dans le montage d'extraits, à première vue disparates, qui renvoient au langage partiel, et trop souvent "non-dit", des procédés de sélection d'un ailleurs qui, dans cette optique, est "doublement ethnographique": et par sa provenance et par sa restitution (Jamin 1999: 109). Et à ce propos, voilà ce qu'écrivent Alessandra Gribaldo et Giovanna Zapperi (2007: 70-71):

Si, de plus en plus fréquemment, l'utilisation de l'image d'archives renvoie au témoignage, à la vérité historique et à son autorité factuelle et documentaire, l'utilisation qu'en fait Fiona Tan propose une autre lecture du passé et de sa représentation. En prenant ses distances avec toute l'idée d'authenticité de l'image ethnographique, Tan l'investit pour sa qualité fragmentaire, pour tenter de penser la mémoire comme représentation culturelle, comme champ de l'imaginaire. [...] Fiona Tan a choisi, tout à fait consciemment, le fragment, qui, sorti de son contexte, est porteur d'une signification qui transcende la dimension narrative du film ethnographique. Transformer la narration en allégorie, c'est renvoyer aux limites mêmes du film ethnographique, de sa prétendue neutralité, de sa fonction de classification et de documentation de l'altérité.

Il est intéressant de souligner que la conscience méthodologique de Fiona Tan, construite sur le conflit résolu entre représentation et réalité, mûrit en premier lieu à partir d'une réflexion que l'artiste accomplit sur sa propre biographie de migration. Née à Sumatra d'un père chinois et d'une mère d'origine écossaise, Fiona Tan passe son enfance et son adolescence en Australie. Après avoir fini ses études secondaires, elle part pour l'Europe et commence des études d'art; elle séjourne d'abord à Hambourg et ensuite à Amsterdam, où elle vit et travaille encore aujourd'hui. Entre 1995 et 1997, dans un documentaire autobiographique tourné pour la télévision, intitulé *May you live in interesting times*, l'artiste accomplit un voyage spatial, temporel et expérientiel à la recherche de ses racines. Elle explore, dans cette vidéo, l'histoire de sa famille paternelle qui appartenait à la minorité chinoise émigrée en Indonésie, en interviewant ses parents, son frère et sa sœur, ses cousins, ses oncles et ses tantes, ainsi que quelques habitants du village d'origine de son père.

Le film insiste sur le sens d'appartenance et sur l'histoire tourmentée de la migration de sa famille chinoise qui, à la suite des violences et des expropriations subies après le coup d'Etat militaire du général Suharto, en 1965, a laissé l'Indonésie pour l'Australie, l'Europe et d'autres zones de l'Asie.<sup>8</sup>

Dans son journal de bord, qu'elle rédigea lorsqu'elle parcourut le monde d'Amsterdam à Brisbane, puis à Melbourne, à Cologne, à Jakarta, à Hong Kong, à Pékin et à Quanzhou, Fiona Tan (1998: non pag.) écrivit:

---

<sup>8</sup> Le titre du film (*May you live in interesting times*) reprend un présage dont l'origine est incertaine. Selon certaines sources, il serait d'origine écossaise, pour d'autres d'origine égyptienne, pour d'autres encore plutôt d'origine chinoise confucéenne. En réalité, il n'existe pas de preuve philologique de la véritable origine de cette expression, qui semble faire partie d'une phrase plus longue: *May you live in interesting times and come to the attention of important people*. Il s'agit d'un présage énigmatique qui n'est en rien de bonne augure. L'ambiguïté du titre est expliquée dans la séquence du film que Fiona Tan dédie au cousin Gin, rencontré à Jakarta. A travers les mots de Gin, Fiona Tan évoque l'histoire de son oncle Chan, un important personnage politique qui avait essayé de défendre les droits de la minorité chinoise en Indonésie et qui avait été emprisonné pendant la dictature de Suharto (1965). Dans un montage au rythme particulièrement soutenu, Fiona Tan met côte à côte des images en couleurs et des pellicules d'archives en noir et blanc, en évoquant les persécutions commises contre la population indonésienne et le drame historique et politique qui a conduit à la diaspora de sa famille. Le titre du film acquiert donc le sens de mauvais sort. En effet, en Chine, la phrase est employée comme une malédiction: celui qui la prononce souhaite à son interlocuteur que sa vie soit pleine d'embûches. L'adjectif "interesting" est utilisé comme synonyme de "turbulent". La raison en est que les époques que les historiens trouvent intéressantes sont celles où il est le plus difficile de vivre en paix.

C'est une odyssée personnelle à la recherche de l'identité culturelle des Chinois en terres étrangères. Comme migrante à demi chinoise, née en Indonésie d'un père chinois et d'une mère australienne, je suis tout naturellement à la recherche de mon identité. J'ai grandi en Australie dans les douze dernières années: quatre en Allemagne et huit en Hollande. A un certain moment, je me suis demandée: Qui suis-je? Question intéressante... mais réponse fort difficile ! [...] Peut-être l'identité culturelle n'est un problème que pour ceux qui n'en ont pas.

C'est ainsi que l'artiste commence son pèlerinage, scandé par le rythme du train et les vues du ciel qui soulignent le mouvement d'entrée et de sortie de deux mondes différents. Les images défilent pour unir des univers si lointains et si proches à la fois, dans une composition qui évoque une variété émouvante de couleurs, d'odeurs, de saveurs et de formes sonores. "La famille ou la culture: quelle est celle qui détermine le plus mon identité?"<sup>9</sup>, se demande l'artiste au début de son voyage, qui n'est autre qu'un itinéraire dans l'invariabilité des liens familiaux, s'accomplissant toutefois dans la variabilité des parcours biographiques, des pays, des métiers, des langues, des pratiques rituelles et culinaires.

Parcouru par une délicate tendance mélancolique, le film décrit des traces superposées de styles de vie, d'ambiances et de personnes qui assument la "posture du souvenir".<sup>10</sup> Les protagonistes se confrontent avec l'histoire de la colonisation hollandaise de l'Indonésie, les images des persécutions commises contre les Chinois pendant la dictature de Suharto, l'évocation des événements liés à la Grande Révolution culturelle promue par Mao, ainsi que les mémoires de détention et de migration qui s'alternent à des scènes familiales insouciantes et joyeuses.



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,  
documentary film, 1997  
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,  
documentary film, 1997  
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

<sup>9</sup> "Family or culture: which determines my identity more?"

<sup>10</sup> Clemente (1999: 67) écrit: "La 'posture du souvenir' demande une torsion de la temporalité, revenir et y être, être là, procéder vers le futur avec la mémoire d'un passé".

Les séquences des vidéos-interviews se mêlent à de vieilles photographies de famille et à des prises de vue ralenties montrant les intérieurs des maisons, qui reviennent sans cesse sur les détails architecturaux, sur la distribution des espaces, sur les accessoires d'ameublement bourgeois, sur les reliques fortes en mémoires historiques, sur les ornements rituels, sur les images de dévotion. Dans ces cultures stables, qui marquent le caractère et l'histoire des personnes, le passé subit parfois un dépaysement pour assumer une valence esthétique ou se transformer en relique.

A travers la voix des protagonistes, affleurent des circonstances qui dessinent des parcours d'existence disparates et loin de l'expérience de l'artiste, qui construit ces extraordinaires archives de vie en les intercalant avec son journal d'impressions, d'émotions, de notes, d'énigmes non résolues.



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,  
documentary film, 1997  
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,  
documentary film, 1997  
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

En recomposant la géographie culturelle de cette mémoire parfois tourmentée, Fiona Tan met et enlève constamment ses habits de touriste, d'anthropologue et de migrante, guidée par le besoin d'établir un lien entre un passé qui persiste "dans le sang" ou dans la mémoire et la réalité, dans laquelle les liens des affections rétablissent la continuité émotive qui s'est perdue dans la dislocation. Il en ressort un portrait complexe, construit sur le voyage ininterrompu, sur l'écart entre observer et être observée, sur le rapport entre nécessité de représenter et se représenter.



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,  
documentary film, 1997 Courtesy the artist,  
Frith Street Gallery, London



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,  
documentary film, 1997 Courtesy the artist,  
Frith Street Gallery, London

Dans ce processus de recomposition de fragments, la construction de sa propre mémoire ethnique n'est pas orientée vers le passé. En effet, la recherche de ses origines – qui conduit l'artiste de la Chine à la Hollande, de l'Australie à l'Indonésie, de l'Allemagne à Hong Kong – se perd tandis que défile le texte, dont la voix des protagonistes donne du souffle et de la profondeur. Retrouver ses liens généalogiques est, au début du film, guidé par une sorte de “préoccupation ethnique” pour un passé qui, tout en ne correspondant pas à l'expérience de l'artiste, semble en définir l'identité. Cette recherche s'accroche donc au présent et se projette dans les éventualités futures d'une appartenance instable et jamais achevée (Alphen van 2005: 51 et suiv.).

Ainsi s'explique le titre de la vidéo, dans lequel l'adjectif *interesting* peut être interprété dans le sens plus littéraire, celui dont la racine latine “inter-esse” signifie “être entre” mondes, personnes, espaces, univers (Carels 2002: 60).

Il nous vient alors à l'esprit l'espace *in-between* élaboré par Homi K. Bhabha (2001: 60):

Nous devrions rappeler que c'est justement l'“inter” – le versant de la traduction et de la négociation, l'espace *inter-medio* – qui porte le poids du sens de la culture [...]. C'est en explorant ce Tiers-Espace qu'on pourrait échapper à la politique de la polarisation et apparaître comme les autres de nous-mêmes.

Dans les replis du rapport entre pratiques et narrations de l'appartenance, qui renvoient une image changeante de l'histoire de famille, Fiona Tan prend donc conscience des aspects insolubles de son existence et construit un rapport solidaire avec le spectateur. L'artiste affirme en effet: “Il me semble m'être perdue dans différentes langues, pays et coutumes”.<sup>11</sup> Il s'agit de l'affirmation de l'égarement de soi; un égarement dans lequel Fiona Tan donne vie à la notion de “translation” exprimé en termes théoriques par Homi K. Bhabha (2001: 238-239):

La culture interprétée comme une stratégie de survie, est transnationale et translationnelle. [...] La dimension transnationale de la transformation culturelle – faite de migrations, de diasporas, d'exils, de réinsertions – fait du processus de traduction / translation culturelle une forme complexe de signification: impossible, dans ce contexte, de se référer au discours naturel ou naturalisé relatif à la “nation”, aux “peuples” ou à une tradition “folklorique” authentique.

Cette considération nous ramène à la réflexion sur le temps du Marco Polo calvinien que, comme nous avons pu le constater, Fiona Tan insère dans le commentaire de *Facing Forward* avec des extraits musicaux et des fonds sonores d'ambiance (Calvino 1974: 37-38):

– Tu voyages pour revivre ta vie passée? C'était à ce point la question du Khan, qui pouvait encore se formuler de cette façon: – Tu voyages pour retrouver ton avenir? Et la réponse de Marco: – L'ailleurs est un miroir en négatif. Le voyageur y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu'il n'a pas eu, et n'aura pas.<sup>12</sup>

La terre natale, comme élément de présence-absence, acquiert pour Marco Polo une signification imaginative, qui permet d'expliquer cette contraction de la dimension du temps que Paolo Barberi, en élaborant les théorisations de Gianni Vattimo et de Jean Baudrillard, définit “continuum temporel écrasé sur le présent” (Barberi 2001: 5). Et c'est à partir de là

---

<sup>11</sup> “I feel have lost part of myself in different languages, countries and customs”.

<sup>12</sup> Piste sonore extraite de la vidéo *Facing Forward* di Fiona Tan, version originale en anglais.

que les affinités avec l'événement biographique de Fiona Tan deviennent indiscutables. En effet, dans un contexte où le parcours identitaire individuel échappe à la tentation d'introversion, se morcelant ainsi dans la multiplication des options, chaque lien avec un parcours historique se transforme par la nécessité d'utiliser le passé comme "image" et "ressource" d'une identité validée dans le présent.

C'est ainsi que s'expliqueraient les deux élaborations fonctionnelles substitutives et narcissiques, la nostalgie et le désir, qui reconvertissent le passé et le futur en immanence du présent qui s'offre comme "narration" et "invention" (Barberi 2001: 5):

C'est à ce "continuum temporel" écrasé sur le présent que se juxtaposent deux dimensions imaginaires mais extrêmement fonctionnelles, remplaçant le passé et le futur: d'une part la *nostalgie du passé*, auquel elle se fonde et qui crée un cadre temporel dans lequel elle peut être ré-interprétée, ré-inventée par narrations; de l'autre le *désir du futur*, de nouveautés, qui crée des perspectives de vie possibles grâce à une sélection dynamique et une mise à jour d'informations et de savoirs.

Le voyage autobiographique de Fiona Tan, comme celui du Marco Polo calvinien, est donc un voyage hypothétique qui s'accomplit dans le temps, plus que dans l'espace. Il s'agit, en fait, du parcours incessant de la mémoire qui dessine, pour reprendre l'expression de Vladimir Jankélévitch (1992: 120), une "géographie pathétique". Une géographie, élaborée sur la réminiscence et sur l'imagination, qui nie le parcours linéaire de l'histoire pour créer d'éternelles superpositions. Calvino (1974: 37) écrit:

Désormais lui-même est exclu de ce passé, qu'il soit véritable ou hypothétique; il ne peut s'arrêter; il doit continuer jusqu'à une autre ville où l'attend une autre de ses vies passées, ou quelque chose qui peut-être a été l'une de ses vies futures possibles et qui est maintenant le temps présent de quelqu'un d'autre.<sup>13</sup>

Cette sorte d'épithaphe pourrait être utilisée pour commenter le dernier photogramme de *May you live in interesting times*, que Fiona Tan conclut avec la "photographie de famille", prise dans un village rural de la Chine contemporaine, où l'on peut voir l'artiste au sein d'un groupe de lointains parents jamais vus auparavant, qui ont le même nom qu'elle, mais au milieu desquels elle apparaît irrémédiablement "étrangère".



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,  
documentary film, 1997  
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,  
documentary film, 1997  
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

<sup>13</sup> Voir note 11.

Le chemin parcouru par Fiona Tan est donc le même que celui de Marco Polo. Ils esquissent tous les deux une “mappemonde passionnelle” dans laquelle la conscience de l’ailleurs se transforme en conscience du contraste entre passé et présent. La différence entre les deux parcours se manifeste, cependant, par rapport au sentiment de nostalgie. Pour Marco Polo, en effet, il s’agit d’une “nostalgie fermée”, qui s’accomplit dans le retour odysseïque. Pour Fiona Tan, par contre, il s’agit d’une “nostalgie ouverte”, qui se réalise comme une localisation symbolique et métaphorique d’un désir indéterminé (Jankélévitch 1992: 144). En effet, c’est avec l’instantané photographique qui capture l’enseigne illuminée de l’hôtel “My Home” que Fiona Tan inaugure le voyage raconté dans *May you live in interesting times*, qui est le chemin de suspension de ceux qui sont étrangers où qu’ils soient: “J’avais pris l’habitude de parler de moi-même en utilisant l’épithète amusant de *étrangère professionnelle*”.<sup>14</sup>

Ce qui caractérise l’histoire de Fiona Tan est l’état d’être toujours ailleurs et toujours autrement. Ce qui ne lui permet pas de répondre de façon exacte à la question “où?”, à partir du moment où le retour ne renvoie pas à un lieu mais à un nouveau départ. C’est pourquoi, alors que Marco Polo situe sa nostalgie “quelque part”, Fiona Tan la situe tantôt “partout”, tantôt “nulle part”. Elle rend de cette façon l’ambivalence de son pèlerinage sur une route qui, au fond, n’amène nulle part. Au début de son film autobiographique, l’artiste parle ainsi: “Cela a commencé comme une recherche. J’ai l’impression qu’à présent je suis constamment à la recherche de ma recherche”.<sup>15</sup> C’est ainsi qu’à la fin de son voyage, dans la photo prise dans le village d’origine de son père, l’artiste revient sans jamais revenir. En rentrant chez elle, Fiona Tan ne cesse de partir.



Fiona Tan, *May you Live in Interesting Times*,  
documentary film, 1997  
Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London

<sup>14</sup> “I used to jokingly call myself a *professional foreigner*”. L’hôtel comme “chronotope”, comme figure du postmoderne, comme lieu que l’on traverse et où les rencontres sont fugaces et occasionnelles, comme un non-lieu dans lequel on ne se sent jamais résident et comme territoire d’inauthenticité, d’exil, de transitorité et de déracinement est l’image avec laquelle James Clifford ouvre *Routes* (1999: 27-28).

<sup>15</sup> “It started off as a search. Now it feels as if I’m constantly in search of my search”.

Elle admet en effet, avec un peu d'amertume, que dans sa "long lost home" elle ne pourrait pas vraiment vivre: "Je suis, et je serai toujours une étrangère. [...] Ce joli village ne pourrait jamais être chez moi. Je ne pourrais jamais y vivre".<sup>16</sup> En jouant sur les mots, on pourrait affirmer, comme Lynne Cooke (2001: 25), que ses "roots" sont en fait les "routes" de James Clifford (1999), qui libèrent l'identité des racines en l'évoquant en termes de voyage. En effet, en réfléchissant sur le risque d'interpréter la culture comme lieu de résidence rassurante et confortable qui, dans l'ordre et la cohérence qu'elle impose, limite en fait la possibilité de se déplacer autrement, Fiona Tan (1998: non pag.) affirme:

La culture est à la fois un palais et une prison. Le migrant –moi – doit s'interroger sur le sens d'être à l'intérieur et à l'extérieur. En réalisant ce film je suis passée continuellement d'un état à l'autre: tantôt je faisais partie de ma famille, tantôt je m'en éloignais irrémédiablement.

Nous pouvons donc affirmer que, pour l'artiste, vaut le principe de Salman Rushdie (1992), pour qui l'ambivalence qui caractérise la position du migrant doit être lue certes en termes d'incertitude, mais aussi, et surtout, en termes d'émancipation. Le choix de Fiona Tan, en effet, est celui d'accepter la dimension "liquide" qui, selon Zygmunt Bauman (1999: 66), caractérise "la société de l'incertitude" postmoderne, dans laquelle

L'ipséité [...] n'est plus fournie par la structure préconstituée du monde, ni par un ordre venu d'en haut. Elle doit être élaborée, réélaborée, encore élaborée et à nouveau élaborée, dans les deux dimensions en même temps [...].

Dans cette condition stéréoscopique, qui comme l'affirme encore Rushdie (1992) nous transforme tous en migrants, la seule façon de se définir vraiment est celle de se "dé-définir". Fiona Tan affirme donc, dans un des derniers soliloques du film: "Je ne ferai jamais partie de ma famille. Non, je ne suis pas chinoise [...]. D'autre part je ne me sentirai jamais occidentale. [...] L'identité n'est définie que par ce que l'on n'est pas".<sup>17</sup> Ainsi, du point de vue de l'ordre postcolonial, la question de l'appartenance est située sur un plan contingent et représentatif, dans lequel ce qui règle la construction de la subjectivité est le déplacement,<sup>18</sup> c'est-à-dire la condition erratique de passage des frontières géographiques certes, mais aussi disciplinaires et épistémologiques. En acceptant et en mettant en scène sa propre condition de dispersion, Fiona Tan explore ces frontières, en problématisant chaque idée de "ipséité" et en modelant un discours attentif aux dimensions subjectives de l'expérience, aux partialités historiques et aux déviations de la communication et de la traduction.

---

<sup>16</sup> "I am, and always would remain, a foreigner. [...] That charming little village could never be my home. I could never live there".

<sup>17</sup> "I'll never entirely feel part of my family. No, I'm not Chinese [...]. I'll never entirely feel Western either. [...] Identity is defined only by what it is not".

<sup>18</sup> Voir en particulier Appadurai (1996).

## Bibliographie

ALPHEN, Ernst van

2002 "Imagined Homelands. Re-mapping Cultural Identity", in Ginette Verstraete, Tim Cresswell éds., *Mobilizing Place, Placing Mobility. The Politics of Representation in a Globalized World*. Amsterdam and New York, Rodopi: 53-70.

ALPHEN, Ernst van

2005 *Art in mind: how contemporary images shape thought*. London, The University of Chicago Press.

APPADURAI, Arjun

1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

BAGNOLI, Vincenzo

2003 *Lo spazio del testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*. Bologna, Pendragon.

BARBERI, Paolo

2001 "Globalizzazione: scienze sociali e cultura globale", in Alberto M. Sobrero éd., *Culture della complessità. L'antropologia nel mondo contemporaneo*. Roma, Cisu: 1-57.

BAUMAN, Zygmunt

1999 *La società dell'incertezza*. Bologna, Il Mulino.

BHABHA, Homi K.

2001 *I luoghi della cultura*. Roma, Meltemi (1re éd. angl. 1994).

CALVINO, Italo

1974 *Les villes invisibles*. Traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Éditions du Seuil (1re éd. it. 1972).

CARELS, Edwin

2002 "Photographer unknown", *A Prior Magazine* 8 (September, Special on Fiona Tan): 37-62.

CHOW, Rey

2004 *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*. Roma, Meltemi.

CLEMENTE, Pietro

1999 "La postura del ricordante. Memorie, generazioni, storie della vita e un antropologo che si racconta", *L'ospite ingrato: Memoria II*: 65-96.

CLIFFORD, James

1999 *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Torino, Bollati Boringhieri (1re éd. angl. 1997).

2000 *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino, Bollati Boringhieri (1re éd. angl. 1988).

- COOKE, Lynne  
2001 "Fiona Tan: Re-take", in Mariska van den Berg éd., *Fiona Tan. Scenario*. Rotterdam, NAI Publishers: 20-34.
- FISCHER, Michael M. J.  
2005 "Etnicità e arti postmoderne della memoria", in James Clifford, George E. Marcus eds., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*. Roma, Meltemi: 267-314 (1re éd. angl. 1986).
- GEERTZ, Clifford  
1973 *The Interpretation of Cultures*. New York, Basic Books.
- GINGRICH, Andre  
2004 "Conceptualising Identities: Anthropological Alternatives to Essentialising Difference and Moralizing about Othering", in Gerd Baumann, Andre Gingrich eds., *Grammars of Identity/Alterity. A Structural Approach*. Easa Series, vol. 3, Oxford and New York, Berghahn Books: 3-17.
- GRIBALDO, Alessandra – ZAPPERI, Giovanna  
2007 "Un autre regard. Ethnographie, narration et postcolonialisme", *Multitudes* 29, 2: 61-73.
- JAMIN, Jean  
1999 "Les musées d'ethnographie, les objets et les mots", *Les Cahiers de l'École Nationale du Patrimoine: Le Musée et les cultures du monde* 5: 103-111.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir  
1992 "La nostalgia", in Antonio Prete éd., *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano, Raffaello Cortina: 119-176 (1re éd. franç. 1974).
- MATERA, Vincenzo  
2005 "Confini disciplinari", in Ugo Fabietti, Roberto Malighetti, Vincenzo Matera, *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*. Milano, Mondadori: 13-21.
- RUSHDIE, Salman  
1992 *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. New York, Penguin Books.
- SAID, Edward W.  
1978 *Orientalism*. New York, Pantheon Books.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty  
1985 "The Rani of Sirmur", in Francis Barker et al. eds., *Europe and Its Others*. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, vol. 1, Colchester, University of Essex Press: 128-151.
- TAN, Fiona  
1998 *Collecting Presents* [<http://www.fionatan.nl>].
- YOUNG, Robert  
1990 *Disorienting Orientalism*, in *White Mythologies: Writing History and the West*. London and New York, Routledge: 119-140.



**visual ethnography**

vol. 2, n. 2, December 2013, pp. 19-37 | DOI: 10.12835/ve2013.2-0021 | www.vejournal.org | ISSN 2281-1605

---

**Insa Langhorst**

Independent filmmaker and researcher

***Narrating Berlin. A kaleidoscopic exploration of notions around memory, identity and home***

**Abstract**

*Berlin is as popular as never before. By word of mouth an image of the city has spread which evokes a nearly mythical idea of it being a place of endless possibilities and unlimited self-realisation. Thus, every year thousands of people from all over the world decide to pack their belongings and start a new life in the city of their dreams. More than ever Berlin has become a location of multicultural encounters and constantly shifting borders through gentrification and migration.*

*The article explores how places are created through storytelling. It looks at the potential of the “narrated space” in respect to identity and ideas of “Heimat”. Through psychogeographical walks with different participants these questions are unravelled and demonstrate in what way new Berliner citizens create bonds with the space they live in through the stories they internalise.*

**Keywords**

Berlin, place, storytelling, narration

**Insa Langhorst**

*Insa Langhorst lives and works in Manchester, UK. She studied Visual Anthropology at the University of Manchester, from which she graduated in 2010. She now practices as an independent filmmaker and researcher. Insa is currently working on projects concerning our ideas of work, Heimat and memory. Her work combines different media to open up new perspectives and to create a sense of discovery. Insa has previously worked as a video journalist for the ZEIT Online.*

**Email:** [insa.langhorst@gmail.com](mailto:insa.langhorst@gmail.com)

During the 50s and 60s the Situationists and Lettrists, around people such as Guy Debord, used a playful method in order to conduct research about space and place, and the way people react to and connect with it. This method became known as psychogeography (see Coverley 2006). Researching the relationship between people and their environment is more relevant than ever, with issues around gentrification and migration in the focus of many debates and policies all around the world.

With technology advancing quickly and global communication ready at hand, processes of change are fast becoming more evident. With this push towards globalisation, it seems previously established concepts alter their meaning. If it is true that, as Caroline Mill states, “people make sense of their social identity in terms of their environment” (1993: 150), how then do people create a sense of identity and a feeling of home, in a world that encourages, and often demands the pursuit of a transitory life?

In this article I want to explore this issue through the connection with narration and memory. Similar to Walter Benjamin’s “A childhood in Berlin around 1900 (Berliner Kindheit um Neunzehnhundert)” (1938) and Franz Hessel’s “Walking in Berlin (Spazieren in Berlin)” (1929) the stories I am going to weave into this article will serve as images created by words, imitating the way we remember. Like the changing patterns of a kaleidoscope, every time we remember, we remember different fragments, in varying orders. Thus, I am going to combine different fractions of memories, recorded during psychogeographical walks in Berlin. I conducted the psychogeographical walks in order to grasp how people establish a relationship with the place they live in. These stories will be divided into three different categories and each section will be linked to one picture, which, in the process of narrating, will assume a deeper meaning.

### **Psychogeography and Photography**

An image holds the possibility to convey understanding beyond that of the text, yet at the same time it is also dependent on the meaning associated to it through text (see Daniels and Cosgrove 1993). This dialectic relationship is reflected in the Western favouritism of sight as a pathway to true knowledge, whilst at the same time holding a deep suspicion against images as truthful depictions of ‘reality’, as it is also the case in the social sciences (Long 2007: 4f; Daniels and Cosgrove 1993: 59; Schneider and Wright 2010: 1). And indeed there is the temptation and danger, and as can be seen, a trend, in the use of photography and film to aestheticise what they depict, rather than to focus on knowledge production (Schneider and Wright 2010: 2). Yet, nonetheless, if one is aware of the underlying discourses and debates, and because of their openendedness, visual methods can also be useful, especially when working in the field. Rather than trying to represent the outcome of fieldwork in equally “artificially crafted texts, that frequently enclose forcible completion”, they can help overcome the dichotomy of the synchronicity of fieldwork and the diachronicity of field ‘reality’ (ibid.: 20; 12). This potential of visual methods also interested me as part of my research in Berlin. Photography in combination with psychogeographical wanderings seemed to be a medium which touches on a lot of the issues related to subjects such as memory, the link between visual and text and its significance for the production of meaning through narration.

In the context of psychogeography, photos are usually used for the visual representation of the places participants talk about. As discussed above, it is here where the ascription of meaning becomes specifically obvious: A photograph on its own can appear quite without any specific meaning.

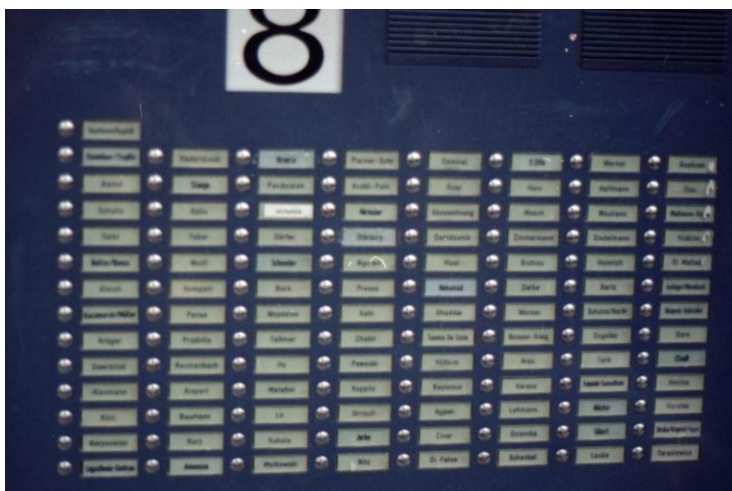
Photographs need to be contextualised in order to reveal their *specific* intention or significance – should there be one (see Long 2007: 4f: 47 and 122). It is this what happens in the process of psychogeography, when using photography. It shows that photos unfold a special meaning and potential within a context, creating this childlike sense of wonder that Walter Benjamin talks about in his writings, by linking the banal, ordinary with little stories, which make the objects depicted on the photos shine in a different light. Thus, photography is especially apt as a medium for urban explorations.

Photography has often been criticised as a potential mode of forgetting, sparking the loss of authentic memory (Long 2007: 116; 94). Memory becomes externalised and material, yet only if there is a concurrent process of contextualisation. If the “contextualiser”, the person holding certain memories to a photograph, is not present in order to relate this context, this intended meaning is rendered obsolete. Thus here again the link between verbal and visual becomes evident, just as it does when generally speaking about memory, which also works on basis of these two levels (ibid.: 47; 113).

I was curious how I could represent the creation of meaning, a process which is concordant with the making of history and the shaping of our identities. Photography in this respect appeared to resemble what I wanted to explore – the creation of place, that is, the assigning of meaning to space and specific sites. Without context, they are seemingly meaningless, abound with, and open to, a number of interpretations.

The three categories in this essay are titled mapping, identity and home. The italicised parts of this essay are direct quotes or narrated elements, which result from the psychogeographical walks I conducted. Comments and interpretations of these interviews and my experience appear as normal text.

## Mapping Berlin



Suddenly it is there, looming in front of us. High-rises as far as the eye can see. Although Robert<sup>1</sup> had prepared me for the sight, it came unexpected. The Märkische Viertel, a town-in-itself, the place where Robert spent most of his childhood and teenage years, appeared like a vision in the middle of suburbia. “The West Berliners were looking for a big area which could be used to house many people, especially for people in social need. And then they created this massive bloc (...), with a shopping mall in the middle, so that they wouldn’t have to go to the Ku’damm and bother the beautiful people there... and an industrial area so that they could work right here, too. It’s a massive thing.” Robert waves his hand at the tall buildings in front of us. “You can imagine how many people they caged in here. I mean nowadays you kind of know what an effect this has, nowadays you can say they were caged in. Even if it wasn’t intended like that initially.”

We cycle through the streets, the buildings cast their shadows on us. There are rows of trees and clean-cut hedges along the paths connecting the houses, and on the spaces among the buildings which are designated as parking space.

“Well, looking at this, now that I am back here, they did try. They tried to make it liveable, they just underestimated the social dynamics. I think it’s important – you just can’t throw that many people in one pot. They tried to balance it out, but it doesn’t work.” Robert shows me his old way to school, which leads right through the Märkische Viertel. Even his school was within the bounds of this enclosed, city-like area of high-rises. “It’s funny, that’s something I wanted to tell you, the Märkische Viertel is like a ghetto, surrounded by... well, in the north and west by the upper middleclass (...) and in the south by middleclass people and in the east by a mix, the east is generally mixed, it wasn’t as divided into different classes as it was in the west.”

The “ghetto”-like character of the Märkische Viertel created a particular sense of identity within its inhabitants.

“Most of the people who I grew up with, who lived in this area, were sure nothing great would become of them. (...) And if something became of them, it means they are time contractors or something, who drink away their wages in pubs, or people on the dole – that’s the best part of them. The absolutely greater part of them are criminals or really at the bottom of being criminal, junkies or something.”

We stop in front of his old house. “No way!” exclaims Robert. “This is my old neighbour.” He points at one of the many names on the doorbell signs. There are rows and rows of them, and this is just one bloc of houses among the many. It really dawns on me now, how many people live in this area.

A little later we leave the Märkische Viertel. Suddenly we are surrounded by fields, and then we enter a village with neat front gardens. There is a girl leading a horse off a paddock. “As a teenager I always thought they only put all this here to show me what I am missing out on.”

---

<sup>1</sup> Robert moved to Berlin at the age of six. He grew up in the Märkische Viertel and now lives in Wedding, Berlin. He is the creative head of an institution for political education.

And not only the social disparities created borders. There was also the wall as a man-made border restricting or influencing people's movements within the city, even after it had come down.

"I don't really know this area, even though it's so close [to the Märkische Viertel]. Because this is Pankow and like I said, when I lived here, the wall was still there in people's heads. You didn't cross this border. And why would you, I mean, what would you have wanted there. We didn't want to know any of the people there and they didn't want to know us."

Robert also explains how the wall and the division of Berlin into East and West influenced the architecture, which developed in Berlin around this time. Thus, Berlin is a city marked by its history maybe more than other cities. Although these borders are now shifting and dissolving, the former separation will be felt for years to come just because of its architectural impacts. In people's minds, especially those who moved here after the reunification, the former division does not influence the way they perceive and explore the city.

When I walked around with different participants, I asked them about their method of "grasping the city". A lot of them said that, when they arrived, they used to do a lot of their initial urban explorations on foot or by bike, avoiding detached, rapid modes of transport whenever possible.

"I have only been here six months, but I have been travelling around and taken as many different U-Bahns and taken as many different stops - especially when I first came here, I'd spend my days after I got out of class just jumping on an U-Bahn and transfer to different S-Bahns or U-Bahns, and just go to a place of the city that I had never been before just to walk around and get lost. Which is my favourite way of discovering a city, just to getting lost. And then it takes hours and you'll find your way back eventually. But you end up seeing things and discovering places that you would never... on any map or in any travel book.

I mean taking busses, taking taxis, taking the S-Bahns and U-Bahns, you have these windows and it's like kind of, you're going through the city in this shuttle, this protected little bubble," says Benjamin<sup>2</sup>. "And... to be on a bicycle, to have these two wheels between your legs, being on the streets feeling the wind...in the air and having to deal with traffic and cars and people and all of this you feel just so much more connected and you can go anywhere you want. And again, with like how I like exploring cities and experiencing them, it provides such an amazing way of discovering things that you would never find otherwise. And to get from point A to B in 50 different ways is really cool because you never take the same route there. You know, you can just ... wander... and I love wandering."

Similarly, Petra<sup>3</sup> remembers her first contact with the city as a period of aimlessly taking an U- or S-Bahn to different places, walking around on her own wherever the trains would

---

<sup>2</sup> Benjamin is a philosophy student from the US. He has been living in Berlin since March 2013.

<sup>3</sup> Petra is a student of African Studies. She has been living in Berlin since 2010. She grew up in Romania.

take her.

“I walked around on my own, until I got tired. And that’s my plan for this summer too. I am thinking, I am going to take my bike and then I’ll see every street in Berlin. I don’t know why I have this plan. I know I’ll never be able to achieve this, but I always plan on doing it. And then I have essays to write or I visit my parents in Romania and so I keep living with this feeling that I don’t really know Berlin, or that I don’t really understand it. That’s always slightly obsessive, compulsive, this idea that I have to see everything, in its totality, every street, so that everything forms a complete image in my head. But I just love this city so much that I have this urge to see more.”

Dylan<sup>4</sup> compares different ways of getting around. For him it is interesting to know different paths reaching somewhere.

“So yeah, I have taken a train here before and it’s really not that far of a walk or bike ride because Berlin is a city but if you have the time. You miss a lot when you don’t have the time, when you go on trains and stuff, the underground. And so I would connect these places and I’d know how to get there. So – Kottbusser Tor, I usually take the train there. But I know how to walk the fastest route and know which route to take with my bike is the fastest route. And when you do it on the street it’s so different to being on the underground in a small compartment.”

Getting around the city is also a way for him to memorise his surroundings.

“I always pay attention to where I am. I am like an ant... like when I go somewhere in the city I lay down a mental pheromone trail of where I have been before you know. And I really like, have a really good memory, I really like don’t forget where I have been, so it’s not like oh have I been here before because there is a city casino, all the Spätis are everywhere.”

Concordant with this way of exploring the city, the aimless wanderings, getting lost in the urban jungle, a lot of the people I walked around with said that they avoided using maps. Maps to them are the stigma of tourists, and they, with the intention of settling down in Berlin, wanted to make a clear distinction between themselves and the tourists visiting the city. Yet, besides this conscious detachment from the image of a tourist, there is another element that comes into play. Maps are not only a means of pointing out the way or helping you to orientate yourself, they are also structures of power relationships, reflecting social values. They organise the hierarchy of space, pointing you to places that are meant to be visited or intended to be perceived as important (Long 2007: 130; 132).

Thus, by rejecting maps as a means of orientation, and by creating your own map through your explorations and personal experience, you can discover a personalised city, a city which you can feel connected with (for the appropriation and personalisation of objects

---

<sup>4</sup> Dylan is from the US. He came to Berlin to study art, but is currently looking for work in order to pay for German classes to prepare for the entry exam for his course.

and the city see also de Certeau 1980). This was also the case with Nikki<sup>5</sup>, who did use maps but also felt their inadequacy for what she needed in order to get to know the city.

“I look at maps all the time. And if someone tells me of a place then I get my map out to find out where it is on the map – just out of interest, even if I don’t go there, just to get a sense of where stuff is. But I think walking around is the main thing that I do. I am quite rubbish at reading maps and also I have got a terrible memory but I remember things like... like this square I remember. And like this place is quite a big... like this brings up a lot of memories up for me. Because my sister brought me here for a vegan waffle breakfast, on my first morning. And it was the first time I had an experience of going out and being able to get a vegan breakfast.”

In order to gain knowledge, the flickers of recognition in urban space, we can construct maps “not as ‘mirrors’ of a pre-given world, but as ‘modes of access, ways of orienting ourselves to the concrete world we inhabit’ (Raymond Boisvert 1996: 65; cited by Bingham and Thrift 1990: 292). This leads us back to the “narrativisation” of spaces into places, as it happens when we make a city our own and create a sense of identity through our environment. Personal maps, which are based on our personal experience can reshape power relations and hierarchies by treating them as overlapping territories and intertwined histories rather than static entities (Gregory 1990: 327). “More specially, considering particularly the word’s double etymology, we might talk of ‘legends’: legends as stories of their own right, and legends as aids in reading a map, of making sense of a world.” (Bingham and Thrift 1990: 292). This way, we can constitute something which Donna Haraway calls a “cartography of identities” (Gregory 1990: 335) – a method which would certainly allow us to understand urban processes in the light of gentrification and migration better. “Continual attention to content will ensure that the geometries ‘come alive’ and become energised by the real everyday struggles that people face when seeking to negotiate their way around (often acutely unhelpful) geographies of production, reproduction, and consumption.” (Philo 1990: 227)

At the same time as I hoped to create personal cartographies, I also noticed that the way people perceived and interacted with Berlin was based on drawing borders around certain areas and ascribing “identities” to places; identities which recurred with the same areas but were ascribed to them by different people. This is something which Gregory remarked in his ordeal to “rescue” geography from geometry, the particular from the general, or experience from “fact”, whilst still respecting the differences that spatial structures necessarily make on the conduct of social life (Philo 1990: 227). We have to be able to differ between these naturally occurring differences and the borders that are being put in place by power structures, although it is not always easy to distinct the two. In this context Edward Said talked about “rethought geography”, describing an awareness of ideologies surrounding and constructing place (Gregory 1990: 335). Talking to the participants of my psychogeographical walks, I came across different methods of drawing borders. Some of them seemed to construct borders based on social factors, which were partly experienced and partly embedded in a broader discourse, which had been taken on by the participants. Other borders were, due to Berlin’s history, of a more geographical nature. It was interesting to hear

---

<sup>5</sup> Nikki moved from Manchester, UK to Berlin in June 2013. She is working as a cook in a vegan restaurant.

that the different Kieze evoked very similar images in the participants' minds. Here geographical and social distinctions were mixed.

I am walking with Valeska<sup>6</sup>, who arrived in Schöneberg, then lived close to the Tempelhof and now has got a room in the so-called Kreuzkölln. We are on the old Tempelhof airport. As we talk about her relationship to the different areas she lived in in Berlin, she says to me, "Berlin developed out of different villages, which are the Kieze nowadays. And yes, I think when people move here they are not moving to Berlin but to different villages. (...) And then you have a different way of living too."

Benjamin was confronted with the different images that the Kieze have in people's eyes from the very beginning.

"I found out that if you are American studying at the Goethe institute, they always put you in like Charlottenburg or Mitte or Prenzlauer Berg. But if you are from anywhere else they put you in Neukölln or Kreuzberg or Friedrichshain, so any of the like shitty parts of Berlin. But they take all the Americans and put them in the posh places. Which is kind of insulting to me but I also understand that Americans can be very annoying about stuff like that. I think it's two things. I think that because the Goethe institute is so expensive you have a lot of wealthier people coming out. And Americans aren't used to actual travel, so I think they think they'll just send them around a lot of white people. (...) But that's the opposite of me, I like living... around... where things are happening. And where things are changing and where things are... I don't know, where life is pumping. And I think a lot of that's why I ended up here, right by Hermannplatz, because I feel like Hermannplatz is the heart of Berlin."

The Berlin that is known beyond its borders is a very particular Berlin, only describing a few of its many districts.

Petra explains to me that to her Berlin is very fragmented and her knowledge of it is limited to certain places.

"Sometimes I can't even explain to myself what is specific about Berlin. Because, to be honest, to describe Berlin, I would say, yes, Neukölln-Lichtenberg, you should see those areas. And that's not the same, or, for example, I never spend time in Steglitz or... very rarely in Schöneberg and hardly ever in the West in general. I haven't even been to Prenzlauer Berg that much over the past years. (...) You see all the hip parents there and gay couples, who are designers or graphic designers or programmers... It's a cliché. And you don't want to explain it that way, but still, that's exactly what you see."

Through these stories we can see how people draw on history and lived experience when relating to the place they live in. This happens to different degrees, but there is always an awareness of socially embedded memories and embodied memories being at play in this context.

---

<sup>6</sup> Valeska has lived in Berlin for four years now. She grew up in a town close to Hannover, Germany. She just finished her MA in international politics.

## Memory, Narration and Identity



One of the places where the hustle and bustle of Berlin seems to concentrate momentarily, before being released again into different directions, is the Kottbusser Tor. Cars drive below the U1-train, cyclists fight their way around the roundabout, passersby cross the streets on their way home or steering towards one of the many bars on Oranienstraße. Petra walks down the Kottbusser Damm from here, it is the place she always picks to meet friends at, if she doesn't know where else to go. "I think I link a lot of things to do with my identity with a lot of places in Berlin. Because I moved here when I was 18 and my indepen- well, my individual development started here. Because up until I was 18 I lived with my parents and I went to school." Berlin for her is very tied to meeting people who shaped her sense of self. "My Berlin-identity is connected to bars, clubs and the flats of my friends. Or the flat of my ex-boyfriend, because I spent a lot of time there. (...) So generally just places where people are. [The place] where I met my ex-boyfriend is really important to me, it marks a strong point in my development. As a person – because I think a great part of how grown up you are depends on your degree of emotional adulthood. (...) I remember when I was younger, my first love, my first boyfriend – I couldn't walk past the place where we broke up for three years. I have got the same feeling with this place, where I met my other ex, but in a positive way."

As we walk around Neukölln a little later, she stops in front of a bar. "Ah, this is great! It's fashion, art, a café, events..." It's a place I have walked past a few times, but it always seemed to be closed, so I never went inside it. Petra knows some of the people who own the place. She met them through some friends. "These friends have influenced me quite a lot. They made me think. They occupy a big space in my Berlin memories."

She points at a sticker which looks a bit forlorn on the big window it was stuck to. I did not notice it at first. "Ah, this is a friend of mine, Viviana. She is from Romania and a

photographer and performance artist and she also works at the monster cabinet in the Schwarzberg. She comes here quite often. And that's a photo, a self-portrait. That's her sticker. Viviana Dura. Yes."

Memory is creative, a means of being and a strategy of defining ourselves as social beings (Tonkin 1992: 112). Memories and recollections, when we want to share them, are acted out through some form of visual or literal means. They are concepts tied to imagination and narrative (Fuchs 2004: 21ff) through mimesis, the representation of direct speech, and diegesis, the description of nonverbal events. Even the process of *thinking* about the past involves words as a form of representation (Tonkin 1992: 7; 2). Through narration, we establish meaning and create a coherence, which is not given otherwise (Smith 1993: 82). People feel more in control of situations and link to space by creating meaning through the stories they tell (Tonkin 1992: 48). The stories establish a sense of identity and familiarity.

"I am not very typical of a Berliner but I don't even know what a typical Berliner would be. It's so many different things that I think that once you accept the city and have the same revelation as everyone else who has moved to the city and fallen in love with it – then you become a Berliner. (...) I think you become a part of it. (...) And here – I love living here, everyday I am thankful for it, and really appreciate it and love the people and I accepted it and have fallen in love with it and that makes you... you know I don't think that when you are born in a place or you grew up in a place you are automatically that person." Dylan takes me up and down Hermannstraße in Neukölln. At the one end of it, coming from Hermannplatz and walking towards Leinestraße, there are slight signs of gentrification – the odd hip, slightly distressed bar, cyclists with old racers. As we walk further up the street, it becomes more like Neukölln used to be: Turkish and Arabic shops, Döner Kebap places, ugly high-rises.

Benjamin sits down on one of the huge steps opposite the old Görlitzer train station building. A girl starts playing the violin singing loudly. It is quite amazing to hear what power her voice possesses – she entertains everyone sitting around this area, in the café, on the grass, on the steps. Benjamin ponders whether he feels particularly American here or whether his national identity has changed since coming here. "I think maybe living in Berlin, living in this place that's so different I feel comfortable just being whatever, dressing like, expressing whatever it is I feel like. It is so rooted in my family, my blood, and I don't feel the need to rebel against it anymore, I don't feel like it's been imposed on me, I feel like it's much more my decision to dress and live and act the way that I feel and that I feel comfortable with. I have almost become more American living in this... you know, German major city, than I ever was living in the United States. Which is kind of ironic, but also kind of more appropriate. So... it feels more... I don't know, more acceptable almost, than it did in the United States. It felt kind of kitschy and weird there. But here it just feels like... good. Like I have got this Icelandic hair and trying to speak German, wearing this cowboy outfit... like it's... it feels very comfortable. It's not one particular thing but it's a conglomeration of all the things out there which I have experienced... it's funny."

Memory is the underlying glue for the narrativisation of one's life. It is a strategy of defining oneself as a social being (Tonkin 1992: 112). It also lies at the heart of forming concepts of "nation". Roughly speaking, the identity as a nation is established through shared

memories and the consent to live together (Renan 1990: 19). Thus, in the context of this article, looking at issues around home and identity, memory plays an important role. Usually, there is a distinction made between embodied and embedded memories (Fuchs 2004: 28). Embodied memories are of a personal nature, whereas embedded memories are more linked to the social, including social relationships and scenes experienced with other people. These are the kinds of memories we draw upon to (re)interpret the present.

“As far as I can tell from the stories I have heard and people that I talk to, Berlin is one of the last remaining major metropolitan cities that is still like that, you can still be someone somewhat poor, working in a bar making enough money to survive and you can pay rent and you can go out to drink and go to shows. And you can live very comfortably on a very low budget. And I think that provides for, like I said, just an incredible ability for people to share ideas, for art and creativity just to blossom and flower. But I was also warned about it. Berlin is one of the most creatively inspiring places of the world but you have to be very disciplined. You can get here and feel so inspired to make and create things. (...) that was a lot of my experience getting here, like having all these ideas and thoughts about things to write about but they have been in my head and I wasn't making the time to actually sit down and make them. Which is another part of the reason why I am so excited to have my own flat now and to be here. And not just that but being at a time in my life where I don't feel like moving or going anywhere. And I didn't intend on staying in Berlin, I was planning to go back to Reykjavik, Iceland. ahm.. because I had such a good time there and I did so much and wrote so much but upon getting to Berlin.. I mean it's just... Neukölln itself has the population of all of Reykjavik. So the diversity of life and all the things happening made me want to stay here.

I really wanted to come see Berlin because of what I had heard about it. And I wanted to experience that myself. And it's funny too that it just happened to coincide with me being more settled and feeling less need to move again and see somewhere else. Because I feel that possibility exists here. And for years I have been talking about wanting to have a home base from which I could go and explore other places but I could always come back to. I could have my library, I could have my desk, I could have my things. And Berlin was perfect for that.“

Similarly to the difference between embedded and embodied memories, there is a distinction between different kinds of identities – ones that are shared with the whole group or ones that are particular, meaning they are shared by a given group or individual in relation to others. Then there are singular identities, which describe the differences that distinct a group or individual (Augé 1995: 51).

Since Ben's girlfriend moved in with him, his perception of Neukölln and his way of engaging with it has changed again, through taking in the experiences of her.

“ (...) With Nikki it's been interesting because I got a different perspective on that. Because I am a guy and I don't have to deal with people hollering at me, or like yelling at me or commenting on me. Ahm... But I have become much more aware of that. Which is the other part you get when you live in a place where there's a lot of different cultures. And.... ah... you have to deal with all sides of that part of town.”

Relating to embedded memory, Elizabeth Tonkin points out that “(...) memories are less individual than is commonly supposed in a culture of individualism” (1992: 12). The interpretation and contextualisation of our personal lives and identities draw upon this and thus, these are the kinds of memories that supposedly play a crucial role for establishing an identity in relation to our surroundings. Humans and their interactions are always embedded in a societal context (ibid.: 103), or, as Halbwachs put it, blurring borders of memory, imagination and thought: “Everyone recalls, but we recall our responses to the outside world, and so it is the outside world which gives us our understanding of what we individually are.” (cited by Tonkin 1992: 104).

“What really fills this place with life are the people. Through living together stories are created, which really signify a relationship with a place. Through the relationships with different people. And because some of the – like for example the Portuguese couple which I befriended, they don’t live in the house anymore and there are other people now. That’s like a detachment. If all people were gone, who I had previously known, then the place would still be there, but it wouldn’t be the place anymore, which I used to live in.” Valeska looks across the Tempelhofer Freiheit, where people are rollerblading and letting kites fly. It is a warm sunny day and people enjoy the space they are granted on this former runway.

As I walk around Friedrichshain with Nikki, she tells me how to her Friedrichshain feels safe and pleasant because it is the place she encountered first when coming to Berlin. Nikki thinks that the way she perceives a place is definitely linked to the people she associates with them. Before she moved to Berlin, her ex-boyfriend had moved here as well.

“I haven’t really wanted to hang out with him to be honest... I think I don’t wanna hang out with him. I didn’t want to associate... make more associations with Berlin and him. Because I think Manchester was so riddled with that.” Now it is mainly her sister and her partner who a lot of memories around this city are linked to, as they are the people who she discovered and explored Berlin with. We walk past a lot of crowded cafés; people are soaking up the sun and enjoy late Sunday breakfasts. Nikki looks at the graffitied walls. “The people that live here sort of like to think that they are living on the edge a bit and they like to think that they are bringing up their kids in a sort of real gritty working class environment but they are really not. Because... I mean the amount of people that are sat out here now having lunch or breakfast or whatever, like I don’t think that they... I don’t imagine that they work in a Späti you know.” She pauses, “It’s really weird actually, walking around here I’ve just noticed that it’s way more graffitied than Neukölln. But Neukölln is meant to be shittier than Friedrichshain which is strange.”

People and places are closely linked. Without people there are no places. It is only through assigning meaning that space turns into place. This what Marc Augé discusses in relation to his idea of non-places. “[P]lace is completed through the word“ (ibid. 1995: 77) – there needs to be some kind of creation of meaning involved in the process. To him the anthropological place is social, whereas non-places signify solitude (ibid: 94). Places are also tied in with history, as they bear the traces of past events (Savage 1990: 42). Furthermore,

“places encapsulate and communicate identity” (Mill 1993: 150) But in order to communicate this identity, there needs to be some kind of translation, a means of mediation, involved. If there is no text but a reader, there is nothing to read; but equally if there is a text and no reader, there is nothing to read either. “If we transfer this way of thinking to landscapes, it means that, where there is neither text nor reader, what we see is denoted to a mere physical location with no meaningful associations.” (Stock 1993: 316).

As discussed before, when we try to define ourselves, one major point of reference is our environment – the people we are surrounded by, the places we live in (for a discussion of the connection between space, place and perception see also Casey 1996).

This is aided by the representation of past events through storytelling, in which the narrator decides upon the way he or she wants to (re)present themselves to the audience (Tonkin 1992: 48). The process of storytelling is a process of creating fixed meanings. “In addition to innocence, the memorialised event seems to assume a greater reality than the ephemeral experience. In writing or telling, the event is concretised in the symbols of language, and its meaning is closed, or fixed, and at least partly insulated from the disordering influence of multiple reinterpretations.” (Smith 1993: 80) During research, we can see this happen too. We intervene in our participants’ lives, “asking them to crystallise themselves at this chance moment in time.” (ibid.: 67) This also happened when I conducted my psychogeographical walks. Through my questions I certainly pointed people towards certain memories of theirs, and asked them to define themselves more consciously in regards to their environment.

## Home



As I walk through the downstairs entrance door, I come into a big hallway, like the ones so typical of Berlin. There are bits of graffiti even on the inside walls. I make my way up the stairs. Luckily I only have to take two flights of stairs in order to get to Benjamin's flat. The door is already ajar as I arrive and I walk into the flat. It is a hot sunny day, the big windows are open and you can hear the traffic passing along Hermannstraße. One of the windows is pretty much covered by a big plant. "I've got my first tomato plant here in Berlin. Which makes it feel so much more like home too. To be able to grow something and watch it, watch these little - you know sprouts - come out of the vine and then turn into a flower and the flower to come off and there is this little tiny petal of a tomato to grow... into this giant plump delicious looking edible thing is really cool. And it also marks the time which I have lived here too." Benjamin and I are walking down Kottbusser Damm now.

"To not just go on vacation and go visit a place. But actually to think I'll move and find a way of establishing myself somewhere else... And it was just, I mean, I can only describe this as a feeling - I mean, I have lived in 27 different places in the United States and been to every state. And really exhausted the country, I crossed the country on road trips multiple times. And had a lot of criticisms and issues with the United States' politics and just didn't feel comfortable living there anymore. And it's also funny because I gained much deeper appreciation for what that place is. And for me and to the rest of the world, but just specifically to me having lived... not living there anymore and having memories of being in all those different places I have so much deeper an appreciation of what the place is and I mean just the vastness of it. And all of the different kinds of beliefs and ideologies and ways of thinking that exist in that one country. And this is the first place I think in my entire life where I don't have any plans to leave - I know that I probably will someday, because there is a big world out there which I haven't seen and experienced yet, but I have no intentions, no plans on going anywhere. That changes the way I engage now, not only with the places, but with the people who inform the places. And... and having my own flat in my name, you know, in this part of Berlin that I love, that I didn't understand how much I would love before I got there. I just - I always had this idea and this concept of living in a place where life was happening and where things were changing and where creative people got together and exchange ideas and thoughts and inspiration. And the trouble I had was always how to find these places."

An essential requirement for feeling at home is human relationships (Schütz 1996: 71; 57; 65). "The feeling of *Heimat* is a fundamental experience of socialisation with things and places, the acquired capability of specific sensations." (ibid.: 73) Notions of *Heimat* and ideas around being at home closely link into the previously established interconnections of place and identity. *Heimat* can be seen as an anthropological space, a space in which the individual obtains a sense of self, through the dialectic relationship between place and non-place, feeling at home and feeling alienated. *Heimat*, in this sense can also be understood as the autonomous relationship to one's self, in the form of self-referentiality.

"A lot of my things have to do with eating and food ... yeah, I feel like in this area of town I have a lot that connects me to the past but I feel there is a lot of opportunity like, there is this bar that Ben might end up working in. And also the Goodies- uhm... Veganz has opened here and then there is this restaurant that's gonna open above it. And I am

gonna apply there. and I just sort of... think there is a lot here. and I feel like a bit of a traitor that I am not “doing” Neukölln. but I just don’t feel particularly... I mean even though I live there and I have a lot of good memories there, I just don’t feel as.. emotionally connected to it. but I think that’s to do with time.” We cross the street, walking towards the vegan supermarket Veganz, which has the job ad for the soon-to-be-opened restaurant displayed. “I mean I have moved around a lot so I don’t feel like... like I never was at home in Manchester. I moved around so much that I don’t really know what it feels like to settle anywhere. So being in Berlin (...) seems quite normal...” She pauses. “I think cities are quite difficult to live in. Particularly capital cities. Particularly foreign capital cities.. So like, I picked quite a bizarre place to try and feel at home. But then I don’t know if I picked it coz I don’t want to feel like that because I am so used to feeling like transient and temporary, that I purposefully picked somewhere that’s very difficult to settle in to. And that people probably don’t spend their whole lives there. Or if they do it’s probably a lifestyle where – like they are an artist or ... whatever... coz... I think I’ve got as good a chance here like anywhere in terms of finding a job, doing vegan catering or whatever. But because it is so big and I am discovering how many things there are to trip you up... like red-tapey bureaucratic... shit... so.. I don’t know, we’ll see. I kinda moved over here not knowing how long it’ll be. It just seems like another big adventure really. So we’ll see.”

Valeska has lived in Berlin for a few years now, but at first she did not relate to the city to a great degree. She reckons it took her about three years to feel she had arrived.

“I didn’t understand all these people who came here with this feeling of ‘Yeah, Berlin, Berlin, great clubs, great night life, and crazy and wahhh’. I mean, I like that Berlin is a crazy place but I didn’t go with this hype. That made me feel like I didn’t really connect with Berlin, because I didn’t see Berlin like this. And I thought maybe it’s not the right city for me... only to find out after a whole while that I really grew roots here, and to realise that this happened exactly because of me not going with the whole hype. I formed a deeper connection to Berlin, which isn’t founded on superficialities.”

In contrast to Valeska, Petra felt very much at home in Berlin from the moment she arrived.

“After the first month here, I felt at home. And every time I go back to Romania I feel less and less at home there. I mean, I feel nostalgic because of my youth there. Well, youth, I am still quite young, but I mean my time in school. When you did stupid things and stuff that was considered funny at this age. There are some nice stories... I connect a lot of stories with Bukarest in this respect. But for two years now it hasn’t been my home anymore.” We arrive at Hermannplatz as she says these words. “I associate a lot of positive memories with Berlin. Because I always link it to home and my development, I also connect it with love, serious love. To me, Berlin is a masculine city. And Bukarest for example is female. That’s why a friend of mine always says jokingly that I am in a relationship with Berlin. And yes, I have had a serious relationship with Berlin for three years now. I fell in love with this city.”

In the process of narrativising a place or space, they often assume allegorical characteristics. As circumscribed in Edward Said's concept of the "poetics of space", place as a spatial metaphor is a vehicle for the construction of identity; a universal practice, according to him, which differentiates a familiar space with the unfamiliar (Gregory 1990: 305). Cities assume their own aura or identity (Savage 1990: 45), they become like a person we get to know through living in their vicinity.

"And then all the people I got to know and the things that happened to me, which changed me as a person... It has a lot to do with that. I don't know if it was possible for example to have a Berghain in Paris or Barcelona and if I had been the same person now. (...) But it's like... oh...", Petra laughs. "All Berliners, who think they became Berliners on their own terms, if you ask them, they always feel like Berlin is their home country. They talk like that too. And I do as well, I say that Berlin is my home country."

We are standing in the middle of Hermannplatz, Neukölln's crossroads. "Even though the flats in which I lived in Berlin... they are partly linked to some kind of nostalgia, but very unconsciously, because I wouldn't want to move back to Romania. (...) But I live in a bloc of high-rises. And for me that's as if I was in Bukarest, in my first flat with my parents. It looks very similar, like the high-rises in Bukarest. And the flat that I lived in with my parents and my sisters, until I was eight years old, it used to be on the sixth floor. And now I live on the seventh floor and I have got exactly the same feeling now as back then. (...) Still, it is strange to long for a home, which is not there anymore; it is not the place you lived in as a child. Because Bukarest doesn't feel like home anymore when I visit it."

Edward Said once remarked that "space acquires emotional and even rational sense by a kind of poetic process, whereby the vacant or anonymous reaches of distance are converted into meaning for us here." (cited by Gregory 1990: 313). So in the process of making a home for ourselves, there is always a dialectic process involved. The here and there are in constant negotiation. People, who move to new places, away from their childhood home, can establish new homes in different places, because our identity is always comprised of fragments. As it is the case with Petra, she differentiates her childhood home from her adulthood home. The site where the self is created is a being-in-the-world. It is not limited, but defined by fluid boundaries. The thus placed spatial self is fragmented, a bricoleur, which comes into being through the constant comparison between one's self and one's environment, the other (Gang and Thrift 2000: 9). This dialectic process does not have to be so much about home, but it can also be a more personal process about experience, which eventually will create connections with one's surroundings.

On our way through the streets of Neukölln, Petra remarks that for her it is experience which establishes a sense of home.

"Like I said, here I changed from a child into an adult. Well, maybe not an adult, but I am definitely not a child anymore because of all the stories, which I experienced. And that absolutely makes it home for me."

For Dylan and Nikki grasping the city is still an ongoing process of negotiating between their preconceived ideas of Berlin and their own experience of the city.

“I didn’t know anything about the German culture. People have an idea of French culture... or all these different world powers. But you really only learn about World War 2 and you don’t really get the culture there. So I thought it would be a really interesting place to go live there and figure out for myself what it’s all about. So I chose Berlin just because it’s full of art and it’s one of the last places that you can be poor and ... just support yourself still. I mean the rent is really cheap and there is tons of places to live and ... it just seemed like a great place. So I came here (...) and it’s just way better than I ever thought it could be.” Dylan takes a sip from his beer. “I definitely wanna stay here because I feel like with not having to worry about a lot of money every month and stuff like that, I feel I can focus a lot on my artwork and not only that it’s so diverse and I really like people.”

Nikki walks out of the Späti. She clutches the change she got from the woman inside in one hand, a drink in the other. “Yes. I think I had a romantic view of Germany in general. And even yesterday when you told us about that TV license thing... I mean getting the Anmeldebestätigung was alright. You know it still felt a lot more stressful than it could have been. And I feel like there is still a lot more stuff to trip us up, that I don’t know about yet. And I don’t know... like, loads of red tape. And even to open a bank account I had to sign a million things and just ... I think my perceptions that have mainly changed are about German people – I mean except for you and Britta<sup>7</sup>, who I consider special people because you moved away, I had this image that they are cold and unfriendly. But so far, from my experience of people I’ve worked with or people you bump into in the street – which happens so much here, that’s another thing, bumping into people or people asking you questions in the U-Bahn or on the street...” I nod.

### Conclusion

The aim of this kaleidoscopic article was to show how people relate to the place they live in, and how, out of this process, memories, identities and ideas of home are being formed. The people I conducted the walks with had been living in Berlin for varying amounts of time. Some of them had lived in the city for a few years, others had only recently moved there. They all had different stories to tell, stories which were either more connected to the places we walked around in, or more generally about ideas of moving around, establishing a home or being an urban dweller. There is, however, always one common denotation, the dialectic relationship between space and people.

These relationships are established through memories and communicated and strengthened through storytelling. The recordings of the psychogeographical discussions whilst walking with people, together with the photographs I took, to me managed to capture what I had hoped to find. In all its fragmentary nature, it resembles the way we engage with our surroundings: Forming coherent narratives, which are, however, told in incoherent order, at different times to different people. Furthermore I found that the streets I had walked through with the participants changed their meaning to me as well. They are now imbued with the memories and stories I was able to listen to. The photographs I took come to live once I connect them with these stories and think back to the event of walking around with people. They encapsulate both the incompleteness of memory and the factual perception of space (see Zaslove 2013). When visual practices are used to convey place, they

---

<sup>7</sup> A German friend of Nikki who lives in Manchester.

“are not only defining “our space” from “their space” but also our “reaching into” their space; appropriating that space and “claiming it as ‘ours’.” (Gregory 1990: 322) To some degree, this is what I did taking pictures during the psychogeographic walks – I claimed the memory which was related to me in the form of photos, now being able to retell these stories and painting glimpses of a personalised Berlin. This method is certainly not fit for an exhaustive attempt of mapping the city and researching processes of migration and gentrification on a deeper level, but it forms an important element in our search for understanding.

## References

Augé, Marc

1995 *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso.

Bingham, Nick and Thrift, Nigel

1990 “Some New Instructions for Travellers: The geography of Bruno Latour and Michel Serres”, in Bhabha, Homi K. (ed), *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1990, pp. 281-301.

Casey, Edward

1996 “How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena”, in: S. Feld & K. Basso, *Senses of Place*, School of American Research Press, New Mexico, 1996, pp. 13-52.

Coverley, Melvin

2006 *Psychogeography*, Harpenden, Pocket Essentials.

Daniels, Stephen and Cosgrove, Denis

1993 “Spectacle and text: landscape metaphors in cultural geography”, in Duncan, James and Ley, David (eds), *Place/Culture/Representation*, London and New York, Routledge, 1993, pp. 57-77.

De Certeau, Michel

1980 *L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire*, Union générale d'Éditions, Paris.

Fuchs, Anne

2004 Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung, in W.G. Sebalds *Prosa*, Böhlau Verlag, Köln.

Gregory, Derek

1990 “Edward Said’s imaginative geographies”, in Bhabha, Homi K. (ed), *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, 1990, pp. 302-348.

Long, JJ.

- 2007 *W.G Sebald – Image, Archive, Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Mill, Caroline  
 1993 “Myths and Meanings of Gentrification”, in Duncan, James and Ley, David (eds) *Place/Culture/Representation*, London and New York, Routledge. pp.149-170.
- Philo, Chris  
 1990 “Foucault’s Geography”, in Bhabha, Homi K. (ed), *Nation and Narration*. London and New York, Routledge, pp. 205-238.
- Renan, Ernest  
 1990 “What is a nation?”, in Bhabha, Homi K. (ed), *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, pp. 8-22.
- Savage, Mike  
 1990 “Walter Benjamin’s urban thoughts: A critical analysis”, in Bhabha, Homi K. (ed). *Nation and Narration*, London and New York, Routledge, pp.33-53.
- Schneider, Arnd and Wright, Christopher (eds)  
 2010 “Between Art and Anthropology” in: (ibid.) *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, Berg, Oxford and New York, pp.1-21.
- Schütz, Erhard  
 1996 “Berlin: A Jewish Heimat at the Turn of the Century?” in Hermand, Jost and Steakley, James, *Heimat, Nation, Fatherland. The German Sense of Belonging*, Peter Lang, New York, pp. 57-86.
- Smith, Jonathan  
 1993 “The Lie That Blinds: Destabilising the text of landscape”, in Duncan, James and Ley, David (eds), *Place/Culture/Representation*, London and New York, Routledge, pp.78-92.
- Stock, Brian  
 1993 “Reading, Community and a Sense of Place”, in Duncan, James and Ley, David (eds), *Place/Culture/Representation*, London and New York, Routledge, pp. 314-328.
- Tonkin, Elizabeth  
 1992 *Narrating Our Past: The Social Construction of Oral History*, Cambridge Studies in Oral and Literate Culture 22, Cambridge University Press, Cambridge
- Zaslove Jerry  
 2013 “Is All Reality Posthumous? Photography and Memory: A rough commentary related to the class on August 14”, Unpublished paper.



**Jay Ruby**

The Center for Visual Communication

## ***The Teaching of Visual Anthropology at Temple University - 1967 to 2004<sup>1</sup>***

### **Abstract**

*The following is a first person historical and critical account of the development of undergraduate and graduate courses of study in visual anthropology (the anthropology of visual communication) at Temple University in Philadelphia, P.A. USA. It discusses not only the courses offered but the activities surrounding the program that students could avail themselves and brief biographies of some of the graduates. Finally there is a critical comparison of this program with so-called visual anthropology offerings in the U.S. as well as Europe.*

### **Keywords**

Anthropology of visual communication, Teaching, Visual anthropology

### **Jay Ruby**

Emeritus professor of Anthropology at Temple University in Philadelphia. Ruby has been exploring the relationship between cultures and pictures for the past 40 years and is considered a leader in the field of visual anthropology and multimedia ethnography. His research interests revolve around the application of anthropological insights to the production and comprehension of photographs, film and TV. He holds degrees from the University of California, Los Angeles. A founding member of the Society for the Anthropology of Visual Communication, past president of International Film Seminars, Ruby holds advisory and board memberships in a number of national and international organizations. Since 1960, he has edited a variety of journals on American archaeology, popular culture, and visual anthropology. For the past three decades, he has conducted ethnographic studies of pictorial communication in Juniata County, PA, Oak Park, IL, and Bohemian Malibu.

**Email:** *ethnographic@embarqmail.com*

---

<sup>1</sup> This essay was originally written for a book on The Teaching Visual Anthropology to be edited by Peter Crawford. The book was never completed.

The following essay is a first person historical and critical account of the development of undergraduate and graduate courses of study in visual anthropology or as I prefer, the anthropology of visual communication at Temple University in Philadelphia, PA. USA<sup>2</sup>. This essay is partially based upon earlier efforts to describe the program – see Ruby 1989. It discusses not only the courses offered but the activities surrounding the program that students could avail themselves. Finally there is a critical comparison of this program with so-called visual anthropology offerings in the U.S. as well as Europe.

In 1967 I was hired by the anthropology department at Temple University with the understanding that I would develop my interests in ethnographic film into a course and related activities. For several years prior to that, the department had an annual "Ethnographic Film Festival" organized by professors Jake Gruber and Elizabeth Tooker in which films were screened that the faculty thought might be useful in their teaching. In the Spring of 1968, I taught my first undergraduate seminar in visual anthropology. I continued to teach that course annually until the mid-1970s. They were well attended classes. Eric Michaels was among these students.

I organized an "Anthropological Film Festival" in May, 1968 featuring Sol Worth who showed and discussed recently completed films by Navahos. Ray Birdwhistell explored his use of film in the study of body movement. A number of other films were screened and discussed including Asen Balicki's Netsilik Eskimo series. The festival was attended by students interested in ethnographic film as well as the public. The response encouraged me to plan more conferences.

Over the years, the film festival evolved into the Conference on Visual Anthropology (COVA)<sup>3</sup> co-directed by myself, Denise O'Brien and various members of the Temple film school. It became an internationally renowned event attended by hundreds of people. COVA featured film and video screenings often with the filmmakers present, photographic exhibitions, scholarly paper sessions, hands-on workshops in video and photography, and organized discussions about funding, distribution and training<sup>4</sup>. COVA lasted until 1980. It had a major impact upon the formation of the field of visual anthropology. According to Faye Ginsburg, "the COVA conferences were an astonishing revelation to me as a graduate student. In most programs in anthropology departments, there was absolutely no attention to the range of work that was displayed at those yeasty and sometimes contentious but always lively and creative events. They conveyed the energy of a field in formation, with things at stake that mattered... I was hooked." (personal Communication, 2010). Visual anthropology

---

<sup>2</sup> A draft of this essay was sent to Richard Chalfen and Bapa Jhala for comments. They declined to do so.

<sup>3</sup> <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/temple/>

<sup>4</sup> <http://astro.temple.edu/~ruby/vatu/covareview.pdf>

students benefited by having a chance to view many films they might otherwise not be able to see and to discuss these works with the makers.

In 1970, I assumed responsibility for the Program in Ethnographic Film (PIEF) (<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/temple/>), the first professional organization in the U.S. devoted to film and anthropology. PIEF was founded by Robert Gardner and Asen Balicki at Harvard in response to a request by Jean Rouch's Comité du Film Ethnographique. PIEF published Karl Heider's *Films for Anthropological Teaching* (which is now in its 8<sup>th</sup> edition). The organization was instrumental in convincing the American Anthropological Association to include film screenings as part of the scholarly program during their annual meetings. These screenings continue today under the auspices of the Society for Visual Anthropology. Temple students were active in PIEF and the newsletter I co-edited with Carroll Williams of the Anthropology Film Center in Santa Fe.

In 1971, the department added Richard Chalfen ([www.richardchalfen.com](http://www.richardchalfen.com)), a student of Dell Hymes and Sol Worth, who specialized in the anthropological study of the "home mode" of visual communication. Chalfen and I designed a graduate course of study that included not only ethnographic film but also the anthropological study of all forms of visible and pictorial communication (More commonly called today, Media Anthropology.). It was founded upon the ideas first developed by Sol Worth<sup>5</sup>.

Our original conception remained the core of the program for more than 25 years. I quote, at length, from a 1973 document:

We should initially state an obvious point: visual anthropology has been intimately tied to the production of still and motion pictures as visual ethnographies of exotic cultures. Without neglecting the importance of this work and the many valuable contributions to date, it is our feeling that visual anthropology is much more.

Visual anthropology should be conceptualized broadly enough to include, (1) the study of human nonlinguistic forms of communication which typically involves some visual technology for data collecting and analysis, (2) the study of visual products, such as films, as communicative activity and as a datum of culture amenable to ethnographic analysis, and (3) the use of visual media for the presentation of data and research findings-data and findings that otherwise remain verbally unrealized...

While recognizing the importance of technology for visual anthropology, we regard the acquisition of competence in film production as a technical skill that some students may need to acquire in order to pursue their research and teaching goals. As a technical skill, film production is viewed like other skills such as statistics, a field language, or contour map making- they are simply tools which have potential utility provided a research design calls for them. We realize that a basic understanding of film theory, construction and filmic conventions are necessary for an understanding of film as a communicative medium. We think of the film medium in terms of its limitations, advantages, functions,

---

<sup>5</sup> [astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/worth.html](http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/worth.html)

what it can and cannot be expected to accomplish and where the use of film is an indispensable aide to specific research interests.

The general question that must be repeatedly asked is, what have you gained after using a visual medium that you would not have gained without it? Significant scientific research problems for an anthropologist do not consist of how to get a better sound track, why a particular tripod does not swivel in the Arctic, or what is the best distribution company for my film. These technical questions become relevant after research has been designed which demands a methodological approach involving visual technology.

Let us now mention several types of problems in visual anthropology that are intimately tied to the use of film.

Micro-analytic studies of human interpersonal behaviors...are generally aided by some form of visual evidence...

Visual technology may also be used in the study of macro-units of human behavior. Reference here is made to the production, for example, of motion picture footage of particular rituals, ceremonies, technological and/or artistic processes, socialization practices, subsistence patterns, warfare, and so forth. In this context, any visual manifestation of a culture is relevant subject matter.

(3) Third, the visual products of both professional and nonprofessional camera-use can be studied as cultural artifacts. Images here are treated as data of a particular culture. This interest becomes more important to anthropology as an increased number of societies begins to produce their own sets of mass mediated messages. Research interests may necessitate the use of content analysis for the study of themes, plots, or the construction of realities in media drama-work... As more societies begin using the technology of mass media, the entire process of visual communication may be studied as a culturally structured stream of expressive and symbolic activity. This emphasis must include behavioral observations of the process, the artifacts per se, and the audiences for specific productions. This perspective may apply to the creation and reception of a photograph; a film, and a television program, as well as to the creation of an art object, the study of dance, and other folkloric performances.

(4) A fourth and final problem is the dissemination of research findings, i.e., in developing the most effective strategy for using film or other visual forms to present anthropological statements. This problem encompasses not only the types of research mentioned above, but potentially all phases of anthropological inquiry. Here we wish students to explore film as a communication system in order to discover whether a set of filmic conventions can be developed that are somehow uniquely suited for the display of anthropological concepts.

There are some obvious consequences to our program. Being anthropologists we are primarily concerned with developing a rigorously anthropological approach to the study of visual communication. We are not training people who will become exclusively anthropological filmmakers, or dance ethnologists, or nonverbal specialists, or even

sociolinguists. Rather we are in the business of producing anthropologists who will be able to integrate their interest in a particular communicative mode into a broad spectrum of a communication approach to anthropology. We are more concerned with training anthropologists whose primary interests are in developing a visual approach to the anthropological study of humanity than in producing anthropologists who occasionally collaborate with professional filmmakers to produce educational documentaries as an adjunct to their own research.

We feel that this approach is necessary in light of the traditional neglect of nonlinguistic communication forms by anthropologists and the corresponding tendency of anthropologists interested in this field to become peripheral to their own discipline. Our knowledge of humans as a multi-modal communicator is slight. We lack an understanding of the relationship between various codes, and in some instances the nature of the codes themselves. We feel that anthropology because of its unique holistic view of humans is in a critical position to provide an opportunity to study human communicative behavior as an integrated whole.

In 1972 a National Science Foundation grant allowed myself along with Sol Worth, Karl Heider and Carroll Williams to conduct a Summer Institute in Visual Anthropology (SIVA) at William's Anthropology Film Center in Santa Fe, New Mexico. Twenty graduate students, some from Temple, and beginning assistant professors were selected for an intense summer workshop. Steve Feld and Larry Gross were among the students<sup>6</sup>. The guest lecturers included Tim Asch, Ray Birdwhistell, Edward Hall, and Alan Lomax. During SIVA, the groundwork was laid for the creation of The Society for the Anthropology of Visual Communication (<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/temple/>) and a journal, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*. Sol Worth served as the first editor. After Worth's death in 1977, Larry Gross and I became the editors. With the generous support of Walter Annenberg, the journal's scope was broadened and its name shortened to *Studies in Visual Communication*. It ceased publication in 1985.

When Asen Balicki, then Commissioner of Visual Anthropology decided that an international journal was required, I was invited by Balicki to be *Visual Anthropology's* first editor. The journal continues under the editorship of Paul Hockings<sup>7</sup>. Having one of the editorial offices at Temple provided students with some insight into how academic journals function.

In the 1980s, SAVICOM became The Society for Visual Anthropology (<http://societyforvisualanthropology.org/>) and started a journal, *Visual Anthropology Review*. It moved away from Temple. From its inception I was at odds with the intentions of SVA and

---

<sup>6</sup> Larry Gross became Sol Worth's colleague and co-author of an important text of social communication (Worth 1981). He is currently the Director of the University of Southern California's Annenberg School of Communication and co-editor with me of *The Complete Sol Worth*. Steve Feld became an ethnomusicologist and linguist and authored a book about Jean Rouch (2003).

<sup>7</sup> <http://www.tandf.co.uk/journals/authors/gvanauth.asp>

its overemphasis on ethnographic film. I have not been an active participant in its activities, although I did encourage my students to organize AAA panels for SVA and to publish in their journal. Too many of SVA's board members are not trained anthropologists. One is a film distributor with no training in or real knowledge about anthropology. SVA seems often to ignore that they are a section of the American Anthropological Association and select films for screening that are "ideologically correct" but with little anthropological value. I have for some 30 years been arguing that ethnographic film should be narrowly defined as films made by anthropologists based upon their field research. (See Ruby 2000 for more details.)

As a result of SIVA, I developed an MA degree program in ethnographic film at Temple (MVA). Students spent one year at Temple studying anthropology and one year at the Anthropology Film Center, in Santa Fe, New Mexico, learning filmmaking. When a thesis film was completed, an MA degree was to be awarded. It was hoped that this program would be one of the first to allow students to submit a film alone for their degree. This program, with its emphasis upon production, remained until 1992. Soon after the MVA was in place, it became increasingly clear that program was not succeeding in that few students completed their degree and almost none of them continued on to become anthropologists (Susan Levine, currently a professor at the University of Cape Town is one of the exceptions). While I never did any follow-up to ask why these students left before obtaining their degree, my hunch is that they grew more and more interested in becoming filmmakers and less in becoming anthropologists. This is a problem Temple shared with other programs which appear to produce more people who end up working in the media rather than in anthropology.

By the late 1970s I became disillusioned with the MVA as my interest was in the production of visual anthropologists who would work within the academic world and not in the training of media workers. In addition, I found myself at odds with my colleagues and the department about this program and its future. I withdrew from participation in the MVA but continued to teach a graduate and undergraduate seminar in film and anthropology.

By 1975 Chalfen became the director of the MVA and initiated the Working Papers in Culture and Communication, a program newsletter, Visual Anthropology Internships, a Graduate Lecture Series in Visual Anthropology, the Richard Cross Gallery in the Department of Anthropology, and Richard Cross MA Thesis Grants. When the Ph.D. program was developed, Chalfen took over the responsibility for the undergraduate track in visual anthropology.

When Jayasinhji Jhala, a filmmaker and anthropologist interested in art, aesthetics, and indigenous media, joined the department, he did so to see if there was a way to revitalize the department's offerings in visual anthropology and to act as a mediator between the warring faculty members. He succeeded and we decided to transform the MA program into a Ph.D. course of studies in the anthropology of visual communication in which students who need some technical media training could receive it from Temple's Radio-Television-Film department (Later its name was changed to Film and Fine Arts). In addition, Jhala developed

a collaborative mode of video production in which he co-produced works with several students, including "Whose Paintings?" (distributed by DER). Although limited by the funds available, we were able to develop a Media lab and still photographic darkroom with production and editing equipment, maintained by a graduate student media technician. Our intention was to demonstrate to students that an acceptable ethnographic video could be made for very little money and that high production values are not relevant to anthropologists.

From the beginning, I was able to create a good working relationship with the film school since Ernest Rose, an old friend, came to Temple to establish a film program shortly after I arrived in the late 1960s. The film department actively assisted in organizing COVAs as well as being supportive of our efforts to expand our offerings in the anthropology of visual communication. Several FFA faculty have served on our students' dissertation committees, e.g., Paul Swann and Warren Bass. That relationship continues until today as Rod Coover, anthropologist and filmmaker has joined the film school faculty (<http://astro.temple.edu/~rcoover/>). In addition, many of our students have taken production courses in the film school and many of their students took visual anthropology seminars. As our intention was to have students pursue a broad range of interests, faculty members from Dance, Radio-Television-Film, American Studies, Philosophy and other departments frequently served as members of student's degree committees. The exchange of ideas among the students and faculty was a benefit of all.

In addition to the three visual anthropologists - myself, Chalfen and Jhala<sup>8</sup>, several other anthropology faculty members became involved - Denise O'Brien, who was interested in the anthropology of art particularly in Oceania and Japan and Niyi Akinnaso, an anthropological linguist interested in semiotics, the relationship of images and words, and the ethnography of visual and verbal communication actively supported students in this program. More recently, Paul Garrett, a linguist, has been actively trying to revive the program after Chalfen and I retired in 2004. As of 2013 there are two non-tenured visual anthropologists on the faculty.

In addition to our Ph.D. program, we created an undergrad "track" for anthropology majors in visual anthropology. Students are required to take a series of courses that provide a well rounded liberal education and a good overall understanding of socio-cultural, biological, linguistic anthropology, and archaeology. In addition, they are required to take "Fundamentals of the Anthropology of Visual Communication, Anthropological Problems in Visual Production and Research in Visual Anthropology in preparation for their thesis. An additional six elective courses are required: Anthropology and Art, Indigenous Media, Anthropological Film, Anthropology of Feature Films, Anthropology of New Media, and the Anthropology of Photography. I believe it to be the only course of study in visual anthropology for undergraduates available anywhere. We regularly had Temple students

---

<sup>8</sup> I wish to thank Siguron Hafasteinsson and Tinna Gretarsdottir for their careful reading of a draft of this paper and for their extremely useful comments. This article is better because of their suggestions.

change their majors to be participants and several students transferred from other institutions.

From 1994 until 2004, over 60 percent of the inquiries about graduate school received at the department were from students interested in the visual program. Approximately 40 percent of the entering class during these years began as visual students. We actively discouraged students from applying for the M.A. as we saw it as having little value in securing employment in anthropology. It merely serves to prolong the time students needed to complete their Ph.D. In the U.S. the average time it takes students to complete a Ph.D. in anthropology after their B.A. is ten years.

When an applicant was accepted, the prospective student was encouraged to examine a web page which described program, faculty and other relevant information (<http://astro.temple.edu/~ruby/vatu/visuals/index.html>). As we maintained very high and demanding standards, some students left the program after one year, some to explore other aspects of cultural anthropology and others simply left the university. Our critics argued that this attrition was evidence of a flaw in our program. We regarded it simply as proof that we wished to train only the best students. There was one additional factor, this course of study was unique which made it difficult for prospective students to fully understand its scope and demands prior to coming to Temple. Visual Anthropology is still popularly assumed by many to be a fancy term for ethnographic film. Consequently, when some students entered the program they discovered that it did not meet their needs and left. In 1996, Peter Biella, a Temple Ph.D., wrote a critical evaluation of the program that correctly identified its strengths and weakness for the AAA's Newsletter. (<http://astro.temple.edu/~ruby/vatu/biella-rev.pdf>).

All Ph.D. students in the anthropology department at Temple University were required to take a total of sixteen graduate seminars. Four were reviews of the four major fields in U.S. anthropology - socio-cultural, linguistics, biological and archaeology. There were final exams in these seminars which served as a form of preliminary examination. Students in the anthropology of visual communication program, were also required to take two anthropology of visual communication seminars, Anthro. 408(<http://astro.temple.edu/~ruby/vatu/an408.htm>) and Anthro. 409 (<http://astro.temple.edu/~ruby/vatu/an409.htm>) were required. The remaining ten seminars were elective. Among the visual seminars offered were photography and anthropology, indigenous media, the anthropology of reception, the anthropology of museums and an advanced seminar in visual production. Had this program continued we would have added seminars in "new" media as well as the production of digital multimedia ethnographies.

During these years there were usually 20 or so students in residence. They became an active group often organizing panels and presenting papers at the American Anthropological Association (AAA) as well other professional meetings. They created the Graduate

Association in Visual Anthropology (GAVA) and organized a conference, "The Future of Visual Anthropology" that ran during the AAA meetings<sup>9</sup>.

With the aid of several graduate students I constructed a listserv, VISCOM which in 2010 has over 400 subscribers, and web site, Web Archive in Visual Anthropology(WAVA) (<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/>) where we made available the out-of-print works of Sol Worth and Hortense Powdermaker as well as unpublished dissertations of several Temple students, Eric Michael's unpublished dissertation(Michael's studied with me at Temple.) and some documents relevant to the history of visual anthropology. For a time I published a program newsletter – See <http://astro.temple.edu/~ruby/vatu/newsspring99/index.html> for the Spring 1999 as an example.

As is often the case in academic departments with innovative programs of study, there were some basic and unresolved disagreements among the faculty most closely involved. In addition, several cultural anthropologists in the department actively opposed the idea of teaching visual anthropology at all. The conflict was more personal than intellectual and, in the end, caused the demise of the program. When Chalfen and I prematurely retired in 2004, we were not replaced for five years. In 2009 through the efforts of Paul Garrett, the department began to rebuild its visual anthropology offerings. Although I am clearly prejudiced, I believe that when it was functioning, Temple's program was the most comprehensive in the world.

During the decade of so of its existence, the program produced a number of MAs and Ph.D.s (<http://astro.temple.edu/~ruby/vatu/tudegrees.htm>) including over a dozen Ph.D. students who were mentored by me. Among them are:

**Matt Durlington** is currently an associate professor at Towson University. His dissertation is titled "Discourses of Racialized Moral Panic in a Suburban Community: Teenagers, Heroin and Media in Plano, Texas" and will soon be published by Duke University press. In addition, he has produced several films including "The Record Shop." (<http://www.towson.edu/Sociology/popup/mdurlington.htm>)

**Stephanie Takaragawa**, is an assistant professor at Chapman College. Her dissertation is titled "Visualizing Japanese-America: The Japanese National Museum and the Construction of identity." She is involved in a film project in Africa. (<http://www.linkedin.com/pub/stephanie-takaragawa/5/134/258>)

**Kathryn Ramey** is an associate professor at Emerson College. Her dissertation is titled "Is the film avant-garde still avant-garde?: economic and culture of artisanal moving-image makers." She was and continues to be a renown experimental filmmaker as well as publishing scholarly articles.

---

<sup>9</sup> See [http://visualanthro.uh.edu/Announcements/Gradstudent\\_conference\\_05](http://visualanthro.uh.edu/Announcements/Gradstudent_conference_05) for a description of the 2005 conference.

**Milton Machuca** is an assistant professor at Pitzer College. His dissertation was titled “Católico aquí y allá = Catholic here and there : Mexican migration and the Roman Catholic Church in southern Chester County, Pennsylvania.” He is currently co-producing “A Country Auction Revisited” with me.

(<http://www.pitzer.edu/academics/faculty/machuca/index.asp>)

**Nora Jones** is the Assistant Director of Graduate Studies and Senior Fellow in the Center for Bioethics, University of Pennsylvania. Her dissertation is titled “The Mütter Museum: The Body as Spectacle, Specimen, and Art.

(<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/nora/index.html>)

**JiKung Lee** is professor at a Korean university. His dissertation is titled Film, Culture, and Generation Gap: An Anthropological Study of Chimhyang, A Korean Feature Film”

(<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/kijung/index.html> ). He has produced a number of ethnographic films including Wedding Through Camera Eyes<sup>10</sup>.

**Alex Baker** was a curator of contemporary Art at the Pennsylvania Academy for the Fine Arts. His dissertation was titled *The Schuylkill River Park Public Art Process: An Ethnographic Focus on a Philadelphia Urban Park's Development* (2002).

(<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/alex/index.html>)

**Sigurjon Baldur Hafsteinsson** is assistant professor and director of a Museum Studies program at the University of Iceland. His dissertation title is “Unmasking deep democracy : aboriginal peoples television network (APTn) and cultural production” and will be published by Intervention Press. He has numerous scholarly and popular publications and several ethnographic films including “The Anthropology of Fear.” He is co-editor of *The Construction of the Viewer* (1996) and *Indigenous Screen Media in Canada* (2010).

**Tinna Gretarsdottir** is an instructor at the University of Iceland and has taught at the Icelandic Academy of the Arts. Her dissertation is titled *Art is in our hearts: Transnational complexities of art projects and neoliberal governmentality*. She has published several scholarly articles and is a co-producer of *The Anthropology of Fear*.

**Michael Intintoli** is a retired professor of anthropology. His dissertation was published as *Taking Soups Seriously*.

(<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/soaps/index.html>)

I have continued a professional relationship with several of my students inviting two of them, Matt Durlington and Kathryn Ramey, to write chapters in a book I co-edited with Marcus Banks (*Made To Be Seen*, University of Chicago Press, 2001). In addition, I coproduced a film “A Country Auction Revisited” with Milton Machuca (DER, 2012).

---

<sup>10</sup> <http://www.der.org/films/wedding-through-camera.html>

### **Comparisons and Conclusions**

It was clear to me that the program I developed at Temple was relatively unique but until I looked at what other course of study in visual anthropology I did not understand how unique. I examined the programs listed on the Society for Visual Anthropology's web site (<http://societyforvisualanthropology.org/>). Fourteen programs were noted. In addition, I searched the Visual Anthropology Network of the European Association of Social Anthropology Network's list compiled by Beate Engelbrecht. It displays twenty-one programs that offer certificates, M.A.s or Ph.D. and ten which offer courses of study at the undergraduate level. I was astonished at the number of programs and discouraged by the fact that most seemed to be simply a course of study in the production of documentary films, thus perpetuating the confusion over the parameters of the term, visual anthropology. In addition, few seemed to offer any serious discussion of film theory, visual communication or any other intellectual preparation that would enable students to think critically and anthropologically about such things as the wisdom of automatically assuming that the conventions of documentary realism are always the best for ethnographic film or attempting to understand how films communicate. From my point of view providing students with a few courses in anthropology and instruction in video production is unlikely to produce students who will continue their education and become academic anthropologists.

While I am not personally familiar with all of these programs, I do know about the University of Southern California's MA program (USC) under the direction of Tim Asch. This program has been recently revived under new leadership. It appears to be essentially the same as the course of study instituted by Asch. In addition, Manchester University's M.A. program, prior to their development of a Ph.D. and finally, Carroll Williams' Anthropology Film Center (AFC) in Santa Fe (closed with his death in 2005). Of the three I was personally involved with AFC's program since for a time we sent Temple's students there.

In all three programs, it is my understanding that the vast majority of their graduates did not continue their academic studies; did not obtain a Ph.D. in anthropology and do not pursue an academic career. In the case of U.S.C. about twenty percent of their graduates became academics (According to Jennie Cool, one of the leaders of the new USC program, personal communication, 2010). Even fewer of the Manchester's graduates became anthropologists

I am aware that my interests in this matter are narrowly defined if not parochial. I am concerned with ethnographic film programs designed to produce academic anthropologists interested in producing film that are the direct consequence of their field research. Moreover, from the descriptions available I cannot see how students can obtain an adequate knowledge of visual anthropology in these programs since that would include the study of all visible and pictorial aspects of culture (what some are now calling Media Anthropology.). I have had a running debate with Paul Henley, the director of the Manchester program, about this matter. Henley contends that my definition of a successful program is too narrow and that providing

students with some anthropological knowledge makes them more sophisticated media makers. My response is that media makers interested in knowing a little about anthropology should go to a university with a good film program and a good anthropology department and accomplish a similar result. I acknowledge that such a choice is easy in the U.S. and very difficult in the U.K. as there are many film schools in the U.S. and only few in the U.K. I simply do not know the situation elsewhere. I am basically not interested in assisting media makers in receiving some anthropological knowledge. Indirectly, I attempted to do that in my teaching of Temple's film students and fail to see that such an education has had any significant impact on their subsequent work. Finally I would contend that if a graduate program is located within a department of anthropology then its primary goal should be to produce anthropologists.

When we turn to Ph.D. programs, there seem to be two approaches - one that simply continues the approach found in an M.A. program and one that does not. University of Tromsø, Manchester and Harvard fall into the former category. Harvard offers students a chance to include a film with their written thesis. Nothing more. Apparently there is no theoretical discussion about visual media as communication or any of the knowledge that I consider essential for the development of a visual anthropologist who wishes to make films of an anthropological intent.

Here is how Harvard describes their program: "...the Department of Anthropology now offers a PhD in Social Anthropology (with Media) for students who wish to undertake practice-based research, and make substantial ethnographic use of audiovisual media in their doctoral work...In addition to their written dissertation, all media anthropology PhD candidates must produce an original creative work, or works, emerging from intensive ethnographic fieldwork, in an audiovisual medium or media such as film, digital video, CD-ROM, DVD, still photography, or phonography... The work must be accompanied by a Practitioner's Statement of two to three pages, outlining the intentions of the media work, and its relationship to the written dissertation".

Manchester has offered an MA in ethnographic filmmaking for some years and does at least mention some seminar work in "Theoretical issues in visual anthropology". I am unclear exactly what that means but I have informally asked former Manchester students who suggest this seminar fails to deal with most of the concerns I would consider essential. Recently, Manchester has expanded their offerings to include a Ph.D. in social anthropology with visual media. Similar to Harvard's program, this course of study simply allows students to add a film to a written dissertation. In both cases the visual work seems secondary to the more traditional written dissertation.

There are two places where the program offered is similar to that at Temple - New York University and Goldsmith College in London. Under the director of Faye Ginsburg, NYU's Center for Media and Culture, as it is called, is eighteen years old and produced over seventy graduates. The emphasis of the program is upon the anthropological study of all forms of media - visual and otherwise. There is a one year certificate in ethnographic film

offered in conjunction with Cinema Studies. Ph.D. candidates can select to make a film an integral part of their dissertation.

NYU's program is described as follows:

The Departments of Anthropology and Cinema Studies offer a specialized joint course of study leading to a New York State Certification in Culture and Media for NYU graduate students who are also pursuing their MA or PhD degrees in Anthropology or Cinema Studies. The program's philosophy takes a broad approach to the relationships between culture and media in a number of domains including: ethnographic film's significance for the fields of anthropology and cinema/media studies; problems in representation of cultures through media; the development of media in indigenous, Diaspora, and non-Western communities; the emerging social and cultural formations shaped by new media practices; and the political economy shaping the production, distribution and consumption of media worldwide<sup>11</sup>.

Similarly, Goldsmith College in London offers both an MPhil and Ph.D. in Visual Anthropology (<http://www.gold.ac.uk/pg/mphil-phd-visual-anthropology/>). According to their web site, the course of study is described as

...research projects that centre on the study of visual cultures, such as various forms of media representation or art; and secondly, the use of specific visual methodologies as a central feature of the research project itself. The focus is on the visual as a vital and defining factor in the research project as a whole....It leaves the definition of visual anthropology wide open and considers various arguments about this sub-field, but also looks beyond immediate disciplinary concerns to enlarge the possibilities for a visual anthropology that is not only connected with the professional concerns of anthropologists, but also adequately presents anthropologically-informed representations to other audiences.

Temple's program in visual anthropology developed over a thirty-four year period from one undergraduate course in ethnographic film to a Ph.D. program in the anthropology of visual communication. The attempt was made to contextualize and problematize the production of ethnographic film within an anthropology of visual communication framework. The underlying assumption is that anthropology students should not be trained to be filmmakers any more than they should be trained to be writers. Rather the professional identity that should be fostered is that of a research oriented anthropologist who may choose to employ film and well as writing to convey research findings. In addition, Temple students were trained to understand film as a communication system with no one approach being automatically better than any other for the purpose of communicating anthropological knowledge. In other words, the conventions of documentary realism are viewed as nothing more than one possible aesthetic system.

---

<sup>11</sup> <http://anthropology.as.nyu.edu/object/anthro.grad.program.cultmedia>

While the proliferation of course offerings and programs described as being visual anthropology would seem to be an indication that this field is expanding and therefore a positive sign, I do not see it as an indication of progress. To begin many of these programs are titled “visual anthropology” when in fact they are merely courses in ethnographic documentary production. The “misuse” of the term visual anthropology only perpetuates a conceptual error. Visual anthropology has been much more than ethnographic film for some time as can be seen by a causal glance at the contents of the two major journals in the field – Visual Anthropology Review and Visual Anthropology.

I view the field of ethnographic film as confusing, confused and despite the several attempts to clarify the field by Banks and Morphy 1997 MacDougall 1997, 1998, and 2006 and myself (Ruby 2000). Most of the courses of study examined for this paper appear to automatically accept the notion that documentary realism, particularly observational style, is the best, perhaps only cinematic form, to use when making ethnographic films. There are few ethnographic studies of the production and the reception of ethnographic films (Wilton Martinez’s 1998 dissertation being one of the few). In addition, it seems to be a taken-for-granted assumption that the purpose of an ethnographic film is to serve as an audio-visual teaching aid and nothing more. Reviews in the *American Anthropologist* seem to focus solely on the quality of a film as a teaching device. The idea that a film can convey complex, sophisticated anthropological ideas and therefore can truly be considered as visualizing anthropology is seldom discussed – David MacDougall being a shining exception (1997 and 2006). If ethnographic film is to ever become a serious vehicle for the expression of anthropological knowledge, these programs will have to begin to address these issues in their teaching.

I personally find the majority of so-called ethnographic films that I have viewed in the past decade to be uninteresting, predictable and very conservative and with a tendency to “thinly” describe rather than employ a reflexive and a theoretical rich point of view. They seldom address any of the burning issues that one can find discussed in an anthropology that is written. I would submit that one of the reasons for the apparent lack of imagination is the result of the training young filmmakers have received. We need more ethnographic film programs of study embedded into a more sophisticated and theoretical framework that can be found in an anthropology of visual communication approach. We need more young visual anthropologists willing to push the boundaries and to question the undertheorized assumptions of their mentors. In short, I am arguing for more visual anthropology programs modeled along the lines of those found at N.Y.U., Goldsmith and Temple in which instruction in the production of ethnographic film is contextualized within the larger theoretical framework of an anthropology of visual communication.

## References

Banks, Marcus and Howard Morphy

1997 *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.

Feld, Steven

2003 *Cine-ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MacDougall, David

1997 The Visual in Anthropology, M. Banks and H. Morphy, editors. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, pp. 276-95.

1998 *Transcultural Cinema. Selected essays*, edited by Lucien Taylor. Princeton, NJ: Princeton University Press.

2006 *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Martinez, Wilton

1998 *Imaging Alterity: Discourse, Pedagogy, and the Reception of Ethnographic Film*. Unpublished Ph.D., University of Southern California.

Ruby, Jay

1989 "The Teaching of Visual Anthropology", in *The Teaching of Visual Anthropology*, Paulo Chiozzi, editor. Firenze: Editrice Il Sedicesimo.

(<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/teaching.html>)

2000 *Visualizing Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Ruby, Jay and Chalfen, Richard

1974 *The Teaching of Visual Anthropology at Temple*. A paper presented at the 1973 American Anthropological Association Meetings. New Orleans. Later published in *The Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter*, vol 5, no. 3, Spring, 1974:5-7. (<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/rubychalfen.html>)



## VIDEO

**Matías N. Isolabella**

Universidad de Valladolid

**Salvatore Rossano**

University of Melbourne

### ***Bercebo: an ephemeral instrument***

(2012, 9.30 min.)

#### **Abstract**

*Bercebo (giant feather grass) is one of the popular names of the bunchgrass scientifically known as Stipa Gigantea, native to southern Europe. With this grass, shepherds once built ephemeral instruments, which they used to entertain themselves as the sheep grazed.*

*Angelo Arribas is a traditional musician and luthier from the Portuguese region of Tras-os-Montes, close to the border with Spain. We first met him during the development of a research project that involved different institutions and researchers: our duty was to investigate the idea of border in both sides of the frontier and value its impact on traditional music.*

*During a field trip, we spent many days in Barrocal do Douro, Angelo's village, to film the gaita's building process. One day, early in the morning, we joined Angelo in his daily duties: feeding pigs and rabbits and checking his orchard. While he was telling us stories about his family and his youthfulness as a shepherd with his characteristic good humour, he brought us through a little path into the countryside. Suddenly, he began to look into the grass, peering intently at the lush green and tall twigs scattered around us. He wanted to show us the construction of an ephemeral instrument -a clarinet with an idioglot reed- known as bercebo by the name of the plant from which it's made.*

*Along the interviews, he stated several times that he had been attracted to the music and the instruments of his area since he was a child. His passion led him to learn the bagpipes and the three-holed flute, as well as the snare drum and the bass drum. However, this learning process took place in his adulthood influenced by the traditional music revival and the creation of traditional music schools. This is probably because he didn't work as a shepherd anymore, ever since the nearby hydroelectric company employed him.*

*As he tells us at the beginning of the video, during his childhood he would build this instrument to play the same melodies that he heard grown-ups play on the gaitas, the instrument of which he was later to become a master.*

*Angelo was proud to show us the construction process and worked in front of the camera without any inhibition, enjoying the fact that his craft was given such importance. This short document reflects this tranquillity, perhaps also due to the fact that our intervention was minimal. In that occasion we choose to use an observational style: the documentary has very few cuts, as we wanted to show the entire building process and allow the viewer to fall into Angelo's perception of time. When he was a young shepherd, he had plenty of time to build as many bercebos as he needed until he was satisfied..*

**Matías N. Isolabella** (Universidad de Valladolid) is a PhD candidate in Ethnomusicology at the University of Valladolid, Spain. He has a degree in DAMS-Music by the University of Bologna (2005), a Master in Hispanic Music (2008) and a Master in Secondary Education (2013) both from the University of Valladolid. His main research topic is the tradition of poetic improvisation called *payada rioplatense* (Argentina and Uruguay).

**Salvatore Rossano** (University of Melbourne) also holds a degree in DAMS-Music from the University of Bologna, a Master in Hispanic Music from the University of Valladolid, and is currently completing his PhD in Ethnomusicology. He is currently working on two research projects at the University of Melbourne. His main research topic is the music of the Buenos Aires's carnival.

The filmmakers have been conducting research at the Spanish-Portuguese border in the frame of a Research Project fund by the Regional Government of Castilla y León between 2010 and 2013 (Project Director: Enrique Cámara de Landa, University of Valladolid).

Email M. Isolabella: *mnisolabella@gmail.com*

Email S. Rossano: *rossano.salvatore@gmail.com*



---

*Testo di accompagnamento al video Come ti uccido il porco, montato con riprese realizzate da Domenico Notarangelo nel 1975 ad Aliano (Matera).*

**Fioralba Magno**

MA at University of Basilicata, Italy

***Paese scomparso e memorie quasi dimenticate. Cenni sull'Archivio storico-documentario di Domenico Notarangelo***

**Abstract**

*Negli Anni Sessanta e Settanta del Novecento, Domenico Notarangelo (Sammichele di Bari, 1930) intuì la necessità di mettersi sulle tracce della civiltà contadina del Sud Italia, dando vita ad una tra le ultime e più puntuali documentazioni di essa e attestandone l'inevitabile e rapida scomparsa in divenire. Pugliese di nascita, trova nella Lucania dei "Santi Padri contadini" e in Matera le ragioni profonde dell'adozione di una nuova terra. Nella Città dei Sassi egli scopre le affinità elettive che hanno dato significato ai suoi impegni di giornalista e studioso. Mostrando particolare interesse verso i territori appulo-lucani, egli ha documentato canti, dialetti, personaggi, aneddoti, tradizioni popolari e religiose con la fotografia e su nastro video e audio.*

*L'archivio storico-documentario di sua proprietà, oggi riconosciuto quale raccolta privata d'interesse pubblico nazionale, è fondamentale per lo studio di un periodo decisivo del secondo dopoguerra italiano e per l'analisi di un consistente arco di tempo che va dalle lotte per l'occupazione delle terre nel Mezzogiorno attraverso l'industrializzazione sino agli eventi più recenti.*

**Keywords**

Notarangelo, Documentarismo, Archivio, Basilicata, Fotografia, Film

**Fioralba Magno**

Fioralba Magno si è laureata nel 2012 in Nuove Tecnologie per la Storia e i Beni Culturali presso l'Università degli Studi della Basilicata con sede a Matera, rivolgendo, nelle sue ricerche, particolare attenzione al Neorealismo pittorico e fotografico concernente la regione. Attraverso l'arte ha approfondito la comprensione di vari aspetti della cultura lucana e del Mezzogiorno. Ha pubblicato anche *La pittura di Vincenzo Claps* (2008, Matera, Altrimedia Edizioni), testo vincitore del premio Letterario Nazionale "La città dei Sassi" 2007.

**Email:** [fioralbamagno@gmail.com](mailto:fioralbamagno@gmail.com)

Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via.  
Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra, c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti.  
C. Pavese, *La luna e i falò*.

### **Premessa**

Il racconto sulla civiltà contadina, per quanto concerne nello specifico alla Lucania e a una parte esemplare del Mezzogiorno d'Italia, può giovare della preziosa testimonianza di Domenico Notarangelo, giornalista e fotografo di origini pugliesi trasferitosi a Matera, ove fu attivo protagonista della vita culturale e politica negli anni in cui veniva riscoperta la "Questione meridionale".

Redattore di numerose testate giornalistiche, dirigente politico ed energico promotore culturale, egli ha svolto la professione di giornalista-fotografo in Basilicata dai primi anni Sessanta del Novecento sino ai giorni nostri, documentando con la fotografia eventi sociali, politici e culturali la cui risonanza ha travalicato i confini della regione e del Mezzogiorno, raggiungendo ben più ampi scenari. Con costante impegno civile e acuta sensibilità professionale, egli ha documentato, su pellicola fotografica e talora filmica e in registrazioni audio, fatti e momenti di vita quotidiana che raccontano il cammino dal mondo contadino e che costituiscono una parte ineludibile del patrimonio documentario storico ed etno-antropologico sul Mezzogiorno. In particolar modo, talvolta con i toni e le atmosfere del Neorealismo poetico e sempre senza compiacimenti, il giornalista ha raccontato in immagini fotografiche, le durezze e le difficoltà, antiche e nuove, dell'economia e della società nella città e nella regione di sua elezione, pur senza trascurare momenti storici di grande entusiasmo collettivo.

Quando Domenico si trasferì in Lucania portò con sé la passione politica maturata a Sammichele di Bari nel clima del secondo dopoguerra, quando il contrasto sociale era più vivo e più sentito, e s'immerse nella realtà materana e lucana, nel clima ricco di suggestioni culturali che andava ridestando la regione sulla scia del clamore suscitato dal *Cristo* leviano<sup>1</sup>. Contestualmente si cominciavano a indagare, con metodi scientifici, le tradizioni popolari ed i costumi, le usanze legate alla vita contadina, le superstizioni, le magie e le ritualità religiose. Tutto ciò allora veniva studiato, analizzato e portato all'attenzione della cultura nazionale e dell'Italia "altra", che iniziava a rimarginare le ferite e le distruzioni lasciate dalla seconda guerra mondiale<sup>2</sup>.

Legato alla Lucania da un vincolo d'idealità e dalla condivisione delle problematiche meridionali, da Matera Notarangelo trasse materia e ispirazione per i suoi lavori, intessendo importanti legami culturali, che resteranno nel tempo vivi e fervidi di occasioni, da Pier Paolo Pasolini a Carlo Levi, da Tommaso Fiore a Giuseppe Di Vittorio, da Rocco Mazzarone a Giorgio Amendola, da Franco Rosi a Gian Maria Volontè, da Brunello Rondi ai fratelli Taviani, non trascurando di instaurare un rapporto autentico con l'anima del popolo minuto.

Nelle vesti di operatore culturale, nel mostrarsi sempre attento al "luogo" e ai temi della

---

<sup>1</sup> Cfr. F. Rossi, in D. Notarangelo, *San Michele e Sammichele, la cultura dell'appartenenza*, Fasano, Schena Editore, 1999, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

civiltà contadina, Notarangelo ha cooperato con i critici d'arte Marcello Venturoli, Franco Solmi, Antonello Trombadori, con i poeti Mario Trufelli, Michele Parrella, Alfonso Gatto e con artisti come Josè Ortega, Ernesto Treccani, Tono Zancanaro, Maria Lai, Luigi Guerricchio.

A Matera, figlio di una cultura in controtendenza perché mossa dall'ideale, avrebbe preso parte alla storia culturale e sociale, vestendo di nobiltà l'immagine dell'antico mondo contadino. Egli avrebbe sempre più attinto alla nuova dimensione della libertà di "vedere e di far vedere" e all'entusiasmo di costruire un'immagine nuova dell'Italia, attraverso le vicende che non hanno fatto la storia ufficiale, ma che hanno certamente intessuto la trama di ciò che siamo noi oggi.

La sua battaglia meridionalistica si è attuata anche attraverso un'attività di recupero e di riscoperta delle culture e delle tradizioni meridionali, avendo il suo sguardo esplorato il paesaggio e i valori ancestrali di un vasto territorio nel suo aspetto più intimo e veritiero. L'opera fotografica di Notarangelo, oggi accolta in musei in Italia e all'estero e usata da supporto per pubblicazioni di carattere scientifico, invita a riscoprire un antico patrimonio culturale e a trasmettere i valori dell'appartenenza e della solidarietà.

Il suo archivio è diventato nel tempo uno scrigno d'immagini rare e una riserva ricchissima di testimonianze di vita e di cultura. Esso consta di oltre centomila scatti fotografici, principalmente in bianco e nero, di filmati e inoltre di libri, manifesti, documenti cartacei, opere d'arte e cimeli di varia natura.

L'attuale aspirazione del fotografo di farne dono alla collettività, perché esso possa essere utilizzato al fine della ricerca storica sulla Basilicata e il Mezzogiorno in genere, appare coerente con l'idea granitica che ha animato la sua opera in passato, quella di costituire una memoria storica visiva, considerando egli la memoria un prezioso patrimonio da dover condividere e custodire. Quello citato è tutto materiale che egli ha avuto la rara sensibilità di raccogliere per oltre un cinquantennio, precorrendo senz'altro i tempi rispetto a metodi, stili e preferenze nell'esecuzione tecnica ed artistica come nella conservazione dell'opera e della strumentazione.

Attualmente, superata la soglia degli ottant'anni di età, Domenico Notarangelo è ancora in piena attività di lavoro e in fervida preparazione di progetti per il futuro.

Ora è tempo di tirare i remi in barca,  
mettere la parola fine al flusso dei ricordi  
e raccogliere le fronde sparse nel cesto della storia<sup>3</sup>.

### **Dall'infanzia vissuta in Puglia al trasferimento in Lucania, l'amicizia con Carlo Levi**

Domenico Notarangelo nacque a Sannicchio di Bari, in Puglia, il 6 marzo del 1930 ed ivi trascorse gli anni dell'infanzia e della prima giovinezza. La sua famiglia, di probabile provenienza putignanese, aveva origini contadine piuttosto antiche<sup>4</sup>.

Domenico crebbe, negli anni della guerra e del fascismo, in una famiglia di stampo antifascista. Suo padre, dopo la liberazione, avrebbe aderito al Partito Comunista Italiano.

---

<sup>3</sup> D. Notarangelo, scritto inedito, 2011, fondo Notarangelo.

<sup>4</sup> Cfr. Id., *Albero genealogico della famiglia Notarangelo*, Testo inedito, 2011.

Nell'immediato dopoguerra, a seguito della morte del padre e sulle sue orme, egli operò al fianco dei *leaders* di braccianti e contadini, quali Silvestro Dejure, e di personaggi più illustri, quali Tommaso Fiore e Giuseppe Di Vittorio<sup>5</sup>. Non avrebbe mai più trascurato la militanza politica, fino a ricoprire anni dopo in Lucania incarichi importanti.

E' il caso di ricordare un episodio molto significativo da far risalire al 1944, quando Domenico ebbe l'occasione di conoscere Ernesto De Martino, che era stato invitato da suo padre Peppe a casa come ospite<sup>6</sup>. Egli riferisce a proposito di quella visita amicale di De Martino:

Mi sembra di rivederlo, attorno alla b'ffett, su cui mamma aveva servito i piatti di fave bianche e do sp ng ture di rape lesse, e il primitivo diciotto gradi, vanto della produzione di Maiagne, dei vigneti allevati da papà. De Martino parlava "fitto fitto" con mio padre. Erano di fronte due antifascisti: Ernesto De Martino che, sulle prime, nell'immediato dopoguerra, aveva aderito al Partito d'Azione e mio padre, che era comunista<sup>7</sup>.

Domenico non avrebbe mai più avuto l'opportunità di rivedere De Martino. Tuttavia, alcuni anni dopo, egli si ritrovò sulle tracce del celebre antropologo, nel corso delle molteplici visite da lui effettuate nella Lucania della Valle del Sinni, in particolare a Colobrarò e a Valsinni. A Colobrarò egli avrebbe intervistato e fotografato i personaggi in cui lo stesso De Martino anni prima doveva essersi imbattuto.

Fu principalmente attraverso la lettura del *Cristo leviano*<sup>8</sup> che, da ragazzo, egli venne a conoscenza delle condizioni di estrema povertà diffuse in Lucania, terra in cui, negli anni a seguire, a causa di alcune fortuite circostanze, sarebbe definitivamente emigrato.

Nel 1950, affascinato dal suo nome e ansioso di stendere un ponte con lo scrittore e pittore torinese, inforcai la bicicletta e corsi a Bari ad ammirare i suoi dipinti esposti al *Maggio barese*. Due tele che raffiguravano *la Santarcangelese*, ne restai affascinato. Scoprii i colori e i dolori della Lucania<sup>9</sup>.

Dal 1967, quando Notarangelo conobbe Levi di persona<sup>10</sup>, sino alla morte dello stesso, avvenuta nel 1975, lo avrebbe affiancato in terra lucana in svariate occasioni. All'epoca quindi, attraverso l'incessante stesura dei suoi pezzi per «l'Unità», la personale progettazione di rassegne dell'opera leviana, una documentazione fotografica consistente e persino alcune rilevazioni su nastro video e audio, egli aveva avuto cura più di ogni altro di comprovare il

---

<sup>5</sup> Cfr. Id., *E fu subito Lucania*.

<sup>6</sup> Cfr. Id., *Il mio De Martino*, in «La Piazza», 2005/2012; Cfr. Id., *C'ero anch'io*, pp. 68, 69.

<sup>7</sup> Cfr. Id., *Il mio De Martino*.

<sup>8</sup> Cfr. Id., *Da Carlo Levi a Franco Rosi, Frammenti di Lucania inediti*, Rionero in Vulture, Calice Editore, 2011, p.8.

<sup>9</sup> Cfr. Ivi, p.10.

<sup>10</sup> Egli organizzò nel 1967 la prima antologica di pittura leviana a Matera. Cfr. *Mostra antologica al Circolo Culturale Rinascita di Matera di Carlo Levi*, Catalogo della mostra, 13-30 maggio 1967, presentazione di F. Grasso; Cfr. D. Notarangelo, *Ha trent'anni la Lucania dei quadri di Levi*, in «l'Unità», lunedì 29 maggio 1967, p.4.

profondo legame che aveva tenuto Levi unito alla Lucania. Si nota come di Levi emerga dai ritratti di Notarangelo il profondo legame costruito con i lucani, per i quali egli era “amico”.

Queste immagini sono state nel 2012 da lui riproposte nel fotolibro *Da Carlo Levi a Franco Rosi, frammenti di Lucania inediti*, unite ad altre scattate da Levi stesso ad Aliano negli anni del suo confino politico, 1935 e ‘36<sup>11</sup>.

L’antica caratteristica abitazione contadina in cui Levi soggiornò ad Aliano, che regna sui calanchi de “la fossa del Bersagliere” insieme a numerosi altri scorci del paese, primi tra tutti i calanchi lucani, è possibile rinvenire in un congruo numero di fotografie e in talune riprese video che Notarangelo realizzò in pellicola Super 8 negli anni Sessanta e Settanta.

Allo stesso modo Notarangelo seguì a Tricarico le tracce de *I contadini del Sud* di Rocco Scotellaro e non si lasciò sfuggire, in uno dei suoi soggiorni in paese, l’occasione di immortalare persino Francesca Armento, madre di Rocco.

### **Davanti all’uscio**

Notarangelo lasciò Sammichele di Bari nei primi anni Cinquanta a causa di problematiche familiari tra le quali si annovera la prematura scomparsa di sua madre Rosina, avvenuta nel 1949. Il triste evento lo spinse alla decisione di trasferirsi in Lucania in compagnia di suo fratello maggiore Stefano, che ivi esercitò la professione di medico<sup>12</sup>.

Fu probabilmente questo forzato distacco a far sì che, in età adulta, Notarangelo abbia riservato una considerevole attenzione al natio Casale. In quegli anni, nelle sue peregrinazioni in paese, riannodando i fili della memoria, ha indagato le ragioni profonde dell’appartenenza a questi luoghi.

Queste fotografie, scattate nei primi anni Sessanta, fanno rivivere volti e nomi che un tempo animavano il Casale, restituendone voci, suoni ed odori<sup>13</sup>.

Rivivono le donne accomodate sul “*pisolo*” in pietra, intente alla “scardatura” della lana, alla mondata delle fave, alla sfregatura del formaggio, alla sbucciatura delle mandorle. Intanto «correva la chiacchiera» che riempiva di voci il vicinato<sup>14</sup>.

Alla memoria del paese natio egli ha destinato uno tra i primi *reportages*, mostrato al pubblico nel 1974 nei locali del Castello Caracciolo. La denominazione che Notarangelo stesso ha significativamente attribuito alla rassegna, ovvero: *Nant’la port*<sup>15</sup>, è da legarsi ai ricordi degli anni trascorsi a Sammichele, quando la soglia di casa rappresentava l’abituale prosieguo della dimora. Il fotografo ha celebrato l’uscio, animato dalla sapiente laboriosità di donne e uomini e dalle abitudini del buon vicinato. Ha raccontato il fluire della vita nei suoi momenti più comuni. Ne emergono una forte volontà di realtà e verità e un’assoluta assenza di retorica.

Anni dopo, Notarangelo riuscì a sottrarre alla distruzione e alla dispersione una significativa raccolta di lastre fotografiche riferite al barbiere-fotografo casalino Giacomo Cupertino<sup>16</sup>, il quale aveva testimoniato, per mezzo della sua dagherrotipo, i momenti storici

---

<sup>11</sup> Cfr. Id., *Da Carlo Levi a Franco Rosi*, p. 60.

<sup>12</sup> Cfr. Id., *E fu subito Lucania*.

<sup>13</sup> Cfr. Id., *San Michele e Sammichele, La cultura dell’appartenenza*, Fasano, Schena Editore, 1999, p. 27.

<sup>14</sup> Cfr. Ivi, p. 28.

<sup>15</sup> Davanti all’uscio. Cfr. E. Spera, Presentazione al catalogo della mostra *Nante à la port*, 1974, Castello Caracciolo, Sammichele di Bari, Amministrazione culturale Pro-loco, Sammichele di Bari.

<sup>16</sup> Cfr. D. Notarangelo, *C’ero anch’io*, pp. 211, 212.

più rilevanti della comunità sammichelina, soprattutto durante il Ventennio fascista. Cupertino dedicò particolare attenzione alla ritrattistica, raccontando su vetrini 6 x 9 momenti individuali e collettivi che costituiscono quasi un'“anagrafe per immagini” di quel piccolo paese. Notarangelo attualmente possiede oltre duemila lastre fotografiche ascrivibili a questo fotografo.

Nel 1980, in occasione di altra rassegna fotografica da lui promossa, intitolata *1880-1980, Cento anni di immagini* o *Guarda come eravamo belli*<sup>17</sup> ed allestita presso il Castello Caracciolo di Sammichele di Bari, Notarangelo si avvale della cooperazione dell'intera cittadinanza casalina in un'appassionante indagine storica. Copioso fu in quell'occasione il materiale fotografico affidatogli dai concittadini. La rassegna divenne un evento in continua evoluzione.

Nelle fotografie in mostra «le pose e i dettagli sono il riflesso di un'epoca»<sup>18</sup> e i mirabili fondali in cartapesta raccontano delle piccole vanità di una provincia meridionale. L'elemento collettivo, il paese, fa da sfondo, emergendo preponderante l'elemento umano. È la vicenda di quanti, combattendo al fronte o lavorando nei campi, hanno fatto la storia del paese. La mostra racconta ben cent'anni di vita sociale di una piccola comunità pugliese ed, eludendo un'antropologia «di maniera»<sup>19</sup>, ha permesso di riacquisire un ricco patrimonio culturale, inventariandolo e proponendolo all'attenzione di un ampio pubblico.

Mimi', di ritorno al suo “Casale”, dopo aver ‘redento’ gli antichi dagherrotipi dei più rinomati fotografi pugliesi, come gli Antonelli, i Bambocci, i Guerra, oltre alle numerose istantanee di meno noti fotografi dell'epoca<sup>20</sup>, ha ricompensato anni dopo l'impegno elargito dai sammichelini con la pubblicazione del suo fotolibro *San Michele e Sammichele*. Un coacervo di memorie individuali di un centro contadino diventa memoria collettiva e storia oltre la storia ufficiale.

### **L'arte di strada**

Molti tra i suoi più interessanti *reportage* fotografici, risalenti agli anni Settanta, e alcuni suoi più recenti interventi sul periodico locale «La Piazza» si prefiggevano di rendere omaggio ad alcuni inconsueti protagonisti degli anni d'infanzia. Egli è riuscito fortuitamente a fissare quei volti, in diversi affascinanti scatti della metà degli anni Settanta, facendo ritorno al Casale negli anni successivi al suo trasferimento in Lucania.

Così accadde per il leggendario *Piripicchio*, caratterista pugliese di umile artista ambulante, che Domenico aveva conosciuto sin da bambino. In occasione dell'incontro con quest'ultimo, Notarangelo ricavò un congruo numero di fotografie in b/n, un filmato a colori in Super 8 e una registrazione della voce dell'attore.

Altra peculiare figura legata ai suoi anni giovanili è lo spazzacamino Angiolino<sup>21</sup>, detto “

---

<sup>17</sup> Cfr. *Cento anni di immagini 1880-1980*, Invito alla mostra, Castello Caracciolo, Sammichele di Bari, 27 settembre-30 novembre 1980, a cura di Domenico Notarangelo, presentazione di F. ROSSI.

<sup>18</sup> F. R. Chiaia, *Guarda come eravamo belli, Cento anni di immagini a San Michele di Bari, una mostra nata dalla collaborazione popolare*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», mercoledì 12 novembre 1980.

<sup>19</sup> F. ROSSI, Invito alla mostra *Cento anni di immagini 1880-1980*.

<sup>20</sup> Cfr. P. Di Tullio, *Domenico Notarangelo: dagherrotipi rivisitati*, in «Il Corriere del Giorno», venerdì 12 dicembre 1980.

<sup>21</sup> Cfr. D. Notarangelo, *E fu subito Lucania*; Cfr. Id, *C'ero anch'io*, p. 36.

*plizzaciminiere*, che si recò, sino ai primi anni Cinquanta, a Sammichele per “grattare” i tanti fumaiole ostruiti dal nerofumo. Notarangelo avrebbe destinato alcuni esemplari scatti in bianco e nero a ritrarre, in primo piano e con un taglio incisivo e un criterio cinematografico, il volto anziano di Angiolino, immortalandone lo sguardo beffardo e raccolto e il volto solcato di profonde pieghe.

Anche il ricordo del fotografo ambulante, che, da bambino, egli osservava mentre era alle prese con la sua dagherrotipo, rimase vivo in lui per lunghi anni. Nel girato in Super 8, che Notarangelo gli destinò nel 1975, lo si osserva in lunghe sequenze manipolare lastre, negativi e cartoncini estratti da un manicotto di panno nero legato alla cassa fotografica.

Le sequenze fotografiche di Notarangelo appena citate sui protagonisti dell'infanzia spiccano per l'individuazione psicologica dei personaggi e per l'articolazione dell'impianto narrativo. Nel suo operato di fotografo e documentarista sembra rinnovarsi l'antico calendario, ricco di appuntamenti devozionali e tradizionali e segnato dai tempi della terra e dei frutti.

Nell'ambito della festa, egli tramanda dei festini predisposti a Sammichele di Bari con l'appropinquarsi del Carnevale<sup>22</sup>. Quello dei festeggiamenti dei *Carnevali pugliesi e lucani* di Putignano, Sammichele e Cirigliano fu un altro tema che Notarangelo documentò ampiamente, mediante alcuni interessanti *reportages* fotografici in bianco nero e a colori, che egli realizzò a partire dalla metà degli anni Settanta nel corso delle sue rilevazioni culturali e ambientali condotte nei paesi del Mezzogiorno.

Lo sguardo documentario del dopoguerra ebbe per lo più la percezione del limite morale di ciò che era opportuno testimoniare. Si veda a titolo esemplificativo il racconto della povertà rurale italiana, attraverso rappresentazioni che attestano i fatti con distacco e attraverso una forma di *pietas* unanime, che ricorda il lavoro di Jacob Riis o Dorotea Lange<sup>23</sup>.

Riguardo al secondo dopoguerra, quando al timbro rassicurante delle campane si sostituì quello oscuro delle sirene, l'autore riconosce che il mondo contadino, dal cordiale gergo e dal cibo semplice, era andato a dissiparsi irrimediabilmente nella “modernità”<sup>24</sup>. Emerge lampante il valore che questo rilevante testimone del processo di cambiamento politico e culturale del paese, del quale ha evidenziato le drammatiche contraddizioni nascoste sotto il falso mito del progressismo moderno, ha da sempre riservato alla memoria condivisa. Il suo racconto, caratterizzato da limpidezza di stile e intima sobrietà, riguarda un paese sommerso dai drammi sociali nascosti dietro la facciata del *boom* economico.

## A Colobrano

*De pett* su per le viuzze dell'Annunziata fino alla piazza, (...)  
la casa di Carolina, un abbraccio e la conoscenza di una nuova famiglia:

---

<sup>22</sup> Cfr. Id., *Il festino del Casale*, in «La Piazza», 2005/2011; Cfr. Id., *E fu subito Lucania*; Cfr. Id., *C'ero anch'io*, pp.30, 31.

<sup>23</sup> Cfr. S. Turzio, *Gianni Berengo Gardin*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 24, 25.

<sup>24</sup> Cfr. D. Notarangelo, *Cinema Vittoria*, in «La Piazza», 2005/2011; Cfr. Id., *Così parlavano i nostri nonni*, in «La Piazza», 2005/2011; Cfr. Id., *I pteke d' mmenz alla chiazza*, in «La Piazza», 2005/2011; Cfr. Id., *C'ero anch'io*, pp. 64, 203, 193.

Don Decio, Donna Costanza e lo zio arciprete Don Filippetto,  
una finestra sulla valle, il Sinni largo e bianco, paesini aggrappati in cima ai colli, i boschi,  
Nocara, Canne, Rotondella, e giù una striscia di mare, le case dell'Ente Riforma a  
punteggiare la piana di Metaponto oltre la vastità luminosa della valle<sup>25</sup>.

Lasciata nei primi anni Cinquanta la natia Sammichele, Notarangelo si trasferì in Lucania approdando da principio a Colobraro. A Colobraro, paese rappresentativo del Sud più antico e viscerale, ove egli risiedette quasi stabilmente per circa un anno, molto probabilmente i volti che vi scorsero gli apparvero come discesi direttamente dagli amati dipinti leviani.

Il vento della valle portava a noi le voci dei pastori  
che si parlavano sulle sponde opposte del fiume  
oppure quando richiamavano le capre più intraprendenti.  
Spesso li sentivo soffiare nei loro zufoli,  
che riempivano le gole dei monti di nostalgie antiche<sup>26</sup>.  
Cominciavo a dare un senso a quanto avevo letto e immaginato.  
La letteratura si spogliava dell'alone poetico,  
davanti ai miei occhi si stendeva un paesaggio drammatico e crudo<sup>27</sup>.

Nelle consuete passeggiate «*De pett* verso Pietrapertusa» e «*De pennine* verso l'Annunziata»<sup>28</sup>, l'autore notava l'assurdità della regola sociale che imponeva alle donne di procedere a piedi, alla coda dell'asino, e permetteva ai mariti di andare a trotto sull'animale<sup>29</sup>; scorgeva le abitazioni scarne e ricolme di culle e pagliericci; distingueva i bambini dai vestitini logori e dai faccini scuriti dal sole e dal vento, figli indistinti dell'intera comunità. I ritratti di bambini e donne in Lucania, frutto d'istantanee non concordate, emergono assolutamente privi di retorica.

In una fase successiva, da far risalire ai primi anni Sessanta, periodo in cui, a detta del fotografo, le ragazze a Colobraro si erano ormai «ripulite»<sup>30</sup>, ossia affinate e rinnovate nell'esteriorità e nei costumi, Notarangelo ritrasse molte donne in quei luoghi in cui si captava distintamente «odor di magia»<sup>31</sup>.

Giunto a Colobraro, Notarangelo cercò anche il famigerato mago “zio Giuseppe” e conobbe la “fattucchiera” ed indovina Maddalena La Rocca, resa popolare dalle ricerche demartiniane e dai conseguenti servizi e *réportages* giornalistici.

Nella metà degli Anni Settanta egli ha avviato in Lucania per suo conto scrupolose indagini circa le ricorrenze tradizionali popolari e religiose e ne ha restituito una documentazione curata e intensa. Nel suo patrimonio documentario, frutto di un'attenta e ampia ricerca, egli ha indagato la storia umana del territorio, con particolare interesse per gli eventi che serbavano con evidenza la forza antica della religiosità pagana, quale la sagra del

---

<sup>25</sup> Cfr. Id, *E fu subito Lucania*.

<sup>26</sup> Id., *C'ero anch'io*, p. 139.

<sup>27</sup> Ivi, p. 135.

<sup>28</sup> In salita verso Pietrapertusa e in discesa verso l'Annunziata. D. Notarangelo, *E fu subito Lucania*.

<sup>29</sup> Cfr. Ivi; Cfr. Id, *C'ero anch'io*, p.137.

<sup>30</sup> Id, *E fu subito Lucania*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

“Maggio” ad Accettura. Negli stessi anni, che furono in genere anni di rivolta rispetto al passato, egli dimostrò quanto profonde e tenaci fossero le radici della civiltà contadina meridionale. Con entusiasmo di scoperta e rigore professionale ritrasse segmenti altamente rappresentativi del simbolismo mitico rituale, senza però rinunciare ad evidenziare le nuove disparità sociali create dall’Italia neocapitalista.

In Lucania, sempre nella metà degli Anni Settanta, Notarangelo avrebbe testimoniato, mediante alcuni scatti e tramite un filmato in Super 8 intitolato *Così ti uccido il porco*<sup>32</sup>, del valore nella comunità e dell’operosità che connota il rituale della “soppressione del porco”, di cui lo stesso De Martino a Colobrarò fu testimone<sup>33</sup>.

Egli in questa terra<sup>34</sup> avrebbe altresì registrato con la fotografia e in video tracce de *Il gioco della falce*. Il rito, che coinvolgeva decine di mietitori nella durezza delle campagne di Puglia e Lucania, era stato molti anni prima indagato da De Martino e immortalato da Pinna.

Al suo approdo a Colobrarò, oltre a confrontarsi con la gente più indigente, Notarangelo conobbe Biagio Virgilio, l’avvocato di Colobrarò cui si legava la diceria che il piccolo centro abitato fosse un luogo “affatturato”<sup>35</sup>.

### **I primi anni a Matera**

Notarangelo si trasferì a Matera nel 1959, all’incirca trentenne, alla ricerca di un lavoro. Questi anni seguono a un soggiorno amalfitano di studi dell’autore di circa tre anni<sup>36</sup>, che pure ebbe una indubbia rilevanza nella sua formazione culturale e umana.

Sin dai primi tempi a Matera, Notarangelo si avvicinò al locale PCI<sup>37</sup>. Di lì a poco ottenne l’incarico di corrispondente provinciale de «l’Unità» e fu presto stimato quale scrupoloso giornalista. Si accostò alla fotografia a partire dai primi anni Sessanta, assolutamente persuaso dell’utilità del mezzo fotografico nell’illustrare il contenuto delle sue cronache e dell’insostituibile efficacia espressiva e comunicativa dell’immagine.

L’attività di giornalista gli consentì di maturare una conoscenza privilegiata delle problematiche connesse alla civiltà contadina in Lucania. Anche a Matera avrebbe conosciuto e frequentato ambienti sociali eterogenei: dalla gente povera che risiedeva nei Sassi, agli operai, studenti, intellettuali e dirigenti cittadini. La copiosissima e peculiare produzione fotografica di

---

<sup>32</sup> Esso fu girato ad Aliano nel 1975, in casa Colucci. Lunghe sequenze illustrano in tutto il suo svolgimento il rito dell’uccisione del maiale allora ancora molto diffuso in Lucania. Il film è reso disponibile sul sito della rivista online Visual Ethnography ([www.vejjournal.org](http://www.vejjournal.org), vol. 2, n. 2, December 2013)

<sup>33</sup> Decio Costantino, ex podestà del paese, ospitò De Martino nel corso del suo soggiorno a Colobrarò e, a causa di una copiosa nevicata che trattenne De Martino, dovette eseguire in anticipo la soppressione del maiale imposta dal costume locale. Non esistevano infatti all’epoca in Lucania spacci di carni macellate o “beccherie.” Lo stesso Notarangelo, nei primi anni Cinquanta, al suo arrivo a Colobrarò, soggiornò in casa Cosentino perché suo fratello maggiore Stefano aveva contratto fidanzamento con Lina, figlia di Decio. Cfr. D. Notarangelo, *E fu subito Lucania*; Cfr. Id., *Il mio De Martino*, in «La Piazza», 2005/2011.

<sup>34</sup> Precisamente a San Giorgio Lucano.

<sup>35</sup> Cfr. D. Notarangelo, *C’ero anch’io*, p. 133. La leggenda pare sia scaturita da futili rivalse e maldicenze architettate da altri borghesi nei confronti dell’avvocato citato, mentre erano accomodati, come di consueto, a Matera, sui tavolini del Bar Tripoli, salotto bene della città.

<sup>36</sup> Cfr. Id., *E fu subito Lucania*; Cfr. Id., *C’ero anch’io*, pp.141, 142.

<sup>37</sup> Cfr. Id., *E fu subito Lucania*; Cfr. Id., *C’ero anch’io*, p. 222.

questo periodo s'intreccia con i principali eventi della città e con il cammino culturale, sociale ed economico che la regione e il Paese si accingevano a percorrere.

In Basilicata il fotografo ha condotto la parte più cospicua del suo lavoro, realizzando i suoi *réportages* di maggiore interesse e più ampio respiro. Il giornalista si avvale sulle prime di un'apparecchiatura grossolana, costituita di una *Comet 3* a fuoco fisso, alla quale poi avrebbe affiancato ulteriori strumenti quali: una russa Zenit, una Canon, una Nikon, una Rolleiflex e una Voigtländer.

I suoi ritratti fotografici sono contrassegnati da una sorprendente naturalezza, per l'evidente ambizione a rivelare la vita vera, mostrando gli uomini così come sono e raccontando dei luoghi e del modo in cui essi vivono. Oltre ai ritratti sempre incisivi, anche i suoi paesaggi sono spesso da mettere in relazione con la sua attività di giornalista.

Nei primi anni Sessanta, al fine di fornire una testimonianza il più possibile fedele dei fatti più recenti e rilevanti, Notarangelo iniziò ad avvalersi, oltre che della macchina fotografica, di un registratore e di una videocamera per rilevare in tempo reale azioni, gesti e umori. Dei molteplici filmati in *Super 8* allora realizzati curò personalmente il montaggio.

Significativamente uno tra i primi articoli che redasse a Matera per «l'Unità» riguardava le drammatiche condizioni di vita diffuse nei rioni Sassi<sup>38</sup>. Notarangelo, in questo caso, evocò la struggente descrizione che Carlo Levi riporta nel *Cristo*. Ma l'articolo era anche basato sull'emozione e la sorpresa provate alla personale scoperta di quei luoghi.

Dal punto di vista delle relazioni umane scaturì un'immediata intesa tra lui e i braccianti dei Sassi: egli anziché trincerarsi in un'attività svolta esclusivamente nelle sedi di partito, ambì ad attuare efficaci espressioni di cittadinanza attiva.

I più anziani mi raccontavano del Monaco Bianco, apostolo del proto sindacalismo, che tra i diseredati seminò la coscienza del riscatto e del "diritto alla spiga". Toccò anche a me scendere "di girone in girone" come se stessi camminando sulle pagine del *Cristo* leviano e scoprire le terribili condizioni di vita dei "cavernicoli materani"<sup>39</sup>.

Fotografavo di tutto: cortei, comizi, treni di emigranti, tuguri, contadini nei campi, case dell'Ente Riforma, fontanini secchi che non versavano acqua, panoramiche dei paesi montani<sup>40</sup>.

Mi aggiravo tra le campagne e scoprivo che la Riforma Fondiaria era tutt'altro che compiuta, ma che gli assegnatari erano assediati da mille problemi irrisolti<sup>41</sup>.

Gli anni Sessanta è noto come abbiano segnato l'inizio di una nuova era per la Basilicata. La stampa nazionale riferiva dei lunghi cortei che percorrevano la regione per le aspettative sorte con il rinvenimento del metano in val Basento, in prossimità di Matera, e per l'indispensabile garanzia di posti di lavoro. Un esclusivo servizio fotografico suggella queste singolari espressioni di sensibilità civile e culturale.

Notarangelo effettuò diversi servizi foto-giornalistici a Craco e in alcuni altri centri del

---

<sup>38</sup> Cfr. Id., *Ritornano nei Sassi*, in «L'Unità», 6.6.1961; Cfr. Id., *C'ero anch'io*, p.225.

<sup>39</sup> Id., *C'ero anch'io*, p. 228.

<sup>40</sup> Ivi, p. 226.

<sup>41</sup> Ivi, p. 250.

materano sull'“emergenza frane”<sup>42</sup>. Il 25 agosto del 1964<sup>43</sup>, registrando in pellicola super 8 la massiccia affluenza ai funerali celebrati a Roma in onore di Togliatti, egli diede vita a un documento di indiscutibile interesse storico.

Si occupò anche di analizzare e contrastare le gravi problematiche dell'emigrazione. I suoi servizi-inchiesta<sup>44</sup> seguivano soggetti anziani o bambini che mostravano con gravità al giornalista le foto-ritratto del figlio o del genitore emigrante, serbate come veri e propri amuleti sotto la camicia. Nei primi anni Sessanta Mario Cresci impiegò lo stesso stratagemma della “foto nella foto”, con una tensione al tempo stesso analitica e molto emozionale<sup>45</sup>.

In questi anni, il fotografo era intento a documentare la popolazione lucana occupata in scioperi ed altre manifestazioni di impegno sociale. La sua analisi fotografica appare ancora più definita nei suoi aspetti sostanziali e di pensiero. Ciascuna delle sue immagini è contrassegnata da una distanza interiore rispetto a qualsivoglia pregiudizio, ormai definitivamente acquisita.

In particolare, nelle mostre più recenti: *Gli sguardi della partecipazione, Sessanta anni di storia della Cgil di Matera attraverso le immagini* e *Compagni, avanti il Gran Partito, Sessant'anni di Storia lucana*, rispettivamente del 2005 e 2009, Notarangelo ha presentato per la prima volta in Lucania le sue fotografie dal contenuto più squisitamente storico e politico e legate a congiunture che si scoprono essere state determinanti per la storia non soltanto regionale. Il suo girato in super 8 *C'era una volta il PCI* allo stesso modo include, in frequenti primi piani, immagini degli anni lucani più significativi di lotta politica.

### **Ad Aliano, sulle tracce del “popolo di Levi”**

Nel 1966 il fotografo, in nome forse anche di quelle antiche impressioni di lettura del *Cristo* leviano, si recò ad Aliano e ad Alianello, al fine di immortalare scorci e volti in quei paesini disperatamente aggrappati sui calanchi, che indifferenti seguitavano a smottare a valle, verso il greto del fiume Agri<sup>46</sup>. (...) Egli osserva in proposito:

Consideravo Aliano un'entità viscerale, non un'istituzione burocratica, un luogo della passione civile dove aveva ancora un senso stringere mani di contadini e massaie, accarezzare volti di bambini, trangugiare un bicchiere di vino al desco della povera gente. (...) Il mio Parlamento era Aliano, le mille Aliano del mondo, dove il caldo era caldo e il vento era vento, dove le parole avevano un senso, dove esistevano il dialetto e il grugnito dei porci e il raglio degli asini e il silenzio eterno delle argille<sup>47</sup>.

Incollavo il mio occhio alla macchina fotografica. Ieri intuitivo e fotografavo, oggi guardo e capisco. Asini, uomini e donne, le mie foto arrivano a trent'anni dal confino di Carlo Levi

---

<sup>42</sup> Cfr. D. Notarangelo, *Il flagello delle frane*, in «L'Unità» 13.9.1961; Id., *La frana maledetta nel cuore di Craco*, in «L'Unità», 16.1.1964;

<sup>43</sup> Cfr. Id., *Gli emigrati sono tornati dall'estero per dare l'ultimo addio a Togliatti*, in «L'Unità», 26.8.1964.

<sup>44</sup> Cfr. Id., *Lucania, il dramma dello spopolamento*, in «L'Unità», 6.04.1969.

<sup>45</sup> Cfr. C. Marra, *Fotografia e Pittura nel Novecento*, Milano, Mondadori, 1999, p. 198; M. CRESCI, *Variazioni imprevedute*, Colpo di fulmine, Verona, 1995.

<sup>46</sup> D. Notarangelo, *Il popolo di Levi*, in AA. VV., *Levi, Tabusso*, Catalogo della mostra a cura di Loris Dadam, Torino, 19 aprile-5 giugno 2008, Torino, Cerabona editore, 2008, p. 58; Id., *Il popolo di Levi* in «Archivio di Etnografia», n. s. a. III, n.1, 2008, p. 39.

<sup>47</sup> Cfr. Id., *C'ero anch'io*, p. 277.

eppure sembrano immagini di una storia eterna ove le ore trascorrono nella fissità del destino e datano un'epoca che solo più tardi verrà spazzata via.

Dovevano essere, le mie, le ultime immagini di quel mondo immobile e angosciante, che il *Cristo* leviano aveva sciorinato dinanzi agli occhi stupefatti e solidali del mondo intero<sup>48</sup>.

Dopo un trentennio dal confino leviano, Notarangelo desiderò ritrarre negli stessi luoghi i silenziosi testimoni della storia popolare. Di questi raccontò la stasi, il lavoro, la serena povertà, l'immobilità dei giorni, l'inerzia del tempo e delle cose, la fatica e la stanchezza, il decoro di una disperata esistenza<sup>49</sup> e la tranquillità del non conoscere alcun altro luogo se non quello natio. Il fotografo ha descritto l'antico amore per la vita proprio della civiltà contadina, di lì a breve brutalizzata dalla realtà industriale.

Queste fotografie hanno preso parte nel 2008 alla mostra *Levi, Tabusso*, tenutasi a Torino e imperniata sul tema della civiltà contadina. Nella rassegna, i volti fissati ad Aliano fotograficamente da Notarangelo sono stati presentati accanto a quelli dipinti da Levi nel grande telero *Lucania '61*, e questi e quelli, è stato scritto, «parevano guardarsi, riconoscersi e intessere muti racconti»<sup>50</sup>. Le immagini, presentate in occasione di questa mostra, svelano l'immobile attesa dei contadini del Sud che, emigrando verso il Nord, avevano consentito il miracolo economico.

Diversamente da quanto avviene nella maggior parte dei dipinti leviani, ove, secondo alcuni<sup>51</sup>, non trapela una vera attesa di riscatto, nelle successive fotografie di Notarangelo, le donne e i bambini sorridono e lo stesso accade per gli uomini che si rivelano alteri, fiduciosi e per nulla turbati al cospetto del fotografo. Si percepisce come i soggetti si siano di buon grado lasciati catturare dall'obiettivo, molti di loro auspicando che i propri ritratti, divulgati sul rotocalco comunista, avrebbero giovato alla lotta politica e quindi alla propria personale causa<sup>52</sup>.

Sono volti scavati di braccianti; «bocche sdentate di pellegrini invecchiati precocemente; donne racchiuse nei *vestiri* lunghi e neri dell'eterno lutto»<sup>53</sup> in onore dei defunti antichi o recenti, tutti indistintamente vivi in memoria. I contadini di Notarangelo richiamano alberi o entità arcaiche come dei e hanno lo sguardo profondo di statue. È signorile il loro modo di accettare le cose e il tempo, come lo è il gesto usuale di fasciarsi nello scialle scuro o nel tabarro.

Per Notarangelo la fotografia è attestazione di grande valore etico, ed egli, pur dialogando con i protagonisti, è abile nel rifuggire l'oleografia stucchevole. Le sue immagini riconducono al meridionalismo di Rocco Scotellaro, di Carlo Levi, di Maria Brandon Albini e di Manlio Rossi Doria.

Ma Notarangelo non ritrasse il “popolo leviano” solo fotograficamente. Le immagini di

---

<sup>48</sup> Id., *Il popolo di Levi*, in AA. VV., *Levi, Tabusso*, pp. 58, 59; Id., *Il popolo di Levi* in «Archivio di Etnografia», p. 40; Id., *C'ero anch'io*, p. 274, 275.

<sup>49</sup> Cfr. Id., *Il popolo di Levi*, in AA. VV., *Levi, Tabusso*, p.58; Id., *Il popolo di Levi* in «Archivio di Etnografia», p. 40.

<sup>50</sup> Id., *Da Carlo Levi a Franco Rosi*, p. 12.

<sup>51</sup> Cfr. L. Dadam, in AA. VV., *Levi, Tabusso*, Catalogo della mostra, p. 16.

<sup>52</sup> Cfr. D. Notarangelo, *Il popolo di Levi*, in AA. VV., *Levi, Tabusso*, Catalogo della mostra, p.59; Cfr. Id., *Il popolo di Levi*, in «Archivio di Etnografia», p. 41.

<sup>53</sup> Id., *I sentieri della Pietà*, Fasano, Schena editore, 1999, p. 237.

braccianti alianesi si aggiungono a quelle del girato in super 8, che egli ricavò ad Aliano negli anni Sessanta e Settanta<sup>54</sup>.

In Lucania, negli anni Sessanta, Notarangelo cooperò sui temi della “questione contadina”, oltre che con Levi, con diversi intellettuali e artisti tra i quali il pittore materano Luigi Guerricchio, il leccese Ugo Annona e lo spagnolo Josè Ortega. Egli coadiuvò, tra gli altri, con Mario Truffelli, Rocco Mazzarone e Manlio Rossi Doria.

Nel gennaio del '75, in occasione della celebrazione dei funerali di Levi ad Aliano, il fotografo realizzò un filmato in super 8 e un prezioso *reportage* in bianco e nero; in esso Notarangelo evidenzia al meglio la partecipazione commossa della gente.

Di *Michele Mulieri*, orgoglioso ed indomabile, egli allora colse il tipico aspetto ieratico conferitogli dalla lunga barba. Luisa, sorella di Levi, è la signora anziana dallo sguardo dolcissimo. Si nota la donna che non versa lacrime e piuttosto rivolge ai presenti il suo sorriso fiero per aver condotto l'amato fratello ai “suoi contadini”.

Nel documentario di Notarangelo *Carlo Levi, Il Miele di Lucania*, la voce briosa e accattivante di Levi si adagia su un correlato d'immagini fisse, che mette in relazione le immagini del fotografo riferite a quegli anni con alcuni dettagli dalle opere pittoriche leviane e accompagna il suo girato in super 8 dei funerali di Levi ad Aliano. In questo modo un celebre discorso leviano di Grassano sul tema dell'emigrazione diventa una sorta di *stabat-mater*.

## Il Centro Studi “Il Subbio” e l'arte popolare

Non si sente più il tocco del telaio alzarsi dalle case delle nonne.  
(...) Attorno al subbio ha cessato di avvolgersi l'ordito  
che la mano valente delle nonne accompagnava  
facendo correre la spola da sinistra a destra a da dritta a sinistra  
tra fili destinati a diventare tela, stoffa e tricone<sup>55</sup>.

Nel 1975, avendo deciso di abbandonare gli incarichi politici di rilievo che egli aveva ricoperto a lungo nel PCI e a seguito della conoscenza di Enzo Spera, giovane antropologo materano della scuola di Bronzini<sup>56</sup>, Notarangelo diede vita al Centro Studi e Ricerche Il Subbio (Il termine “subbio” designa la forma girevole degli antichi telai a mano), fissandone la sede a Matera e successivamente anche in Puglia, a Sammichele di Bari<sup>57</sup>.

Le attività del Centro Studi Il Subbio di Matera, presieduto da Notarangelo, e suggerite dalla certezza che la cultura popolare potesse divenire effettivamente “alternativa” se la sua

---

<sup>54</sup> Ad Aliano Notarangelo girò, tra gli altri, il film in Super 8 *Aliano anni Sessanta*, in cui ritrasse scene di vita paesana, scorci alianesi e vedute di calanchi, donne e bambini sull'uscio, asini e anziani “a parcheggio”. Nel suo film in Super 8 citato al primo piano del volto, particolarmente tenero e segnato, di Caterina, una contadina, si associa quello delle sue mani ruvide. Caterina è ritratta tramite mezzo busti e primi piani; sorride sdentata ed è colta nell'atto di sbucciare una patata.

<sup>55</sup> D. Notarangelo, *C'ero anch'io*, p.144.

<sup>56</sup> Vincenzo Spera è attualmente docente di “Storia delle tradizioni popolari” e “Cultura figurativa popolare e produzione materiale” presso l'Università degli Studi del Molise.

<sup>57</sup> Cfr. D. Notarangelo, *C'ero anch'io*, pp. 283, 286. Il centro studi Il Subbio fu attivo sino ai primi Anni Ottanta quando Notarangelo si dedicò al giornalismo televisivo nelle reti televisive locali “TRM” e “Telenorba”.

gestione cosciente si fosse mossa all'interno delle classi che l'avevano generata<sup>58</sup>, ebbero il loro avvio dallo studio della figura di *Vito Nicola Cerabona*<sup>59</sup>, artista-pastore ancora poco noto. Il Centro Studi affrontò argomenti cruciali nell'indagare la civiltà contadina del Sud Italia.

In primo luogo Cerabona fu eternato dall'obiettivo di Notarangelo mentre, dinanzi alla sua casupola, nella campagna di Garaguso, era intento a modellare alcune splendide statuine lignee ritraenti santi, cristi, soldati, animali<sup>60</sup>. Lì fu da lui immortalato all'opera persino in un filmato in super 8<sup>61</sup>.

L'anno seguente, il 1977, il Subbio di Matera si fece patrocinatore anche all'estero della Mostra *Arte Popolare lucana e pugliese*<sup>62</sup>, allestendola in Belgio, a Liegi<sup>63</sup>, e nel Granducato di Lussemburgo<sup>64</sup>, Paesi ove viveva un congruo numero di immigranti provenienti dalle due regioni del Mezzogiorno. Tra le opere esposte manufatti in carta e cartapesta, schizzi di "madonnari," bozzetti ritraenti i carri votivi religiosi, marchi da pane, *ex voto*, effigi di santi; tutte emblematiche espressioni della non comune sensibilità spirituale e della padronanza tecnica che contadini e pastori mostravano di aver elaborato, pur avendo da sempre operato artisticamente su materiali considerati non nobili<sup>65</sup>. Una parte significativa del materiale citato esposto in mostra è stata acutamente documentata da Notarangelo sia fotograficamente sia in filmati.

In questi anni, Notarangelo ritrasse, oltre a Cerabona, altri artisti popolari all'opera<sup>66</sup>. Spesso egli fissò i "madonnari".

Giova ricordare anche la documentazione fotografica, sinora inedita, di grande suggestione e attrattiva che accompagna le esplorazioni del fotografo nelle Murge, tra casolari tipici e masserie di cui non trascura l'apparato decorativo in pietra. I *reportages* realizzati dal fotografo su *La Murgia* si rivelano un racconto inedito e lirico. Notarangelo indagò principalmente l'impiego estetico della pietra locale nell'architettura e nella scultura pugliese con originalità poetica, conferendo valore a un patrimonio ancora visibilmente ancorato a risorse locali sia fisiche che cognitive.

A partire dalla metà degli anni Settanta, egli ha indagato il territorio lucano e quello

---

<sup>58</sup> Cfr. *Cerabona Vito Nicola*, a cura di E. SPERA, Prefazione D. Notarangelo, fotografie A. Saponara, Matera, Il Subbio edizioni, 1976, pp.11,17.

<sup>59</sup> Cfr. D. Notarangelo, *Alla riscoperta dell'arte popolare, Nicola Cerabona, fedele alla tradizione dell'intaglio*, in «Nuova Europa», n. 20, 1977.

<sup>60</sup> Cfr. *Cerabona Vito Nicola, bovaro*, a cura di E. Spera, p.27.

<sup>61</sup> Il video in Super 8, *Cerabona Vito Nicola, artista pastore* del 1976, mostra l'artista popolare Cerabona all'opera e primi piani delle sue opere d'arte. Un altro suo filmato in Super 8 *Arte popolare lucana e pugliese* presenta le immagini della mostra organizzata da Il Subbio di Matera e allestita in Lussemburgo e a Liegi, in Belgio, nel 1977, compresi gli interventi delle autorità.

<sup>62</sup> Cfr. D. Notarangelo, *C'ero anch'io*, p. 285.

<sup>63</sup> Cfr. Id., *Capolavori con carta e legno, l'arte lucana e pugliese in giro per l'Europa*, in «Paese Sera», venerdì 25 novembre 1977, anno XXVIII, n. 319; Cfr. *Mostra di Arte popolare*, Quindicinale degli emigrati italiani nel Benelux, in «L'incontro», 30 novembre 1977; Cfr. E. B., *Une exposition fait découvrir à Liège l'art populaire italien*, «Le Soir», Bruxelles, vendredi 2 décembre 1977.

<sup>64</sup> Cfr. *Vernissage de l'exposition de l'artisanat et des arts populaires des régions italiennes Basilicata et Puglia*, «Agence du Luxembourg», mardi, 25 octobre 1977.

<sup>65</sup> Cfr. D. Notarangelo, *Il legno del caprone*, in «Territorio», 1976.

<sup>66</sup> Nella collezione di Notarangelo vi sono opere d'arte di Cerabona, numerosi esempi di pittura naïf di *ex voto* e altri esempi di arte popolare.

pugliese, con i suoi peculiari centri storici, i casali, i cenobi, i trulli, i paesaggi agrari, gli insediamenti rupestri, alcuni *ateliers* d'artista, appartenenti per lo più ad antichi fotografi, carnevali dimenticati, feste popolari, beni culturali e monumentali, paesaggistici e folcloristici.

### Da “pellegrino laico” in Lucania

Il passato ha depositato in sé immagini  
che possono paragonarsi a quelle che si fissano su una lastra sensibile.  
Solo il futuro può svilupparle.  
(Walter Benjamin)

Forse fu quell’«autentica vocazione»<sup>67</sup> che, a dispetto del suo credo politico, spinse da ragazzo Notarangelo a intraprendere a Bari gli studi in seminario, a condurlo in età adulta a comportarsi da “pellegrino laico”, documentando molteplici ricorrenze sacre nel Sud Italia. Chiunque desideri conoscere la devozione popolare di questi luoghi non può prescindere dalla memoria storica trasmessaci da lui e dai suoi studi. Notarangelo manifestò quindi nel corso dell’intero suo percorso professionale, benché da laico, una profonda attenzione verso il Sacro, procurandosi in più occasioni il rispetto della Chiesa stessa<sup>68</sup>.

Le immagini tratte dal fotografo, attraverso molteplici punti di vista procacciati grazie a un uso sagace d’inquadrature dimostrano l’adesione massiccia di uomini, donne, anziani, giovani e bambini, oltre che, come si è visto, agli accadimenti sociali e politici, anche a quelli religiosi legati al culto e ai pellegrinaggi.

Negli anni Settanta egli ha comprovato le trasformazioni sociali in atto anche mediante la rilevazioni dei molteplici eventi legati alla tradizione sacra del Mezzogiorno. Attraverso i suoi santi e le madonne “in rigoroso bianco e nero”, i costumi tradizionali femminili<sup>69</sup>, i luoghi e gli oggetti di culto, egli ha tracciato i segni della devozione popolare contemporanea attraversando la Basilicata e, in taluni casi, la Puglia dei santi patroni e del folclore popolare, del quotidiano e dell’eccezionale.

### Il “Sacro”

Un popolo di devoti conquista la scena lucana da maggio a settembre<sup>70</sup> e, in modo particolare, durante la “Settimana Santa”, allorché la regione si anima di fedeli sulle numerose vie dei pellegrinaggi e sui “sentieri della pietà”<sup>71</sup>.

In questa massiccia adesione di popolo, a fendere la folla assiepata e assorta in un clima

---

<sup>67</sup> Cfr. D. Notarangelo, *E fu subito Lucania*; Cfr. Id., *C’ero anch’io*, p. 67. Notarangelo intraprese gli studi nel seminario arcivescovile a Bari.

<sup>68</sup> Cfr. A. Monda, *Il Vangelo secondo Matera*, in «L’Osservatore Romano», Città del Vaticano, giovedì 4 settembre 2008, anno CXLVIII, n.206; Cfr. *Lettera dell’Arcivescovo Ennio Appignanesi a Notarangelo, Roma 31 luglio 2001*.

<sup>69</sup> Si veda lo *stullite* albanese dalla pettorina decorata.

<sup>70</sup> Cfr. D. Notarangelo, *I Sentieri della pietà*, p. 110.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

di intima commozione e di assoluto silenzio, si scorgono le affascinanti statue lignee delle Vergini, che sono state, è il caso di dire, per lungo tempo le uniche mediatrici del popolo e che avanzano ondeggiando, splendenti di ceri e impreziosite d'ornamenti, quasi si tratti del "manifestarsi" della madre di Dio in persona.

L'autore ci accompagna per gradi «tra masse di pellegrini che fecondano questa terra di valori scrupolosamente custoditi e tramandati, benché rinnovati di padre in figlio»<sup>72</sup>; ci conduce sul monte sacro di Viggiano per la devozione alla Madonna Nera e ci guida nel pellegrinaggio al Santo della peste a Tolve<sup>73</sup>. Ci scorta ancora fra i celebri cerri e agrifogli di Montepiano e Gallipoli-Cognato e fra gli abeti del Pollino al seguito dei culti arborei; ci affianca in processione dietro i Santi protettori «ricchi o ruspanti»<sup>74</sup> e nel silenzio struggente della *Via crucis* a Barile, Atella e Rionero in Vulture; infine a Matera in irrequieta attesa dello "sfascio" del carro innalzato per la Madonna della Bruna<sup>75</sup>.

In contrasto con le vesti lunghe delle anziane devote, talora fissate mentre, levando canti di preghiera, avanzano scalze e spettinate<sup>76</sup>, in atto di umiltà<sup>77</sup>, nelle sue immagini già si osservano le giovani donne con le gonne corte e gli abiti vivaci e leggeri. Compagno in primo piano i piedi nudi dei pellegrini e le mani delle donne anziane mentre sgranano il rosario in contemplazione. Ciascuna immagine gronda di «memorie vive e palpitanti»<sup>78</sup> e di ossequio per i padri contadini, che nella fede e nei rituali religiosi riconoscevano le ragioni della propria esistenza<sup>79</sup>. Cospicua al riguardo appare persino la documentazione video in pellicola Super 8.

Nel suo libro *I sentieri della Pietà*<sup>80</sup>, che rinvia a questo particolare aspetto della sua esperienza, Notarangelo descrive le circostanze che accompagnano i servizi fotografici. In questo modo la perseveranza del foto-documentario si stempera nei toni del foto-racconto, in cui si scorge l'ispirazione e la partecipazione dell'artista al rito che costruisce speranze e rinnova la vita<sup>81</sup>.

Appresi allora, con le continue spiegazioni di Spera, quanto ho potuto narrare in questo volume aggiungendovi di mio le osservazioni che andavo mentalmente annotando con l'occhio del giornalista, una sedimentazione che si è depositata nella coscienza e si è risvegliata alle sollecitazioni di oggi ridiventando memoria, emozione, ritorno di immagini per niente offuscate dal tempo<sup>82</sup>.

In particolare, le sue fotografie che avevano ritratto il vigore morale e spirituale delle genti del Mezzogiorno, attinenti alla sua personale fotografica dal titolo *Comportamenti*

---

<sup>72</sup> G. Bulfaro, in D. Notarangelo, *I Sentieri della pietà*, p. 21.

<sup>73</sup> San Rocco.

<sup>74</sup> G. Bulfaro, in D. Notarangelo, *I Sentieri della pietà*, p. 21.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> A Pomarico e a Montalbano Jonico. Cfr. IVI, p. 29.

<sup>77</sup> Cfr. Ivi, p. 293.

<sup>78</sup> Cfr. Ivi, p. 21.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Vi aggiunge fotografie attribuite a Carlo Levi e da far risalire al confino ad Aliano.

<sup>81</sup> Cfr. Mons. A. Ciliberti, in D. Notarangelo, *I sentieri della pietà*, p. 18.

<sup>82</sup> Cfr. D. Notarangelo, *I Sentieri della pietà*, p. 13.

*devozionali delle genti del Sud*, furono esibite spesso sia in Italia<sup>83</sup> che all'estero nell'ambito di iniziative promosse dallo stesso Notarangelo. Trattandosi di materiale documentario risalente agli anni Settanta, il suo lavoro si presenta come cronotipo di un costume destinato a modificarsi e valida prova di un mondo in decisa trasformazione<sup>84</sup>.

### **Il profano**

Oltre a quanto detto sin qui, Notarangelo, forse memore degli anni della propria giovinezza, a partire della metà degli anni Settanta si dedica anche al ritrarre fotograficamente i carnevali pugliesi e lucani, ottenendone immagini molto attraenti.

Le figure raccontano della sua fantasia ricca di libertà e di memoria.

Negli anni Settanta, cioè in piena crisi di valori e di modelli urbani e statali, Notarangelo ambisce a redimere la civiltà contadina e, con essa, i suoi protagonisti e i suoi "santi laici".

Nel 1983 Venturoli, avendo conosciuto e apprezzato l'opera e il linguaggio fotografico di Notarangelo, lo invitò a prendere parte al *Premio Internazionale d'Arte Lampedusa e Linosa, Isole dal volto umano*, iniziativa da lui patrocinata<sup>85</sup>. Attraverso quest'esperienza quindi perfino le immagini di pescatori, colti nelle diverse fasi della vita sul mare, sono entrate a far parte del suo vastissimo repertorio fotografico. Il racconto fotografico di Notarangelo mantiene l'impronta di un vero *reportage* giornalistico compiuto con la spontaneità e l'incisività proprie di un osservatore attento ai più disparati accadimenti di vita, ai costumi e ai comportamenti.

### **La natura e altri soggetti**

L'indagine del fotografo verte altresì su scorci di paesi lucani e pugliesi e su una natura misteriosa e vitale, in cui uomini e donne «si collocano come comparse»<sup>86</sup> e la quotidianità è messa costantemente a dura prova; una natura che tuttavia «offre risorse imprevedibili alla sopravvivenza e al mistero della vita»<sup>87</sup>.

Le immagini non trascurano di raccontare segni e simboli di una civiltà, dalle asperità dei muri, alla fitta trama di tessuti, alle screpolature d'un tavolo e, quanto più esse sono nitide e concrete, tanto più risultano enigmatiche e misteriose.

Nei suoi filmati in super 8 il fascino arcano del paesaggio e la tipicità della vita locale sono ampiamente celebrati in lunghi campi sequenza.

Talora il fotografo si approssima al realismo magico. Il Sud è raccontato come luogo di creazione, in consonanza con la natura e nel suo rapporto profondo con il fare, il vedere e il pensare. Nascono immagini sospese di dettagli originali o paesaggi grandiosi.

Notarangelo si fa poeta della vita quotidiana e della memoria delle cose, tuttavia le sue immagini sono scevre dai *cliché* del neorealismo fotografico.

---

<sup>83</sup> Cfr. *Invito Expo Arte*, Bari, Marzo, 1981, Fiera del Levante.

<sup>84</sup> Cfr. C. D. Fonseca, Prefazione a D. Notarangelo, *I Sentieri della pietà*, p. 24.

<sup>85</sup> Cfr. *Premi e mostre* in *Arti*, di Marcello Venturoli, «Playman», anno XVII, n.11, novembre 1983.

<sup>86</sup> Cfr. G. Frezza, *Un modello di cinema pasoliniano*, testo inedito, cit. in A. Amendola, *Vangelo e passione di una terra*, in D. Notarangelo, *Il Vangelo secondo Matera*, Salerno, Città del Sole, 2008, p. 76.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

### La ricchezza del lascito

Notarangelo in Lucania ha documentato un periodo di diffusa miseria ma al tempo stesso di rapide trasformazioni e di speranza, come testimoniano anche i transiti di Pasolini, di Rosi e di molti altri registi, al cui fianco egli lavorò<sup>88</sup>, vantando un'approfondita conoscenza della realtà locale.

Egli ha portato allo scoperto una data realtà sociale, contribuendo altresì a valorizzare il grande patrimonio culturale, paesaggistico e storico inerente non esclusivamente al materano. I rioni Sassi, in particolare, riaffiorano come straordinario esempio di "architettura della miseria". Si respira l'aria di un paese che non c'è più.

Della storia dei padri fu spettatore, cronista e protagonista. Emerge nei suoi scritti e documenti come il racconto della vita del mondo contadino s'intrecci profondamente alla rievocazione delle occasioni politiche e sindacali a comprovare come non fu solo l'avvento delle macchine a potenziare i presupposti di vita quanto le numerose battaglie condotte dal popolo e dai suoi *leaders*.

Tuttora studioso, giornalista, fotografo e cineasta, Notarangelo è ricco di memoria, di immagini e di vissuto:

Avevo la consapevolezza che di quel mondo non avevo dimenticato nulla: condizioni di vita, comportamenti, le usanze, i suoni e gli odori, le voci, la ragnatela dei chiodi sui muri delle case contadine. Anche i dettagli: le donne sedute sull'uscio di casa e i loro racconti a frotte di mocciosi accovacciati ai loro piedi, il silenzio della controra, le ninna nanne cantate ai bambini in fasce, i garruli trastulli di frotte che si rincorrono impegnati nei cento giochi dell'infanzia, i rintocchi della campana grande nelle varie ore del giorno<sup>89</sup>.

Con primi piani, panoramiche o in sequenza egli ha ritratto un "paesaggio umano", celebrando l'idea e i metodi demartiniani, e, ripercorrendone inconsapevolmente i tracciati, ha anelato a mostrare le classi subalterne da protagoniste.

A dispetto della convulsa rimozione del passato, egli è vigile sulle espressioni residuali del folklore. Anche come documentarista ha comprovato un profondo rispetto per l'essenza dell'evento che ritrae nella sua dimensione performativa. Il suo altrettanto ricco lavoro di cinefilo è originale nella scelta delle testimonianze storiche e ben si confà alla corrente culturale in atto del cinema documentario degli anni Settanta.

Si aggiungono al suo repertorio di Super 8, provvisti in più casi del sonoro in sincrono, registrazioni in audio di sintomatiche storie di vita e di interviste ed altre di giochi e rituali cantati. Si raccolgono molteplici testimonianze anche all'estero, premessa di un futuro che nasce dalla precisa consapevolezza di un'identità.

Nel districare i fili tra la piccola e invisibile cronaca e la grande storia, l'intera opera di Notarangelo è l'esplorazione della complessità e profondità psicologica dell'universo popolare

---

<sup>88</sup> Notarangelo offrì nei primi anni sessanta il suo aiuto a: Lino Micciché, Liliana Cavani, i fratelli Taviani, Brunello Rondi, Sattali. Il fine di questi registi era documentare le condizioni di vita in Lucania, riallacciandosi all'antica testimonianza leviana. Negli anni Sessanta e Settanta egli accompagnò numerosi artisti e registi sui luoghi più significativi del territorio, persuaso dell'utilità dei loro contributi nel contrastare, anche per mezzo dell'arte e della cultura, l'isolamento in cui la regione versava.

<sup>89</sup> D. Notarangelo, *Da Carlo Levi a Franco Rosi*, p.18.

e il suo cospicuo archivio scaturisce dall'ambizione di non smarrire un inestimabile patrimonio iconografico e morale.

Oggi si concretizza la possibilità che il suo operato, attraverso l'ampiezza e complessità della documentazione raccolta, offerta in Lucania come bene pubblico, costituisca per i tanti interessati inesauribile occasione e stimolo di ricerca autentica e veridica sul luogo e la sua realtà lungo plurimi e diversi itinerari disciplinari e culturali e con l'ulteriore opportunità di un suo riuso in termini di innovativa utilizzazione<sup>90</sup>.

Ma i paesi restano aggrappati alle colline e ai montarozzi,  
oggi la loro è una storia di fughe,  
la stessa che vive la terra quando fatica a difendere la propria identità culturale,  
in questo tempo di irrequietudine e grandi disamori  
che ritiene un trionfo l'aver saputo sconfiggere il silenzio,  
la fede nei tempi lunghi  
e la riflessione sulle ragioni prossime e lontane di questa nostra avventura<sup>91</sup>.

## **Bibliografia essenziale**

### **Testi e saggi**

Notarangelo D., *C'ero anch'io*, Rionero in Vulture, Calice editore, 2012.

Id., *Matera Promozione*, Matera, Paternoster Editore, 1997.

Id., *Il gioco dell'oca di Matera*, Matera, Arteprint, 2007.

Id., *Memorie*, scritti inediti dell'artista, risalenti al 1949.

Id., *Note sull'albero genealogico della famiglia Notarangelo*, scritto ancora inedito, 2011.

Id., *K' ršpett parlann*, in corso di stampa.

Id., *E fu subito Lucania*, scritto ancora inedito risalente al 1979.

### **Cataloghi**

*Farm Security Administration, la fotografia sociale americana del New Deal*, introduzione di A. C. Quintavalle, catalogo della mostra itinerante organizzata dal Centro Studi e Museo della Fotografia e dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma con il Patrocinio della Regione Emilia Romagna, Parma, 1975.

Notarangelo D., *San Michele e Sammichele, la cultura dell'appartenenza*, Fasano, Schena Editore, 1999.

Id., *I Sentieri della pietà*, Fasano, Schena editore, 2000.

---

<sup>90</sup> I film in Super 8 di Notarangelo potranno, una volta riversati su supporto digitale, rappresentare nel suo cospicuo archivio, strumento privilegiato di ricerca, suggerendo informazioni utilissime sulla storia del luogo.

<sup>91</sup> Cfr. *Il giardino degli Dei*, testo di R. Nigro e foto di G. e D. Senzanonna, p. 118.

Id., *Tutto in un ricordo*, Bari, Levante Editore, 2003.  
 Id., *Il Vangelo secondo Matera*, Reggio Calabria, La Città del Sole, 2008.  
 Id., *Da Carlo Levi a Franco Rosi, frammenti di Lucania inediti*, Rionero in Vulture, Calice Editore, 2011.  
 Spera E., *Cerabona Vito Nicola, bonaro*, Matera, Il Subbio edizioni, 1976.  
*Il Maggio di Accettura*, a cura di D. Notarangelo, Matera, Liantonio, 1975, con prefazione di A. Donini, testo fotografico di D. Notarangelo e narrazione di E. Spera.  
*Violenza Oggi*, Catalogo della mostra, Provincia di Bari, Assessorato alla Cultura, Matera, Centro Studi Il Subbio, 1981.  
*Levi-Tabusso*, Catalogo della mostra a cura di Loris Dadam, Torino, dal 19 aprile al 5 giugno 2008, presso "Associazione lucana Carlo Levi" in Piemonte, testi critici di A. Marzi, G. Caserta, D. Notarangelo, Cerabona editore, Torino, 2008.

## Filmografia

***Murge, il fronte della guerra fredda***, Italia, documentario, regia di Fabrizio Galatea, 2012, durata 53', a colori. Contiene alcune immagini di Notarangelo tratte dal suo film in Super 8 *Aliano Anni Sessanta*.

**Notarangelo D. , *I funerali di Togliatti***, Italia, film in super 8 girato a Roma, riversato in digitale, 1964, muto, a colori. Alcune sequenze sono state impiegate nel film "Un Giorno della vita" del 2010, del regista Giuseppe Papasso.

**Id., *Carlo Levi, Il Miele di Lucania***, Italia, documentario, con sonoro, 1970, durata 45', a colori.

**Id., *I funerali di Carlo Levi***, Italia, film in Super 8, riversato in digitale, 1975, muto, durata 20'17", a colori.

**Id., *Aliano anni Sessanta***, Italia, film in Super 8, riversato in digitale, 1975, muto, durata 35', a colori.

**Id., *Aliano '75***, Italia, film in Super 8, riversato in digitale, 1975, muto, durata 20', a colori.

**Id., *Vito Nicola Cerabona, artista pastore***, Italia, film in Super 8, riversato in digitale, 1976, muto, durata 7'49", a colori.

**Id., *Mostra "Arte popolare lucana e pugliese" a cura de Il Centro Studi Il Subbio***, Belgio e Lussemburgo, film in Super 8, riversato in digitale, 1977, muto, durata 8', a colori.

**Id., *La Madonna nera di Viggiano, cronaca di un'esperienza di fede dai risvolti religiosi e sociali***, Italia, documentario, montaggio e filmati recenti di Toni Notarangelo, commento Rossella Toso, durata 30', a colori.

**Id., *C'era una volta il PCI***, Italia, documentario di immagini Super 8, accompagnamento sonoro extradiegetico, durata 60', a colori.

**Id., *Così ti ammazzo il porco***, Italia, film in super 8, riversato in digitale, 1975, muto, durata 15'50", a colori.

**Id., *Il gioco della falce***, Italia, film in Super 8, riversato in digitale, 1975, muto, durata 20', a colori.

**Id., *Il Santo della Peste***, Italia, film in Super 8, riversato in digitale, 1975, muto, durata 15', a colori.

**Id., *Il guitto di Barletta, Piripicchio e i fotografi ambulanti***, Italia, film in Super 8, riversato in digitale, con sonoro in presa diretta, 1975, durata 4'12", a colori.

**Dongiovanni F. - Notarangelo D., *Il Maggio di Accettura***, Italia, documentario, contiene immagini in pellicola Super 8 di Notarangelo realizzate dal 1962 al 1975, riversato in supporto digitale, montaggio delle immagini e commento a cura di Francesco Dongiovanni, 2013, durata 45'.



## visual ethnography

vol. 2, n. 2, December 2013, pp. 76-88 | DOI: 10.12835/ve2013.2-0025 | www.vejjournal.org | ISSN 2281-1605

---

**Stefan Voicu**

Anthropologist

### ***Visual Experimentation. Art, Aesthetics and Ethnography in (Un)guided Tour, a video by Irina Botea, Marco De Luca and Stefan Voicu***

Watch the video here: [http://youtu.be/PEnXXfoyt\\_A](http://youtu.be/PEnXXfoyt_A)

#### **Abstract**

*The following paper deals with the production of a short ethnographic video on the Royal Museum of Central Africa from Tervuren, Belgium. The scope is to deploy the organization of the ethnographic team that participated in the articulation of the project, unravel the context in which the project emerged and unfolded, as well as engaging with the elaboration of the audio-visual approach taken within the ethnographic research. Focusing particularly on the latter aspect, this paper will portray the relation between art and ethnography as being characterized by experimentations with aesthetics. Taking a look back at certain artistic movements that explored the limits and possibilities of film aesthetics, the entries will pinpoint the relevance of lettrist cinema, institutional critique and structural film to the construction of an ethnographic video on the museum practices of the RMCA.*

#### **Keywords**

Aesthetics, Art, Ethnography, Museum

#### **Stefan Voicu**

Stefan Voicu recently graduated a Msc in Social and Cultural Anthropology at the Catholic University of Leuven. He is interested in assemblages of art, labor and critique. Currently he is working independently on the possibilities of post-textual ethnographies to weave the practices of art and anthropology.

**Email:** [stephan.voicu@gmail.com](mailto:stephan.voicu@gmail.com)

### **De-centering, De-marginalizing and (Re-)Tracing.**

Visual anthropology has had a marginal position within the discipline. Pink (2006) has claimed that one of the reasons has been that of not raising up to the scientific profile anthropology was trying to acquire. Although some big names, like Boas, Malinowski, Mead etc., used visual material in their works, photos, films and others alike were not treated as ethnography per se, but rather as auxiliary material that recorded certain aspects of the fieldwork. Among the various technologies present at hand for conducting visual research, film was the most privileged one (Banks & Morphy 1997). Thus, within the institutional forms that this sub-discipline took there was an increased concern in how to elaborate a scientific method based on film-making (Taureg 1981, Koloss 1981, Husmann 1981, Maloney et.al. 1981). However, others, drawing from a less rigorous definition of science and engaging with innovation in technological equipment and epistemological “breakthroughs” have been preoccupied with the elaboration of an ethnographic film that could stand on its own. This saw the emergence of cinema verite, observational cinema and participatory cinema (Grimshaw & Ravetz 2009, 24-25).

The observational movement in postwar American documentary cinema is commonly linked to changes in filmmaking technology. Developments in recording equipment, most notably the switch from heavy tripod-based cameras to relatively lightweight handheld ones and the ability of filmmakers to record sound synchronous with the image, have longed been invoked as the driving force behind changes in the subject matter, techniques, and aesthetics of the 1960s documentary cinema. For filmmakers like Drew of Leacock, the technological breakthrough was also an epistemological breakthrough, making possible work that they believed lay closer to reality than the highly mediated films of their Griersonian predecessors.

Although more acknowledged by cinematographic institutions, rather than anthropological ones, and highly influenced by the theory and practice of cinema, as Grimshaw and Ravetz (2009) show in the case of observational cinema and its relation to the Italian neorealist cinema outlined by Bazin, these movements, based on the dichotomy fiction - reality, were still keeping a distance from more artistic endeavors.

It was the advent of postmodern theory in anthropology that managed to deconstruct the tokens of scientism by showing how fiction and reality are not different in substance but in form, since for the postmoderns there is either no substance, a non-essentialist substance, or no way to know it. What followed was an attention given to aesthetics (Weiner 1996), art (Marcus & Myers 1995), ethnography (Marcus & Fischer 1986, Clifford & Marcus 1986) and the relation between these three (Lavie et.al. 1993, Foster 1995, Schneider & Wright 2006, Schneider & Wright 2010, Marcus 2010). This short video is an exploration of the possibilities of de-centering film within visual anthropology, de-marginalize visual anthropology within social and cultural anthropology and (re-)trace strong ties between art and anthropology. Expanding on Russell's argument (2003), the starting point is that of the (re-)tracing of the relations that experimental cinema and critical art had and, now more overt than ever, has with ethnography. Russell (2003, xii) mentioned that:

The effect of bringing experimental and ethnographic film together is one of mutual illumination. On the experimental side, ethnography provides a critical framework for shifting the focus from formal concerns to a recognition of avant-garde filmmakers' cultural investment and positioning. On the ethnographic side, the textual innovations that have been developed by experimental filmmakers indicate the ways that "the critique of authenticity" has been played out in the cinema.

The expansion of her argument consists in unfolding the aesthetic experiments undertaken by lettrist cinema, institutional critique and structural film, suggesting that it is this sort of experimental practices that make possible the tie between art and ethnography. Furthermore the visual technologies as well as the themes and topics questioned and explored by these movements will allow the articulation of a de-centralization of film and a de-marginalization of visual anthropology.

This project's approach is by no means a novelty. Grimshaw and Ravetz (2009) while exploring observational cinema had, more or less, the same intentions. Yet, to a certain extent some differences pop up. First, while Grimshaw and Ravetz (2009) pursue their project with a paradigmatic (Kuhn 1970) approach, meaning that they attempt to set a framework for ethnographic filmmaking based on the interwoven between the aesthetics of observational cinema and experiential epistemology, this short video's approach is a heuristic one (Feyerabend 1975), where there is no framework but an assemblages of aesthetics and epistemologies, juxtaposed within and in relation to the site(s) of its articulation. Second, one can still see a precaution at not blurring, erasing or suspending the division between art and anthropology in their work. On the opposite, this project aims at recomposing research into everyday practices by means of strengthening art and/as anthropology, to the point of not being able to and not considering the division between art and anthropology. Both of these differences strongly related to a third one, which is based on the distinction Benjamin (1936) makes between aestheticization of politics and the politicization of aesthetics. Throughout the project one can observe the way in which our intent was that of politicizing aesthetics by

weaving the separations made, and reproduced by Grimshaw and Ravetz (2009), between author and spectator, academia and popular media, amateur consumer technology and professional equipment etc.

### **From the University to the Museum: Back and Forth...and Beyond**

This ethnographic project was initiated by Irina Botea, Marco De Luca and Stefan Voicu as an assignment for the *Visual Anthropology: History, Theory and Experimentation* course, taught by professor Patrick Devlieger during the second semester of the 2012-2013 academic year. The course is on the curriculum of the Master of Science in Social and Cultural Anthropology at KU Leuven which all three of us follow. Irina Botea has been doing research on visual representation in Japanese animation film. Marco De Luca conducted his research in South Italy, focusing on the recent wave of North African migration and its connection with the Italian state and capitalism. Stefan Voicu has studied the Romanian regime of artistic practices and the relation between artworks, work in art and value. Although rather heterogeneous, our interest converge in terms of dealing with representation and power dynamics in defining culture and cultures. In the frame of the course we were given the possibility to work on the Royal Museum of Central Africa (RMCA) from Tervuren, Belgium. The museum organized a competition called *Museum Straight of the Reel*, that allowed students from various disciplines, as well as museum audience, to pursue a cinematographic project about the past, present and future activities of the RMCA. Organized by Min De Meersman, the competition had the goal of marking the closure of the museum for the three year renovation program. Thus, our team seized the opportunity to elaborate a visual ethnographic approach of the museum while dealing with the topics we were familiar with and engaged in our own individual researches.

Whereas the university and the museum were launching pads for our project, opening possibilities in terms of technical equipment and conceptual research, they also imposed certain limits. On one hand, the university granted us access to a production studio, video camera with accessories and theoretical resources, while the museum allowed us to record activities, interview persons and consult archives. On the other hand, the university's equipment was insufficient for the number of students that needed it, the theoretical input constrained us to resume our creative process within the anthropological tradition and a number of styles encountered in visual ethnography outlined by professor Devlieger had to be explored. The museum as well, restricted our access to certain materials and spaces and imposed us a 5 minutes time limit to our project. Both of the institutions set deadlines that we had to respect and which intervened with our student workload for other courses we were mandated to follow. A thing that made the process ever more sinuous considering the geographical distance between the two institutions and the amount of time required to move from one to the other.

In order to manage the possibilities and the limits that arose we divided our labor in three areas: production, research and audio-visual direction. Irina Botea was responsible with

the production tasks. This involved the facilitation of administrative issues: making appointments, ease our way through the bureaucratic mechanisms and provide for the technical equipments and materials we needed to elaborate the project. Marco De Luca handled the research aspect. He gathered information about the museum's practices and dwelt into theoretical literature on museology. Stefan Voicu worked on the audio-visual approach which involved research on the epistemology and aesthetics of visual ethnography, as well as the direction of the recording and editing of the final video. Our tasks often overlapped and more than once we switched roles. Yet, we kept this division in order to have an organizational frame to which we can rely on in case something went wrong. Fortunately we did not encountered difficulties and we managed to collaborate on various planes, allowing us to explore the creative impulses of each of us.

After a period of research in which we visited the museum several times, interacted with the institutions that were framing our project and reviewed the literature available, we started articulating, in the weekly meetings we had, our video's statement. Rather than outlining a research question we decided to remain consistent in our eclecticism and worked by way of juxtaposing, displacing, disjuncting and detouring the materials at hand, whether they were from the past, the present or the future of the museum. This way we tried to achieve, first, a reconversion of the museum from its structured, hierarchical organization into a rhizome (Deleuze & Guattari 1983) and as such re-enable it in the various contemporary discourses. Second, an intervention so that we could generate that fictional rhizomatic space of questioning and debating, rather than setting an observational distance and academically seclude ourselves from collective discussions.

Throughout the whole project we tried to self-justify our actions on every dimension by means of what Benjamin (1936) referred to as politicizing aesthetics. Meaning that “work itself is given a voice” and “literary licence”, and video/researcher licence in our case, becomes “common property”. That implied a blurring between polarities like fact-fiction, audience-auteur, performer-observer, professional equipment-consumer equipment etc. We integrated in the short time span of the video materials that are part of the museum collection and archives, as well as random impressions left by visitors, no matter how far-fetched they were. Since there was a limit to the number of 'voices' we could squeeze in the video, we tried to also bring in the audience through Internet video-hosting websites that allow unlimited and unrestricted commentaries, unlike the museum and the university were it had to be screened (the video got uploaded on YouTube<sup>1</sup>). We performed both the anthropologists and the artists, yet at the same time the audience. We avoided academic jargon and professional video cameras in order to allow the audience to reverse its position at any given moment. For the same latter reason, we limited our recording to the areas where any visitor of the museum can have access.

---

1 [https://www.youtube.com/watch?v=PEnXKfoyT\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=PEnXKfoyT_A)

### **Lettrist Cinema, Institutional Critique and Structural Film**

Now that I have briefly sketched the context in which the project emerged and unraveled, I will continue by describing my audio-visual tasks and how I managed to explore the limits often encountered. This part also serves to formulate the project as an attempt to de-center film, de-marginalize visual anthropology and re-trace the links between art and ethnography in the form of aesthetic experimentations. And how these three scopes were achieved by way of approaching the project in a heuristic manner, blurring the artist-anthropologist divide and politicizing aesthetics. Even though these goals might seem too ambitious, they are most of the time interwoven lines of thoughts and practices. For this reason I will construct the argument in the same manner in which the project in its various ramification was conceived, i.e. as a flow within and with rhizomatic forms.

During the course, professor Devlieger outlined four visual ethnography styles and encouraged the students to combine what he deemed as essential features of these. The didactic style, better known as the expository or Griersonian style, seeks to inform and instruct (Barbash & Taylor 1997). Thus, taking out the paternalism of instruction, our video project had to be based on an informative argumentation of a cultural skill. The structural style and its trait of reformulating the gaze in such a manner that it transforms space and time “into an autonomous image sphere that may be grounded in a pre-existing reality, but it is also independent of it” (Russell 2003, 190). The auto-ethnographic style that works out the entanglement of the “self” with the “other”, where the former becomes a fragment of the latter (Russell, 2003). The sensorial style as employed for example in the haptic cinema (Marks 2000) which evokes through vision and audio a tactile, olfactory and/or gustatory sense.

I have re-traced the link between art and ethnography taking into consideration, first, the site of our project, that is the museum, and second the styles outlined during the course. I was interested as well in how these links might broaden the spectrum of themes and media that might limit our project. And, also on how they might be consistent with the idea of politicizing aesthetics. The ground of these links is aesthetic experimentation by which I mean an interest in producing and reproducing formal characteristics of affects that go as far as being anti-aesthetic, or purely aesthetic. Thus, I inquired into three artistic movements, lettrism, institutional critique and structural film, that interlaced became a source from which I drew the audio-visual part of this project.

### **Lettrist Cinema**

The Lettrist movement emerged in the 1940s Paris around the figure of Isidore Isou. Their goals were to break with earlier avant-garde artistic practices and generate a body of literary, visual, audio and performative works that overcomes their precedents'. Although Home (1991) has argued that Isou did not articulate a critique of “social dominance”, other members of the group and their subsequent projects after the demise of Lettrism, as in the work of Guy Debord, proves the contrary. There has always been the germ and incipient

articulation of such a critique whether addressed to capitalism in general, or the bourgeois structure of art. Much as anthropology since the 1980s, the lettrists were concerned with the institutional power involved in representations of culture and inquired the limits of their media and agency. But, unlike anthropologists, the lettrists managed to outline a multi-media approach to culture. Their cinematic experiments cannot be considered only as visual manifestations because they incorporate the literary, the audio and the performative maintaining them relatively autonomous in each other's dependence (Uroskie 2011).

Among the lettrist cinematic experiments, three films stand out and, more or less coincidentally, are the most well known. Isidore Isou's 1951 *Traité de bave et d'éternité* (*Treatise on Slobber and Eternity*) portrays a young man walking through the streets of Paris. The film roll, on which the film was shot, was deliberately scratch and it looks as amateur found footage, badly preserved. Overlapped is the voice of a man, Isou himself, that cannot be identified as the same young man in the footage and which, instead of narrating what one sees, is preoccupied with enunciated a discourses in a public context, in a essayist manner, on film, politics, love and other themes that might have resonated with the audience at that time. At moments, the images are at times substituted with text that does not necessarily relate in content to the image or the sound. The juxtaposition of themes and the disjunction of the various media that compose the film can be said to have achieved the same goals we have pursued in our video project, to create a fictional open space where multiple voices are included and engaged in debates on what representation is. The two other films follow the same lines, but unlike Isou's the visual part is gradually reduced. In Gil J. Wolman's 1952 *L'Anticoncept* (*The Anticoncept*) throughout the whole duration of the film there is only a white filled circle on a black background that at certain intervals flickers, while in Guy Debord's 1952 *Hurlements in faveur de Sade* (*Howls for Sade*) there is only an alternation between white and black screen.

Within lettrist cinema the main traits of the styles the project had to integrate are dealt with. It informs the viewer on the skills of representation and their relation to political, economic, religious etc institutions while engaging the audience in appropriating the film and reversing the unidirectional gaze into a collective performance (most of the screenings of their film ended up in riots and police interventions). The “self” of the film auteur is strongly imprinted in the cinematic endeavor, the voice-overs being framed as the voice of the filmmaker, but at the same time it is difficult to disentangle it from the “other”, combining fiction and fact so that any sort of ego driven intentions are eluded. Techniques as scratching the film roll and the disjunction of sound, video, and text bring in an evocation of touch as in the haptic cinema. Also this artistic movement is consistent with the idea of politicizing aesthetics because of the tendency to use non-professional equipment and to reduce the craft to its basics in order to provide an anti-aesthetics out of which any voice can elaborate and self-fashion its ideas.

### Institutional Critique

The umbrella term institutional critique has been employed to categorize artworks and artists, since the 1960s until present day, that articulate a critique of the institutions that produce and conserve cultural representations, such as museums, art galleries, art schools etc. The lettrist movement can be categorized, although its diachronicity, as a third wave instance of institutional critique, characterized by what Rauning (2009) calls traversal critique. That is a critique that deals with representation within the field of cultural production and also the field of politics, economics, religion, so on and so forth. What this artistic movement brought to the fore was the attention given to artistic institutions by deconstructing the naiveté that surrounded them, keeping the same disjunction of media seen in the lettrist cinema, but taken outside the confinements of film with the help of installations and interventionist performances. Two works of art situated under this term have been particularly influential for the video project my team has undergone. One done by Andrea Fraser and the other by Fred Wilson.

*Little Frank and his Carp* is a 2001 performance done by Andrea Fraser at the Guggenheim Bilbao. Videotaped with concealed cameras, the footage shows Fraser as a museum visitor, listening to the audio guide provided at the entrance. Reversing her role of artist and art docent, she interacts with the museum based on the narrative of the guide. Describing the architecture of the space, the narrator transforms Fraser into a visitor amazed of what surrounds her. Hearing the voice detailing the “sensuous curves” of the buildings pillars, Fraser starts touching them and acting as if she is aroused, rubbing against the walls and lifting her skirt while feeling up her body. The hidden cameras portray the perplexed visitors and Fraser, becoming aware of their gaze, feels ashamed and continues her visit pretending nothing happened.

In her piece, besides the disjunction kept between video and performance there is also the conversion of the museum into a medium found in relation to other materials employed in her artwork. Transformed into a medium, the narrow theme of the institutional critique pertains to a transversal appropriation. And even though not a film/video, the performance seems to incorporate the traits of the four styles that I have mentioned above. Information, the gaze, the self as other and the senses are all connected and explored in her art. In a similar manner, Fred Wilson, an Afro-American artist, makes installations in which he displaces heterogeneous objects found in the museum in order to criticize and further on re-articulate the meaning with which they, the objects and the museum, have been inscribed. In his 2011 *Liberty/Liberty* he explores the Afro-American heritage and bridges it with global historical processes. He uses and juxtaposes, among others, George Washington and Napoleon sculptures with slave shackles and tags and a portrait of Toussaint Louverture. The intent of the artwork by bringing these different objects together and arrange them in a particular manner is to, in Wilson's own words: “talk about the complexities of our history, the problems and the greatness, in one place”<sup>2</sup>.

---

2 <https://www.youtube.com/watch?v=sRi0nqYzVlY>

## Structural Film

Like institutional critique, structural film is a term with which certain film critics and film-makers have characterized some tendencies in avant-garde cinema during the 1960s-1970s. This movement starts from where the lettrists have left off their projects. Most of the films done in this tradition have radicalized even further the experiments of Wolman and Debord. In its 'pure' form, structural film ended up in an extreme formalist preoccupation, in this way bypassing contextual issues involved in the questions representations and cultural representation pose. But as Russell (2003) noted, 'impure' structural films have managed to bring together a broader range of techniques which enabled them to incorporate cultural concerns. In the works of Chantal Ackerman and James Benning, various themes are juxtaposed, materials displaced and detoured. Yet, unlike the lettrists, the media disjunction in their films is only potential. In the sense that confined to the film medium, they have worked a technique that allows one to disentangle the montage and place the footage in an installation or performance context, as Chantal Ackerman has recently done.

Using a fixed camera frame and editing the footage in such a manner that the viewer perceives it as an endless sequence of establishing shots, their films are rendered as potential re-composable networks of autonomous scenes. I am thinking especially of Ackerman's 1977 *News from Home* and Benning's 1977 *One Way Boogie Woogie*. Both of them are showing fixed, long, scenes depicting persons in a particular environment, edited in such a manner that it can be de-montaged and re-assembled in a different manner or in a different context. These films, although construing their meaning based on the relationality between the various scenes, can be re-appropriated in fragments, thus breaking with the compact modality of making the lettrist films and enabling the possibility of being redeployed in performances and installations.

Interlaced, lettrist cinema, institutional critique and structural film provided for this video project the underpinnings of its articulation. First, I took from the lettrist cinema their procedure of juxtaposing themes relating to institutional power and bringing together in disjunction various media, while being consistent with the idea of politicizing aesthetics and dealing with the four styles we were mandated to explore. Second, institutional critique emphasized on the power involved in those institutions that produce and preserve cultural representation, integrating the topic in symmetry with issues revolved around politics, economics, religion etc. Also, this movement managed to transform these institutions in artistic media by employing performative and installation practices. Lastly, structural film broke the compact articulation of the lettrist film and as such enabled the final product of film-making to be appropriated as fragments in installations and performances. Engaging with these three artistic movements one can observe the de-centering of film. By means of text, sound, image, performance and installations different media are brought together and still kept relatively autonomous in relation to one another. The juxtaposition of a broad range of themes and the interest in representations set these endeavors on the same line with interests pursued within the dominant anthropological practices, thus de-marginalizing visual anthropology.

### **(Un)Guided Tour**

Our short video project, entitled *(Un)Guided Tour*, is opened to different readings, re-appropriations and re-contextualizations. Although one can be guided by the three artistic movements the audio-visual part was built on, the project goes beyond what the three offered. Intentionally I have hindered the specifics of the various themes approached in juxtaposition by those movements, so that one does not equate their idiosyncrasies with ours. Normally, I should have written a section that goes into the description of the video, yet that would have already established a reading and one way or another might have become the only one. Thus instead of a description and an interpretative frame, the video is deployed together with a statement, as the artist do whenever they exhibit an artwork. Rewriting it here has the goal to encourage the reader of this paper to watch the video, articulate its own reading and appropriate the project in its own interests.

*The museum has been and still is under critical siege since post-WWII. The museum, that cultural institution of the so-called "West", the offspring of the modernist ideal of representativity. The Royal Museum of Central Africa was king Leopold's attempt to elaborate a representative sample of the culture of the African people found under his colonial dominion. An attempt that aimed to transform this culture into a commodity.*

*The critics believe that the de-contextualization of the African artifacts made them inert. It made them objects easily appropriated into the powerful's interests. Contrarily, we believe that these objects frolic in the museum and thus discharge meanings. New meanings. Meanings that fuse with Western meanings. Hybrid meanings. The critics believe that sampling excludes and thus under-represents people and activities. Representativity is imbued with the politics of absence. Yet, we believe that what is absent is not African related but the hybrid meanings active not in the museum, but as the museum.*

*We want to crack a visual hole into the museum's anti-critique shield. We want to retie the division made between representation and culture, Africa and the West, absence and presence, fiction and reality. We want to slice the museum epidermic tissue in order to see its hybrid and randomized skeleton. Our film will hence be a travelogue through and with an endless rhizomatic juxtapositions. Our intent is that of reassembling those disjointed fragments pulsating in the post-deconstruction vacuum. Our goal is to rebuild ontologically the museum as a hybrid entity and reissue its sense of belonging to the contemporary.*

### **References**

Banks, Marcus & Morphy, Howard (eds.)

1997 *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & London: Yale University Press.

Barbash, Ilisa & Taylor, Lucien

1997 *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.

Benjamin, Walter

1936 The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility: Second Version. In (2008) *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and other Writings on Media*. Cambridge (Massachusetts) & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 19 -56.

Clifford, James & Marcus, George (eds.)

1986 *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix

1983 *On the Line*. New York: Semiotext(e).

Feyerabend, Paul Karl

2010 *Against Method*. 4th edition. London: Verso Books.

Foster, Hal

1995 The Artist as Ethnographer. In Marcus, George E. & Myers, Fred R. (eds.) *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. University of California Press, 302-310.

Grimshaw, Anna & Ravetz, Amanda

2009 *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Home, Stewart

1991 *The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrism to Class War*. AK Press.

Husman, Rolf

1981 Film and Fieldwork: Some Problems Considered. In Bogaart, Nico C. R. & Ketelaar, Henk W. E. R. (eds.) *Methodology in Anthropological Filmmaking. Papers of the IUAES-INTERCONGRESS Amsterdam 1981*. Gottingen: Edition Herodot, 93- 113.

Koloss, Hans-Joachim

1981 The Ethnological Film as a Medium of Documentation and as a Method of Research. In Bogaart, Nico C. R. & Ketelaar, Henk W. E. R. (eds.) *Methodology in Anthropological Filmmaking. Papers of the IUAES-INTERCONGRESS Amsterdam 1981*. Gottingen: Edition Herodot, 87-93.

Kuhn, Thomas S.

1970 *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd edition. Chicago: Chicago University Press.

Lavie, Smadar, Narayan, Kirin & Rosaldo, Renato (eds.)

1993 *Creativity/ Anthropology*. Cornell University Press.

Maloney, Michael M., Dorjee, Ragpa L., Schecter, Steven C., Johnson, Barbara Y. & Sorenson, E. Richard

1981 Visual Data Resources in Human Studies: Some Theoretical and Methodological Approaches. In Bogaart, Nico C. R. & Ketelaar, Henk W. E. R. (eds.) *Methodology in Anthropological Filmmaking. Papers of the IUAES-INTERCONGRESS Amsterdam 1981*. Gottingen: Edition Herodot, 113- 121.

Marcus, George E. & Fischer, Michael M. J.

1986 *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: Chicago University Press.

Marcus, George E. & Myers, Fred R.

1995 The Traffic in Art and Culture: An Introduction. In Marcus, George E. & Myers, Fred R. (eds.) *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. University of California Press, 1-55.

Marcus, George E.

2010 Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology. *Visual Anthropology* 23, 263-267.

Marks, Laura U.

2000 *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press.

Pink, Sarah

2006 *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*. London & New York: Routledge.

Raunig, Gerald & Ray, Gene (eds.)

2009 *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks.

Russell, Catherine

2003 *Experimental Ethnography. The Work of Film in The Age of Video*. Durham & London: Duke University Press.

Schneider, Arnd & Wright, Chris

2006 *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford & New York: Berg.

2010 *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford & New York: Berg.

Taureg, Martin

1981 The Development of Standards for Scientific Films in German Ethnography. In Bogaart, Nico C. R. & Ketelaar, Henk W. E. R. (eds.) *Methodology in Anthropological Filmmaking. Papers of the IUAES-INTERCONGRESS Amsterdam 1981*. Gottingen: Edition Herodot, 61-87.

Uroskie, Andrew V.

2011 Beyond the Black Box. The Lettrist Cinema of Disjunction. *October* 135, 21-48.

Weiner, James F.

1996 Aesthetics is a cross-cultural category: Introduction. In Ingold, Tim (ed.) *Key Debates in Anthropology*. London & New York: Routledge, 251-255.



REPORT

*[S]oggetti migranti*

**Rosa Anna Di Lella**

Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini” (Roma, Italy)

*rossana.dilella@gmail.com*

La mostra “[S]oggetti migranti. Dietro le cose le persone”<sup>1</sup>, inaugurata al Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini” il 20 settembre 2012, si è conclusa nel giugno 2013.

Questa recensione mi permette oggi di ripercorrerne l’esperienza, di tentare di raccontarne le diverse sezioni e di restituire al lettore una stagione importante di progettazione condivisa. Cercherò di tracciare un possibile percorso di senso in quell’insieme di utopie e aspirazioni emerse nella progettazione dell’esposizione, scomponendo la mostra in più prospettive, non solo in quanto prodotto-narrazione, ma anche come progetto, missione, processo, sfida<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La rete READ-ME è nata dal progetto europeo *Réseau européen des Associations de Diasporas & Musées d’Ethnographie*, finanziato dal “Programma Cultura” dell’Unione Europea (2007-2013). La prima edizione di READ-ME si è realizzata tra il 2007 e il 2009, mentre la seconda, ha avuto inizio nel novembre del 2010 ed è stato coordinato dal Museo Pigorini in collaborazione con tre musei etnografici europei – il già citato *Musée royal de l’Afrique centrale*, il *musée du quai Branly* di Parigi e il *Museum für Völkerkunde* di Vienna – e numerose associazioni della diaspora operanti in Francia, Italia, Belgio e Austria. ([www.soggettimigranti.beniculturali.it](http://www.soggettimigranti.beniculturali.it)).

<sup>2</sup> Data anche la mia posizione di persona direttamente coinvolta nella progettazione della mostra, la mia scrittura non riesce a liberarsi di incisi, salti temporali, proiezioni nel futuro. Detto altrimenti non riesco a non sorvolare sul “dietro le quinte”, quella dimensione invisibile e non esperibile dal visitatore, spesso sacrificata da scelte, censure e necessità che spingono i curatori a dover privilegiare una narrazione tra le tante possibili.

### **[S]oggetti migranti come prodotto-narrazione**

L'esposizione, e suo il catalogo<sup>3</sup>, sono stati l'esito di un processo partecipativo e di una scrittura collettiva e hanno tentato di riprodurre la dimensione polifonica attraverso una continua mediazione tra estetiche museali e modalità comunicative a volte divergenti.

La mostra si presentava come prodotto multiforme, disomogeneo, caleidoscopico, privo di un percorso obbligato. Un grande totem accoglieva il visitatore al primo piano del museo e introduceva i protagonisti e la missione del progetto READ-ME. Dopo questa prima tappa il visitatore poteva circolare liberamente nello spazio: attraversare i sottoportici che accoglievano i diversi contributi dei musei e delle associazioni della rete READ-ME; poteva soffermarsi nello spazio del backstage del gruppo di progettazione romano; oltrepassare la soglia del Salone delle Scienze dove si sviluppava il nucleo centrale della mostra. I diversi tasselli di questo percorso ricco e complesso, erano dislocati in spazi che si affacciavano nell'atrio del primo piano da cui si accede nelle sale espositive permanenti di Africa, Americhe e Oceania. Si creava in questo modo una forte continuità tra temporaneo e permanente, tra mostra e museo: l'intero primo piano dell'edificio si trasformava in un luogo denso di contenuti e percorsi.

Per questo, scelgo di parlare della mostra non come corpo unico, ma estrapolando da essa diverse tracce, sensibili a trasformarsi in micro-narrazioni che possano dare una lettura – parziale e discontinua – dei contenuti presentati e dei processi che ne hanno determinato l'emersione.

### **Narrazione n. 1 / Object in a bottle**

Nel Salone delle Scienze, centro dell'esposizione, erano presentate quasi 150 opere provenienti dai depositi del museo che costruivano un ipotetico viaggio dalla "Terra madre" alla "Terra di qui". Ad esso si accedeva attraverso una soglia. Cinque oggetti difficilmente riconducibili a un contesto culturale da un occhio non esperto erano mostrati senza didascalie e apparati esplicativi, evocando un *altrove* non specificato. Essi erano presentati in vetrine che ponevano al visitatore le seguenti domande: *Da dove proviene? A cosa serve? Qual è la sua funzione? A chi è appartenuto?*

La soglia intendeva mettere in questione il cambiamento di status che le cose subiscono con la migrazione nello spazio: *"Abbandonati, rubati, donati, venduti, (gli oggetti) partecipano dei flussi e dei mercati che li fanno passare da un proprietario a un altro, a volte lo accompagnano nelle sue esperienze. (...) Gli oggetti sono veicolo di appartenenze e testimoni di vite sociali. Migrano e incorporano le diverse storie umane e culturali di quanti li hanno usati o posseduti"*<sup>4</sup>. Una mappa riconduceva gli oggetti "misteriosi" a un contesto, a un uso, a un possibile proprietario, dando profondità storica e umana ai materiali esposti. Il gioco di immaginazione che il visitatore si trovava a fare

---

<sup>3</sup> Munapé, K., (2012) a cura, *[S]oggetti migranti. Dietro le cose le persone*, Espera Ed., Roma. All'interno di un processo di progettazione collettiva, Carmela Spiteri, scenografa, entrata nel gruppo di lavoro nel gennaio 2012, ha saputo mettere al servizio del progetto la sua sensibilità e competenza, dando forma e unitarietà alla storyline della mostra. La grafica del catalogo è di Gianfranco Calandra, responsabile della Sezione Editoria e Grafica del Museo.

<sup>4</sup> Catalogo della mostra, p. II

nell'osservare gli oggetti costruiva uno spazio di immaterialità, in parte riempito dalle didascalie, in parte lasciato aperto alle libere interpretazioni.



“Terra Madre” – Museo Nazionale Preistorico Etnografico “L. Pigorini” – foto di: F. Naccari

## Narrazione n. 2 / Terre madri: universalizzare

“...vi ritroviamo, come delle spore che  
viaggiano libere, / nascoste in fondo alle valigie dei  
migranti / Idee che fecondano senza tregua, e senza  
distinzione...” (Ndjock Ngana e Godefroy Sankara<sup>5</sup>)

Un grande profilo di donna rovesciato e dormiente, dalla pelle ramata che si fa paesaggio, porzione di spazio iper-umanizzato. Dalla sua superficie affioravano raffigurazioni di antenati e antenate prodotte in Africa, Europa, Asia e America, un “altare globale e collettivo” che presenta la diversità culturale e insieme suggerisce collegamenti che la trascendono, tracciando un percorso che va dalla morte alla generazione. Dai *waga*, le sculture funerarie dell’Etiopia al cestino funerario degli *Yanomani* del Brasile, fino alle rappresentazioni del femminile della *Xilonen*, la dea del Mais azteca e della Venere di Svignano.

Il processo di riflessione sulle scelte formali, estetiche ed espressive degli apparati

---

<sup>5</sup> Catalogo della mostra, p. X

scenografici ha portato il gruppo di lavoro a rappresentare attraverso il *topos* della Madre Terra il tema dell'origine, intesa come luogo mentale e esistenziale, non solamente fisico e geografico. Alla base di tale scelta vi è stato il tentativo di universalizzare l'idea stessa di origine, quasi a voler comunicare il grado zero dell'appartenenza e permettere ai visitatori di avvicinarsi alla presentazione di oggetti culturalmente distanti come esseri umani, figli generati della stessa donna. L'origine perdeva così la connotazione di marcatore identitario agente nei processi di definizione dei rapporti di vicinanza/distanza interpersonale e nella distinzione migrante/non migrante.

L'exhibit presentato in *Terra madre* non risolveva definitivamente le potenzialità inscritte nella sfida de-essenzializzante, anzi esso conservava la sua dimensione processuale, si presentava come concretizzazione momentanea di un processo di mediazione interno, operato tra le diverse sensibilità e approcci propri dei componenti del gruppo di lavoro.

La scelta – scivolosa e magniloquente – di focalizzare l'attenzione sui concetti di *origine*, *terra madre*, *generazione* ha avuto il pregio però di costruire un vocabolario concordato e maneggevole da usare insieme agli esponenti delle associazioni, permettendo loro di entrare nella grammatica museale e di trovare la formula che coniugasse la corralità e la particolarità, la differenza e l'uguaglianza, la manifestazione della pluralità degli sguardi e l'esistenza di una struttura unificante che integrasse l'eterogeneità di prospettive.

Un lavoro di decentramento dello sguardo non privo di difficoltà. Lo stesso processo di selezione e di ordinamento degli oggetti nello spazio è stato argomento di lunghe e a volte conflittuali discussioni. Una “zona di frizione” estremamente interessante che nasceva, per semplificare, dal confronto tra criteri che possiamo definire “museografico-scientifici” e criteri “metonimici” di scelta e posizionamento degli oggetti. Il processo di mediazione ha condotto a una narrazione *altra*, che giustapponendo sguardi “non competenti” e “competenti” fa intravedere altre forme di s-oggettivazione, *altre* destinazioni per gli oggetti etnografici.



“Terra Madre” – Particolare. Museo Nazionale Preistorico Etnografico “L. Pigorini” – foto di: F. Naccari

### Narrazione n. 3 / Viaggio di cose e persone: il museo in questione

Sezione complessa e articolata in sottosezioni, *Viaggio di cose e persone* condensava e restituiva la “dimensione politica” del progetto READ-ME. Attraverso una poetica della sottrazione, con salti temporali e contrapposizioni tra oggetti, questa sezione questionava su malintesi, idiosincrasie e fagie europee. Gli oggetti aprivano alla lettura delle responsabilità europee negli attuali squilibri mondiali e la scenografia si annullava, trovando nel colore nero la sua cifra specifica.



“Vaggio di cose e persone” – *Sguardi incrociati*. Museo Nazionale Preistorico Etnografico “L. Pigorini” – foto di: M. Brenna

Nere erano le sagome che compongono la sottosezione *Sguardi incrociati*: ombre di uomini, donne, bambini a grandezza naturale recanti “dati incrociati” relativi alle partenze degli italiani verso l’America o l’Europa settentrionale e agli arrivi in Italia dall’Europa dell’est, dall’Africa, dall’America del Sud, e dall’Asia. Figure in cammino, private di umanità, bidimensionali, ridotte a dati numerici, inseriti in statistiche nazionali rappresentano l’aspetto doloroso – e quasi epico – della migrazione nell’era contemporanea.

Nere erano poi le casse che contenevano gli oggetti della sezione *Delle cose e delle parole* che raccontava le modalità attraverso cui l’Occidente ha guardato, classificato, dominato

L'altro. Il testo che introduceva questa sezione recitava:

Un ammasso di casse portaoggetti, in arrivo o in partenza, comunque destinate a un luogo, per una mostra sulle opere e i giorni dell'uomo. Qualcuna è stata già aperta e svela il suo contenuto: oggetti che rinviano a persone che alle cose hanno dato significato. Sottratti all'uso e al loro contesto, gli oggetti viaggiano da un paese all'altro e giocano il ruolo di intermediari tra gli uomini che li hanno raccolti e i mondi invisibili da cui provengono, rispetto ai quali stanno come muti testimoni di un incontro di cui non ci è dato conoscere i particolari. Privati del loro tempo e del soggetto che li ha fatti propri e poi usati, quegli oggetti provengono dai depositi del museo e aspettano un altro tempo e un altro sguardo che li riconsegna a una qualche storia.

Nella sezione *Un confronto senza dialogo*, l'oggetto etnografico si faceva testimone di incontri, suggeriva passaggi di proprietà e di senso degli oggetti, denunciava le appropriazioni, le distruzioni e le forme di cannibalismo culturale occidentale, le incomprensioni e le stereotipie che hanno accompagnato le esplorazioni geografiche e la nascita dei musei di etnografia in Europa.

L'elmo a morione dei *conquistadores* e la cuffia *munduruku* si fronteggiavano in un dialogo impossibile, evocando la complessità di sguardi e percezioni che avrebbero inaugurato nuove modalità di guardare alla differenza nell'era moderna. Un "feticcio" e un reliquiario *kota* raccontavano l'Africa mostruosa e primigenia quale appariva agli europei nell'Ottocento: da un lato oggetti da distruggere, dall'altro opere d'arte da salvare, in una altalena di stigmatizzazione e una valorizzazione della diversità.

Ne *Il doppio sguardo in museo*, infine, si presentava la nascita di una nuova postura museografica: l'ingresso della voce dei nativi nei musei esemplificata attraverso l'incontro con la prospettiva amerindiana, rappresentata da un episodio avvenuto negli anni Ottanta al Museo Pigorini, quando due rappresentanti della Nazione indicarono ai curatori le giuste modalità per esporre delle pipe rituali in un contesto museale.

L'intenzione che ha animato questa sezione ha permesso di guardare alla nozione di patrimonio in termini dialogici e processuali, costruendo un allargamento dei campi di azione in cui inserire i processi di costruzione patrimoniale. Gli oggetti del museo sono stati presentati come un prodotto culturale contemporaneo, portando a una messa in discussione dell'istituzione museo, e alla revisione dell'autorità e della presenza unica della voce del curatore in favore di un'apertura a visioni plurali del patrimonio museale.



“Vaggio di cose e persone” – *Il doppio sguardo in museo*. Museo Nazionale Preistorico Etnografico “L. Pigorini” – foto di: L. Lattanzi

#### **Narrazione n. 4 / La canoa della Terra del Fuoco**

*Viaggio di cose e persone* terminava con l'esposizione di una canoa proveniente dalla Terra del Fuoco, uno dei primi oggetti presentati nei laboratori partecipativi, messo “alla prova del dialogo” con le associazioni di migranti. Su questo oggetto, che ha aperto il tema del viaggio e delle modalità spesso dolorose di arrivo degli oggetti nei musei etnografici d'Europa, il gruppo di lavoro aveva trovato un comune denominatore sotto lo slogan “siamo tutti migranti”. Oggetto percepito come culturalmente lontano da tutti i partecipanti, la canoa aveva permesso a tutti di lavorare su un campo neutro, non determinato da appartenenze culturali e/o geografiche veicolate dall'oggetto stesso, ma di concentrarsi sulla risonanza che quell'oggetto poteva agire nell'esperienza e nella storia di ognuno dei partecipanti. Sottratto nel gennaio del 1893 dalla Fratellanza Italiana operante a Punta Arenas a una famiglia di *yamana* rimasta anonima e poi donato al Museo dal Duca degli Abruzzi, la canoa si predisponessa con il suo carico di sofferenza e di sopraffazione, a sollecitare diverse scritture museografiche.



“Terra di qui”– *Madri e figli migranti*. Museo Nazionale Preistorico Etnografico “L. Pigorini”  
– foto di: M. Brenna

## Narrazione n. 5 / Terra di qui: Appartenenze in diaspora

Quell'avvenire, io lo accetto. Mio  
figlio è un mio pegno per questo.  
Continuerà a costruirlo. Voglio che  
vi contribuisca, non più come  
straniero venuto da paesi lontani,  
ma come soggetto responsabile del  
destino di questa città.

Cheikh Hamidou Kane, *L'Ambigua Avventura*, 1979

*Terra di qui* terminava il percorso del Salone delle Scienze presentando diverse installazioni autonome che sperimentavano modalità di racconto inedite degli oggetti delle collezioni etnografiche.

Ogni allestimento prendeva spunto da alcuni oggetti del museo, scelti e selezionati dagli esponenti delle associazioni per la loro capacità di raccontare la “condizione in diaspora”. Attraverso un processo di adozione simbolica che ha coinvolto le associazioni e i territori con azioni di consultazione partecipata<sup>6</sup>, *Terra di qui* si presentava come lo spazio della negoziazione, dell'ibridazione e della contaminazione che l'esperienza migratoria presuppone. Uno spazio di patrimonializzazione gestito dalle “comunità”, di auto-rappresentazione e di ricostruzione delle mappe esistenziali interrotte dalla condizione migratoria.



“Terra di qui” – *Cibo in diaspora*. Museo Nazionale Preistorico Etnografico “L. Pigorini” – foto di: L. Lattanzj

---

<sup>6</sup> Sono stati realizzati sondaggi *on line* o tradizionali gestiti dalle diverse associazioni coinvolte nel progetto.

Il *molcajete* messicano, la *chuspa* peruviana, la maternità *yoruba* o il cuscino proveniente dal Palazzo Proibito, attraverso i laboratori e le strategie di coinvolgimento pensate dalle associazioni, sono diventati altro, elementi significanti in un sistema di ricostruzione dell'appartenenza. Nell'installazione *Cibi in diaspora*, al *molcajete* del museo si sono aggiunti, su un'ipotetica tavola messicana, gli altri *molcajete* contemporanei, portati in Italia nelle valigie dei messicani che ne fanno oggi un simbolo del proprio attaccamento alla famiglia e al luogo d'origine. Attraverso la *chuspa*, la rete associativa della Comunità peruviana di Roma, ha ricucito un'ideale linea del tempo tra le epoche passate e il presente che ha permesso di ricollegarsi a un passato pre-ispánico e pre-coloniale al fine di nobilitare la tradizione artigianale attuale, presentandola come espressione di un processo non modificato da una storia di dominazione.

In *Madri e figli migranti*, Ndjock Ngana e Godefroy Sankara partivano da un oggetto a loro parere non pienamente valorizzato dal museo: una maternità *yoruba*. Un oggetto dalla "debolezza estetica" e in cattivo stato di conservazione, scelto dai due esponenti di associazioni provenienti dall'Africa perché, come spiegano nel catalogo: *"abbiamo voluto sfidare l'artificiosa dicotomia, tutta occidentale, tra arte e artigianato, nella consapevolezza del fatto che un museo etnografico deve privilegiare la valenza culturale degli oggetti, che siano artistici o meno"*<sup>7</sup>. Un oggetto dalla storia pre-museografica oscura che poteva evocare la condizione dei migranti, *"trascinati in un'avventura dall'approdo indeciso, in un percorso ad ostacoli che inizia con il rifiuto della loro identità, e si protrae con l'assegnazione arbitraria di un'altra funzione sociale"*. Una maternità clandestina, che richiama il dramma del permesso di soggiorno, voluta fuori dalla vetrina, nel tentativo di sottrarsi alle forme di classificazione occidentale e nel desiderio di reclamare una richiesta di responsabilità, di riconoscimento delle competenze e del contributo che gli "stranieri" possono dare al museo non come migranti, ma come cittadini. È una denuncia delle disparità e le disuguaglianze sociali lanciata attraverso il museo e mediante la grammatica vetrina/fuori vetrina propria del dispositivo di classificazione e presentazione dell'alterità. Questa installazione, da un lato ha riaperto nel gruppo di lavoro l'annosa diatriba sulle modalità di esposizione etnografica degli oggetti rituali, dall'altro ha rappresentato un momento di riflessione per chiedere dignità, agli oggetti come alle persone, chiudendo il cerchio della mostra e dei suoi (s)oggetti esposti.



"Terra di qui" - Particolare. Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini" – foto di: L. Lattanzi

<sup>7</sup> Catalogo della mostra, p. CL.

### Narrazione n. 5 / Percorsi in Europa

Orientamenti teorici e storie istituzionali diversificate trapelavano dalle tre installazioni curate dai gruppi di lavoro museo-diaspora della rete europea, riflettendosi nelle scelte estetiche e comunicative.

L'installazione *Brought with me* presentava 15 fotografie raccolte e selezionate attraverso un contest lanciato dal *Museum für Völkerkunde* di Vienna e dalle associazioni LMI-Latino TV e Network of African Association (NAC). Il contest chiedeva ai cittadini viennesi di inviare una foto e una storia legata ad un oggetto che potesse raccontare una storia di migrazione. Le fotografie ritraevano 15 persone nell'atto di mostrare il proprio oggetto "migrante"; ciascuna fotografia, inoltre, recava una didascalia narrativa che esplicitava la relazione affettiva che legava la persona all'oggetto. Tra le fotografie selezionate erano state inserite anche le foto dei curatori del museo con il proprio "oggetto migrante". Alla prima esperienza di collaborazione, il gruppo museo-diaspora di Vienna ha saputo mettersi in gioco in modo orizzontale e democratico non a partire da saperi legati ai patrimoni conservati in museo, ma su un piano suscettibile a non innescare situazioni di disparità di competenze. L'esperimento ha saputo decostruire in modo semplice e immediato le forme di autorità, avvicinandosi a forme di patrimonializzazione condivise e scegliendo l'oggetto quotidiano come un passepartout comune a tutti.



*Brought with me.* Museum für Völkerkunde, Vienna

Il *Musée royal de l'Afrique centrale* ha raccontato il processo di collaborazione con le associazioni della diaspora coinvolte nel progetto<sup>8</sup>, attraverso un breve ma compiuto percorso espositivo, *Collection migrante*, focalizzato sul tema dell'abito inteso come marcatore identitario. Abiti come mezzo di comunicazione, ancoraggi culturali, celati o ostentati, comunque significanti nel contesto migratorio. L'exhibit iniziava con un riferimento al viaggio, rappresentato con una miscellanea di valigie, ognuna recante una storia di migrazione – quella di Ken Ndiaye e di Félicien Kazadi, due esponenti dell'associazionismo migrante in Belgio che collaborano da anni con il MRAC, e quella del padre di Elio di Rupo, il primo ministro belga. Il percorso procedeva poi costruendo sguardi incrociati: la Statuetta “uomo bianco”, rappresentazione zairese dell'europeo<sup>9</sup> dialogava con una riproduzione fotografica del Manneken Pis vestito con un abito della stilista Veronique Ntambwe, ispirato a quelli dei dignitari del Kasai del Congo<sup>10</sup>. Il gioco di rimandi continuava con la presentazione dei tessuti: da un lato i *basin* e i *wax* realizzati in Europa per il mercato africano, dall'altro i *bogolan* e tessuti *manjaku* prodotti in Africa e particolarmente apprezzati dal mercato europeo e dall'alta moda, e terminava con il riferimento ai tessuti *pagne*, ai loro messaggi, e al ruolo che giocano nella comunicazione sociale nell'Africa Sub-sahariana. La complessità dell'iter expografico, la messa in gioco di oggetti delle collezioni museali e di oggetti significativi della diaspora, rifletteva l'esistenza presso il MRAC di forme di collaborazione stabili e consolidate con le associazioni della diaspora in Belgio, e rivelava la maturità dello scambio, del dialogo e della riflessione condivisa tra curatori e collaboratori “migranti”.

Il *musée du quai Branly* ha deciso di rendere conto dell'esperienza di coinvolgimento delle associazioni – in particolare l'associazione *FECODEF* – nelle attività del museo attraverso un racconto testuale e fotografico, una sorta di diario che restituisce, con un taglio istituzionale, le tappe che hanno scandito l'inizio di una collaborazione tra associazioni e museo inaugurata proprio grazie al progetto READ-ME. L'exhibit quindi presentava eventi, e altre attività di mediazione del patrimonio organizzate a ridosso delle esposizioni *Dogon* (*musée du quai Branly*, 5 aprile-24 luglio 2011) e *Exhibitions. L'invention du sauvage* (29 novembre 2011 – 3 giugno 2012), lungo un processo di collaborazione museo-territorio che traeva linfa dal parallelo progetto che il museo parigino stava conducendo in contemporanea con lo svolgimento del progetto READ-ME: *Les ateliers nomades*, laboratori itineranti, che attraverso l'impiego di navette e container mobili, hanno portato nei luoghi periferici di Parigi, spesso ad alta densità abitativa di migranti provenienti dal continente africano, una ricca programmazione culturale legata al museo.

### [S]oggetti migranti come progetto

Nel 2007 il Museo Pigorini aderiva alla prima edizione del progetto READ-ME, inaugurando così una particolare stagione della sua storia istituzionale, caratterizzata dalla

<sup>8</sup> Mina asbl, CCAEB-RVDAGEB-Fed-OD asbl *Conseil des Communautés africaines en Europe/section Belgique, Fédération et Organisme de Développement* e Mwinda Kitoko asbl

<sup>9</sup> Statuetta di europeo. Ovimbundu; Angola; Collezione MRAC Tervuren, EO.1967.63.536, Legno, pigmenti, h. 30,3 cm. J.-M. Vandyck © (PRO)MRAC Tervuren

<sup>10</sup> L'abito è stato donato alla statuetta nel 2007 da Guido Gryseels, direttore del MRAC, accompagnato dai rappresentanti delle associazioni congolesi del Belgio.

nascita di un lungo e complesso processo di dialogo con alcuni musei etnografici europei e con esponenti delle associazioni di migranti in Italia e in Europa.

Non era la prima volta, però, che il Museo Pigorini si trovava in un consesso di progettazione internazionale. Nel 2001 il Museo entrava nella rete EEMDG – *European Ethnology Museum Directors Group*, costituita alla fine degli anni Novanta con lo scopo di condividere esperienze professionali e di promuovere lo scambio di buone pratiche. Da questo confronto, nasceva parallelamente l'esigenza di costruire altre reti tra istituti che volessero avviare una democratizzazione dei processi di costruzione patrimoniale (cfr. Lattanzi 2009).

La nascita nel 2007 del progetto READ-ME – seguito poi, nel 2008, dal progetto di cooperazione pluriennale RIME<sup>11</sup> – può essere quindi letta come uno dei risultati del fitto scambio di esperienze e di riflessioni sulle finalità e sulla missione dei musei etnografici che ha caratterizzato i primi anni di attività della rete EEMDG.

Nella prima edizione di READ-ME, tale orientamento è stato guidato dal *Musée royal de l'Afrique centrale* di Tervuren, capofila del progetto e portatore di importanti esperienze di museografia partecipativa: mi riferisco alla presenza nel museo belga di un comitato consultivo permanente, il *COMRAF - Comité MRAC - Associations africaines*, nato nel 2003 come organo “rappresentativo” della diaspora centro-africana in Belgio e da allora attivamente impegnato in una stretta collaborazione con i curatori del museo nella definizione degli orientamenti culturali e dei programmi educativi dell'Istituto.

Parlare della “mostra come progetto” ci permette di accennare alla sua dimensione europea e all'incontro tra contesti geografici e ambiti istituzionali diversi. Il progetto, a tal proposito, si è costruito su diversi assi di “dialogo”: la relazione tra associazioni della diaspora e partner istituzionali; l'interazione tra le diverse professionalità coinvolte e di prospettive e sensibilità eterogenee; il dialogo istituzionale tra i musei, ciascuno caratterizzato da missioni, storie e gestioni specifiche; il confronto tra percorsi e criticità dell'associazionismo migrante nei diversi paesi coinvolti. È all'interno di questo quadro che si è costruita la possibilità di dare avvio alla progettazione partecipata della mostra finale.

Focalizzando l'attenzione sul “caso Pigorini”<sup>12</sup>, nel 2009, all'inizio della seconda edizione di READ-ME, l'intera sezione etnografica si ritrovava non solo ad assumere per la prima volta il ruolo di capofila di un progetto europeo, ma anche a condividere la gestione comune di un progetto che prevedeva non la realizzazione di un'attività autoriale gestita in autonomia dai singoli curatori, come da prassi, ma la riflessione su un nuovo modo di progettare le attività del museo, attraverso la costruzione di un dialogo più consapevole e sistematico tra gli stessi curatori del museo, oltre che con gli esponenti delle associazioni della diaspora. Dietro la mostra, quindi, si è sedimentata negli anni un amalgama di elementi che comprendono non solo riflessioni e pratiche, ma anche entusiasmi e effervescenze, scontri e

---

<sup>11</sup> RIME - *Réseau International des Musées d'Ethnographie / Ethnography* ([www.rime.eu](http://www.rime.eu)).

<sup>12</sup> Il gruppo di lavoro del Museo Pigorini era costituito dai curatori della sezione etnografica del museo – Egidio Cossa, Vito Lattanzi, Carlo Nobili, Loretta Paderni, Grazia Poli e Donatella Saviola –, collaboratori – Rosa Anna Di Lella, Sara Cesari, Carmela Spiteri – ed esponenti della diaspora collegata ad associazioni di migranti del territorio romano – Ndjock Ngana (Kel'Lam Onlus), Beatriz Ochante (CPR - Comunidad Peuana de Roma), Sandra Joyce Bellia (Comunidad catolica mexicana de Roma), Godefroy Sankara (Buudu Africa), Marco Wong (AssoCina). Il progetto READ-ME è stato coordinato da Vito Lattanzi.

arroccamenti su posizioni e orientamenti opposti, tentativi e fallimenti di comunicazione.



“Siamo tutti valigie aperte” – *Backstage della progettazione partecipata.*

Museo Nazionale Preistorico Etnografico “L. Pigorini” – foto di: F. Naccari

### [S]oggetti migranti come missione

[S]oggetti migranti - READ-ME II ha avuto come missione specifica la volontà di costruire un “doppio sguardo” sul patrimonio capace di far convergere le pratiche e i saperi degli addetti ai lavori con le visioni del pubblico, in particolare il pubblico delle “comunità della diaspora”.<sup>13</sup>

Il titolo della mostra rispecchia le modalità *soggettivanti* di guardare al patrimonio museale, alla ricerca delle strette connessioni che legano le persone alle cose. Soggetti e oggetti migranti, dove la dimensione della “migrazione” intende sollecitare la reinterpretazione degli oggetti patrimoniali attraverso l’incontro di due meta-narrazioni: la migrazione ottonecentesca degli oggetti etnografici dai loro territori di origine ai musei europei; le storie contemporanee di diaspora delle persone che da quei territori partono per stabilirsi in Europa.

<sup>13</sup> Per un maggior approfondimento delle finalità del progetto si rimanda al sito del progetto:

[www.soggettimmigranti.beniculturali.it](http://www.soggettimmigranti.beniculturali.it). Altri approfondimenti sul progetto READ-ME: “AM - Antropologia Museale” n. 20-21 Numero speciale su Musei e intercultura; F. Lopes, G. Muzzopappa, V. Lattanzi, “Interloqui”, *Studi culturali*, 2009, n. 3: 409-432; M. Brenna, “[S]oggetti Migranti”, Interview with Vito Lattanzi, in L. Basso-Peressut - F. Lanz G. Postiglione (eds), *European Museums in the 21st Century: Setting the framework*, vol 1, Melabooks [http://www.mela-project.eu/publications/1091]; Di Lella R. A. (2012), *Un progetto di museografia partecipativa: “[S]oggetti migranti / READ-ME 2”*, contributo pubblicato nella sezione “Approfondimenti e testimonianze del sito Patrimonio e Intercultura – ISMU” (<http://fondazione.ismu.org/patrimoniointercultura/index.php?page=approfondimenti-show.php&id=22>)

Il progetto nasce quindi da un'assunzione consapevole del rapporto tra costruzione del patrimonio e costruzione dell'identità (Palumbo 2003), che arriva a cortocircuitare il rapporto soggetto-oggetto nel tentativo di far emergere quelle storie in cui gli oggetti stessi diventano supporti materiali di scambi culturali e testimoni dei processi di costruzione del noi e dell'altro.

Il quadro di riferimento, gli obiettivi e le strategie proprie del progetto rimandano in parte agli orientamenti specifici delle istituzioni coinvolte, in parte alle politiche culturali nazionali e europee in materia di valorizzazione della differenza culturale. Il progetto riprende gli orientamenti del Consiglio d'Europa, dell'UNESCO e di ICOM nell'ambito della valorizzazione del ruolo sociale del patrimonio per la promozione della consapevolezza del valore della diversità culturale e del legame tra cultura, sviluppo e dialogo interculturale<sup>14</sup>.

Il progetto non può che aver portato piccoli avanzamenti nel processo di apertura e partecipazione delle minoranze nella vita istituzionale dei musei, in parte a causa della sua natura episodica ed effimera. Per mettere in discussione i processi di produzione del sapere non basta operare un'apertura verso le rivendicazioni provenienti dalle minoranze, ma, come scrive Bennett è necessario che questi processi siano accompagnati “da un significativo cambiamento nelle forme di conoscenza e di expertise necessarie a decidere cosa conservare o acquisire, cosa considerare ‘bene culturale’, cosa esporre (e cosa, per contro, tenere nei depositi) in un museo, e come disporre gli oggetti prescelti in un allestimento” (Bennett 2006: 29).



Godefroy Sankara durante uno dei laboratori partecipativi.  
Marzo 2011. Museo Nazionale Preistorico Etnografico “L. Pigorini”

---

<sup>14</sup> cfr.: UNESCO (2001) *Dichiarazione universale dell'UNESCO sulla Diversità Culturale*, Parigi, 2 novembre 2001; Consiglio d'Europa (2000) *Declaration on Cultural Diversity*, 7 dicembre 2000; Consiglio d'Europa (2005) *Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, Faro, 27 ottobre 2005; Consiglio d'Europa (2007) *European Manifesto for Multiple Cultural Affiliation*, Strasbourg, 3 December.

Marco Wong, Beatriz Ochante, Ndjock Ngana, Godefroy Sankara e Sandra Joyce partecipando al progetto si sono trovati nel doppio ruolo di individui singoli e di interlocutori/ambasciatori di associazioni, oscillando tra un coinvolgimento personale e una posizione di rappresentanza, aspetto che ha costituito uno dei punti nodali e critici intorno al quale ha ruotato l'intero processo di adozione e di interpretazione degli oggetti del museo. A che titolo fare delle scelte? A nome di chi parlare?<sup>15</sup>

La necessità di superare un approccio interculturale che rischiava di condurre gli esponenti delle associazioni a indossare la “divisa della cultura d’origine” (Aime 2004) e la consapevolezza del fallimento teorico e concettuale di una fantomatica “rappresentatività culturale” dell’individuo, hanno portato a privilegiare un approccio che esaltasse il dialogo interpersonale (Turci 2008: 64) e che rendesse le persone coinvolte “rappresentanti di sé stessi”, chiamate in causa per le proprie competenze e sensibilità. Questo spostamento dal collettivo al singolo, però, a causa delle ambiguità iscritte nelle finalità “europeizzanti” del progetto – coinvolgimento delle “comunità della diaspora”, rappresentanza associativa del singolo, ecc. – non ha evitato la riemersione di “divise identitarie” e di forme di proceduralizzazione delle modalità di partecipazione<sup>16</sup>.

### **[S]oggetti migranti come processo: costruire uno spazio di confronto**

Nel corso del progetto l'istituzione museale si è auto-rappresentata agli esponenti del mondo associativo romano nei suoi diversi livelli procedurali (inventariazione, archiviazione e conservazione) e spaziali (esposizione permanente, depositi, uffici, laboratori). In particolare, la scelta di realizzare alcuni degli incontri di progettazione nei depositi del museo è stata fortemente voluta dai curatori per permettere al gruppo di lavoro allargato di sperimentare il “dietro le quinte” del museo e per operare una familiarizzazione dello spazio museale<sup>17</sup>. Per costruire il *setting* partecipativo e facilitare il dialogo museo-territorio, i curatori del Museo

---

<sup>15</sup> La questione della rappresentatività dei singoli e delle associazioni è stato uno dei punti critici del progetto. Già al termine dell'esperienza di READ-ME I, i curatori del Museo erano sempre più convinti che partire dagli organismi associativi e usare il criterio della rappresentatività facesse entrare in cortocircuito alcuni assunti di base del progetto stesso. Le questioni erano le seguenti: come scegliere le associazioni? In base a quali criteri definire rappresentativa un'associazione piuttosto che un'altra? Cosa vuol dire essere rappresentanti di un'associazione? Come definire le persone che collaboravano al progetto in quanto portavoce-singoli coinvolti delle associazioni partner? Dopo lunghe discussioni, nei primi mesi del progetto READ-ME II, si è concluso che le persone esterne al museo sarebbero state definite non “rappresentati” ma “esponenti” delle associazioni, termine che permetteva la descrizione del doppio ruolo di individui singoli e di appartenenti a organismi associativi.

<sup>16</sup> Le istituzioni nazionali e sovranazionali tendono a fissare le regole che stabiliscono le procedure di partecipazione attraverso le quali le minoranze e le diverse componenti della società possono entrare nel campo di azione politico-culturale. Come scrive Roulleau-Berger, riprendendo le riflessioni di Payet (1992), l'interculturalità definisce una politica di gestione e di regolazione delle identità culturali e delle differenze sotto il segno di una loro semplificazione o/e folclorizzazione che le degrada a prodotti culturali minori esclusi da ambiti più propriamente politici (cfr. Roulleau-Berger 1995: 60-61).

<sup>17</sup> Le esperienze di collaborazione precedenti avevano infatti mostrato come, di fronte all'invito del museo rivolto alle comunità della diaspora romana a collaborare nella progettazione di attività culturali, spesso gli esponenti direttamente coinvolti mostrassero sentimenti di timore, resistenza e diffidenza nei confronti del museo, inteso come luogo freddo, distante dal visitatore.

Pigorini hanno scelto di condurre il gruppo di lavoro all'interno dei dispositivi classificatori e dei meccanismi di disposizione gerarchica degli oggetti e delle collezioni, partendo dalla consapevolezza del valore politico insito nelle modalità di organizzazione degli spazi museali (Sandell 2005) e delle modalità di riproduzione di forme passive di accesso al museo, rintracciabili nella distinzione di spazi aperti e chiusi al pubblico, su cui si costruisce la grammatica dell'istituzione museale modernista (Hooper-Greenhill 2005).



*Atelier tecnico-scientifico dei partner del progetto, luglio 2012 – Vienna. Museum für Völkerkunde.*

Il gruppo di lavoro del Museo Pigorini si è costituito come gruppo stabile nel dicembre del 2010. Durante il 2011 e il 2012 sono avvenuti incontri mensili: laboratori di progettazione partecipata avviati da visite nelle sale permanenti e dalla presentazione di oggetti e collezioni conservate nei depositi. Gli oggetti presentati, scelti insieme agli esponenti delle associazioni, hanno seguito il percorso concettuale che la progettazione partecipata stava facendo emergere, in un'altalena tra descrizione di oggetti, testimonianze personali e contestualizzazione delle collezioni museali, innescando un meccanismo di circolarità tra la presentazione del patrimonio, le riflessioni del gruppo di lavoro e il procedere della progettazione partecipata.

A luglio 2011, dopo il percorso di avvicinamento alle logiche conservative ed espositive del museo, il gruppo di lavoro si è coordinato per la messa a punto di una scrittura collettiva da cui sarebbe emersa una prima ipotesi di narrazione expografica.

Il processo di partecipazione ha quindi interessato l'intero percorso di progettazione

museografica, portando inevitabili cambi di rotte e ripensamenti sulle scelte iniziali. Il percorso però non è stato innescato da un'azione di contestazione delle forme di rappresentazione dei musei da parte dei rappresentati, come avvenuto in altri contesti internazionali<sup>18</sup>, ma da una sorta di chiamata e di apertura dell'istituzione romana. Ciò però non ha evitato che il processo mettesse fortemente in discussione e in questione sia l'autorità e la neutralità delle narrazioni e le forme di rappresentazione delle culture *altre* (Karp, Kreamer e Lavine 1995). In particolare, nelle pieghe della progettazione partecipata esperita nel progetto READ-ME II, si è affrontata la connessione tra le modalità di rappresentazione culturale e le relazioni di potere storicamente determinate (collegate alla storia coloniale e a rapporti gerarchici ad essa connessi).

### **[S]oggetti migranti come sfida**

Quanto scrive Hooper-Greenhil sulla capacità camaleontica del museo nell'adeguarsi ai diversi contesti storici e culturali<sup>19</sup>, può essere una prima traccia per domandarci, oggi, quali strategie di autoconservazione siano adottate dall'istituzione-museo per mantenere la sua esistenza in risposta alle esigenze delle società contemporanee. Può essere un modo per chiederci se in queste strategie non siano presenti, celati dietro definizioni apparentemente neutre, nuovi modi di imbrigliare e stigmatizzare la diversità.

Se si guarda ai musei come a delle istituzioni paternalistiche fondate sui concetti di civilizzazione e di controllo delle masse (cfr. Hein 2000), non è forse impossibile parlare di un vero e proprio cambiamento nei musei?

Se i musei pubblici nascono per affermare e promuovere "la presunta 'identità culturale' dei nascenti stati-nazione e per celebrare i valori dominanti" (Bodo 2008: 22) è possibile che anche i progetti di museografia ispirati a visioni de-costruttiviste siano una nuova forma di definizione di identità? Di quale identità? I concetti di museo, patrimonio, cultura e identità decostruiti e ridefiniti negli ultimi cinquant'anni hanno smesso di evocare le configurazioni concettuali che hanno determinato la loro emergenza?<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Come più volte è stato messo in evidenza (Ames 1992; Smithsonian Institution 2000, Rossi 2007-2008: 17), la museografia partecipativa nasce in Canada dalla relazione/scontro tra le istituzioni museali e le comunità native sulle modalità di rappresentazione delle culture native stesse, da una serie di contestazioni del pubblico dei musei alle operazioni culturali (mostre e altre manifestazioni), ai contenuti e alle scelte allestitive (cosa raccontare e come raccontare) e in generale alle modalità di rappresentazione dell'*altro*, alle retoriche e alle politiche implicitamente ed esplicitamente insite nell'istituzione museo.

<sup>19</sup> "I musei hanno sempre dovuto modificare ruolo e funzioni a seconda del contesto, dei giochi di potere, delle circostanze politiche, economiche e sociali in cui via via si situavano. Al pari di tutte le altre istituzioni pubbliche, essi obbediscono a molti padroni e di conseguenza debbono suonare su molte corde. Un buon risultato consiste forse nell'equilibrare le intonazioni facendo in modo che il suono che ne risulta valga comunque a pena di essere ascoltato" (Hooper-Greenhill, 2005)

<sup>20</sup> "La nozione stessa di 'patrimonio' - che, in virtù della sua stessa associazione al concetto di 'eredità', sembra riferirsi a qualcosa che è precostituito e determinato dalla nascita, e non può essere 'acquistato' da un individuo nel corso della sua vita - sembra difficilmente prestarsi a innescare e favorire reali processi di dialogo, scambio, interazione e trasformazione" (Bodo 2008: 22).

Queste domande costituiscono altrettante sfide iscritte nel progetto READ-ME e strumenti per analizzare le modalità attraverso le quali il Museo Pigorini e gli altri musei della rete si posizionano rispetto alla “diaspora”, nuovo possibile interlocutore.

La *condizione diasporica* è una posizione di tensione e sospensione fra la terra d’origine e quella d’accoglienza, di dolore, nostalgia, ma anche di contaminazione, ibridità, nuova formazione (Gilroy 1993); essa apre spazi di negoziazione fra culture, e mette in crisi le pratiche di assimilazione obbligandoci a ripensare l’elaborazione delle strategie del sé come processi che avvengono in spazi “inter-medi”, “negli interstizi, nell’articolarsi delle differenze culturali” (Bhabha 2001).

L’esperienza della mostra-progetto ha permesso di aprire spazi interstiziali sperimentali e controllati, indirizzati alla realizzazione congiunturale di un prodotto finale. Un esperimento da laboratorio, appunto, che ha permesso di affinare metodologie e di dotarsi di strumenti di dialogo e di gestione del conflitto non definitivi, ma dall’efficacia limitata allo specifico *setting* partecipativo attivato. Una scuola di decentramento dello sguardo e di attenzione critica alle procedure e alle trappole della progettazione partecipata, che al di là dei conflitti generatisi ha costituito un momento di auto-formazione estremamente fecondo.

*Zone di frizione* rinvenibili nel corso della progettazione partecipata si sono sviluppate soprattutto a partire dai modi di intendere la progettazione partecipata e dalle modalità di collocare il ruolo delle associazioni di migranti e dei loro esponenti nel progetto stesso. Non posso, infatti, non segnalare l’emergenza, durante il confronto tra curatori e tra curatori e diaspora, di forme di perpetuazione dell’immagine del museo come “tempio”, con la conseguente riproposizione di dicotomie noi/loro pur all’interno dell’impostazione fortemente polifonica del progetto. Riproporre le dicotomie noi/altro, curatori/pubblico vuol dire rimarcare le specificità professionali sotto forma di rivendicazione, affermazione di un diritto di esprimersi in materia di patrimonio, che spetterebbe, in ultima analisi, solo ad alcuni. In questo modo, la progettazione partecipata si configura come una nuova forma di incorporazione dell’altro all’interno delle logiche e delle prospettive ideologiche di chi ha la prerogativa di poter *dire* e *definire* la specificità di un oggetto, di una collezione, di un progetto museografico. D’altro canto, per la diaspora la posta in gioco sta nel riconoscersi come parte integrante della storia del “mondo occidentale” non solo conoscendo l’alterità familiare presente in un’Europa che ha fagocitato il mondo, ma guardando alle retoriche europee di allargamento della cittadinanza come una occasione per lavorare concretamente – anche a partire da piccoli progetti come READ-ME – alla costruzione di ri-letture e ri-scritture della storia europea stessa.

Dalle dichiarazioni di missione alle pratiche agenti nel processo di costruzione del progetto, lungo un percorso durato due anni, si è riuscito, pur con difficoltà e parzialità, a rendere effettiva la realizzazione di quel *terzo spazio* di cui parla Bhabha (2001), per costruire il quale, scrive Chambers, non basta allargare gli spazi della sfera pubblica per fare posto ad altri soggetti. Si tratta invece di fare qualcosa in più: ripensare la questione dell’immigrazione e della diversità non come problemi di altri stati e di altri contesti, ma iniziare a guardarli come “prodotti della nostra storia, della nostra cultura, del nostro linguaggio, del nostro potere, dei nostri desideri, delle nostre nevrosi” (Chambers 2006: 42).

## Bibliografia

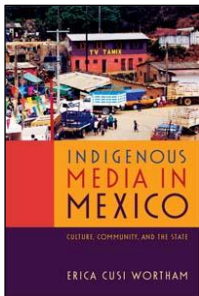
- Aime, M.  
2004 *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino.
- Bennett, T.  
1996 *Cultura e differenza: teorie e pratiche politiche* in S. Bodo – M. R. Cifarelli, a cura, *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Meltemi, Roma.
- Bhabha, H.K.  
2001 *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma.
- Bodo, S.  
2008 *Il “patrimonio ricreato”. Nuove sfide per la promozione del dialogo interculturale nei musei*, “Antropologia museale”, anno 7, numero 20/21, autunno/inverno.
- Chambers, I.  
2006 *La casa degli spettri: oltre il multiculturalismo* in S. Bodo – M. R. Cifarelli, a cura, *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Meltemi, Roma.
- Gilroy, P.  
1993 *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Verso, London.
- Hein, H.  
2000 *The Museum in transition : a philosophical perspective*, Washington London.
- Hooper-Greenhil, E.  
2005 *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Il Saggiatore, Milano.
- Karp, I. – Kreamer C.M. – Lavine S.D. (a cura)  
1995 *Musei e identità. Politica culturale della collettività*, Cleub, Bologna.
- Lattanzi, V.  
2009 *Musei etnografici, patrimoni e (s)oggetti migranti*, in «Lares», anno LXXV, num. 3, settembre-dicembre.
- Palumbo, B.  
2003 *L’Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma.
- Turci, M.  
2008 *Dell’impossibilità che il dialogo possa essere interculturale*, “Antropologia museale”, anno 7, n. 20/21.
- Sandell, R.  
2005 *Constructing and communicating equality. The social agency of museum space*, in S. MacLeod, a cura, *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London.



## BOOKS, FILM, MULTIMEDIA RECEIVED

### BOOKS

**Cusi Wortham, Erica**  
*Indigenous Media in Mexico.*  
*Culture, Community, and the State*  
2013, Duke University Press, 265 pp.

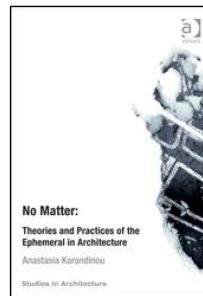


In *Indigenous Media in Mexico*, Erica Cusi Wortham explores the use of video among indigenous peoples in Mexico as an important component of their social and political activism. Funded by the federal government as part of its "pluriculturalist" policy of the 1990s, video indígena programs became social processes through which indigenous communities in Oaxaca and Chiapas engendered alternative public spheres and aligned themselves with local and regional autonomy movements.

Drawing on her in-depth ethnographic research among indigenous mediamakers in Mexico, Wortham traces their shifting relationship with Mexican cultural agencies; situates their work within a broader, hemispheric network of indigenous media producers; and complicates the

notion of a unified, homogeneous indigenous identity. Her analysis of projects from community-based media initiatives in Oaxaca to the transnational Chiapas Media Project highlights variations in cultural identity and autonomy based on specific histories of marginalization, accommodation, and resistance.

**Karandinou, Anastasia**  
*No Matter: Theories and Practices of the Ephemeral Architecture*  
2013, Ashgates



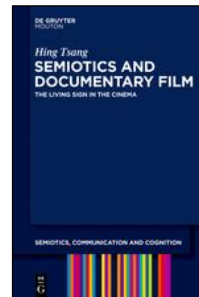
How do digital media (mobile phones, GPS, iPods, portable computers, internet, virtual realities, etc.) affect the way we perceive, inhabit and design space? Why do architects traditionally design, draw and map the visual, as opposed to other types of sensations of space (the sound, the smell, the texture, etc.)? Architecture is not only about the solid, material elements of space; it is also about the invisible, immaterial, intangible elements of space. This book examines the design, representation and reception of the ephemeral in

architecture. It discusses how architects map and examine the spatial qualities that these elements create and questions whether - and if so, how - they take them into account in the designing process.

Karandinou argues that current interest in the ephemeral in contemporary culture and architecture is related to the evolution of digital media; and that it is related to the new ways of thinking about space and everyday situations that new media enables. With sound and video recording devices now being embedded in everyday gadgets and mobile phones, capturing sounds or ephemeral situations and events has become an everyday habit. New animation techniques allow designers to think about space through time, as they are able to design dynamic and responsive spaces, as well as static spaces explored by someone over time. Contemporary video games are no longer based on a simple visual input and a keyboard; they now involve other senses, movement, and the response of the whole body in space. This book therefore argues that the traditional binary opposition between the sensuous and the digital is currently being reversed.

Subsequently, new media can also function as a new tool-to-think-with about space. Designers are now able to think through time, and design spaces accordingly. Time, temporality, ephemerality, become central issues in the designing process. The notion first claimed by Marshall McLuhan in the 1960s, that the emergence of new digital media caused a 'shift in the sensorium', is more relevant than ever, and can be expanded in order to accommodate the new emerging technologies. Through analysis of theoretical concepts, design case studies, and real-life observations, this book challenges and inspires architects, theorists, researchers and students both about the above-mentioned series of questions, and also about possible methodologies for addressing them.

**Tsang, Hing**  
***Semiotics and Documentary Film.***  
***The Living Sign in the Cinema***  
**2013, De Gruyter Mouton**



Semiotics and Documentary Film: The Living Sign in the Cinema engages with very vital problems posed by Peirce's philosophy in an innovative and inter-disciplinary fashion by examining how documentary film practice can engage with the question of emergent human agency within a wider biosphere shared by human animals and non-human animals alike. The book is in many ways a celebration of human inquiry, taking liberally from Peirce's semeiotic and parallel ideas within recent visual anthropology. Through an analysis of the work of three renowned filmmakers - Jon Jost, Johan Van der Keuken, and Rithy Panh - Semiotics and Documentary Film: The Living Sign in the Cinema reasserts human agency within a global age, dominated by philosophical scepticism and an unquestioning subservience to mechanistic military techno-culture.

The author argues that an approach to documentary inquiry, broadly derived from Peirce's sign theory, phenomenology, and overall philosophical outlook, has strong advantages over atemporal formal approaches derived from Saussurean semiology. Nevertheless, this project is also both critical and self-critical. It also bears direct testament to the many tumultuous and life-destroying events of the late 20th century and reminds us of the moral and philosophical problems which we are still grappling with in the early 21st century.

Swarowsky, Daniela - Schielke, Samuli - Heister, Andrea (eds)  
**In Search of Europe? Art and Research in Collaboration. An Experiment**  
 2013, Jap Sam Books



Can we talk about Europe without being Eurocentric? How can we meet on equal footing in an unequal world?

These were questions that emerged from a research project and an experiment of artists and researchers working together towards an art exhibition in Kunstraum Kreuzberg/Bethanien in Berlin in 2013.

This group of artists and researchers set out on a journey on which they - together and collaboratively - tried to "Search for Europe". Europe – long time ago the metaphor for one's own dreams, the paradise for many in their imagination but also the hell of reality for some. With an eye on creativity, political ideologies, traveling, and migration and with a range of research locations from West Africa, the Middle East, and Western Europe to Southeast Africa and the Balkans, the participants set out to understand how people remember the past, strive for a better future, or think about alternatives in an entangled world.

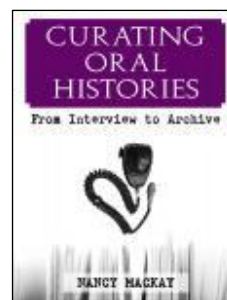
In the course of the exhibition project, seven research-art collaborations evolved and developed these themes into artistic positions. In this book, the researchers, artists, and guest authors document and reflect about the process that resulted in the ISOE exhibition through essays, artwork produced for the exhibition and

documentary imagery. The experience of these cooperations/collaborations tells about the dynamics, possibilities, and limitations of academic-artistic co-working practice in general. Rather than providing definite answers, the coming together of research and art creates a third space of openings and experimental formats of reflection and engagement where the world can be conceived in new and different ways.

*Authors/ Artists:*

Mohamed Abdelkarim, Francesca Bayre, Metod Blejec, Esra Ersen, Vanessa Díaz Rivas, Gemuce, Knut Graw, Bettina Gräf, Karem Ibrahim, Maher Sherif and the Iskenderiyan Standards group, Aïssatou Mbodj, Leyla von Mende, Charlotte Menin, Anissa Michalon, Nástio Mosquito, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Pere Ortín, Samuli Schielke, Arndt Schneider, Daniela Swarowsky.

**Mackay, Nancy**  
*Curating Oral Histories. From Interview to Archive*  
 2007, Left Coast Press



The interview is completed, the recorder packed away, and you've for posterity The bulk of your oral history is finished—or is it? Nancy MacKay, archivist and oral historian, addresses the crucial issue often overlooked by researchers: How do you ensure that the interview you so carefully recorded will be preserved and available in the future?

MacKay goes carefully through the various steps that take place after the interview—transcribing, cataloging, preserving, archiving, and making your study accessible to others. Written in a practical, instructive style, MacKay guides readers, step by step, to make the oral history “archive ready”, offers planning strategies, and provides links to the most current information in this rapidly evolving field. This book will be of interest to oral historians, librarians, archivists and others who conduct oral history and maintain oral history materials.

**Steiner, Anne - Conord, Sylvaine**  
*Belleville cafés*  
 2010, Editions L'échappée



C'était à Belleville, quartier parisien mythique, haut lieu de l'agitation populaire au XIXe siècle, que bien des artisans, ouvriers, et même petits bourgeois de la rive droite venaient fêter leurs noces. Outre les guinguettes et les bals, de nombreux divertissements s'offraient alors aux promeneurs. La densité des cafés y était exceptionnelle. Aux grands bars d'un luxe tapageur, situés aux carrefours, s'opposaient les simples estaminets, établissements plus modestes fréquentés essentiellement par des habitués. Cet héritage a laissé des traces, et le vieux Belleville se distingue encore aujourd'hui par le nombre et la vitalité de ses cafés. Fruit d'un long travail d'observation, d'entretiens avec clients, patrons et serveurs, de conversations informelles et de lecture de témoignages, romans, ouvrages savants, etc., ce livre nous plonge au coeur de ces lieux de détente,

de brassage mais aussi de réconfort véritables refuges pour les plus démunis ou pour d'anciens habitants nostalgiques de la vie du quartier. Textes et photos restituent une ambiance, donnent à voir la scène que constitue le café et éclairent les personnages qui l'animent. Et si nulle part on ne peut mieux observer la situation d'un quartier et de ses habitants que dans ses bistrots, voici un portrait sensible du Belleville d'hier et d'aujourd'hui.

**Frisina, Annalisa**  
*Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*  
 2013, Torino, UTET



La ricerca visuale produce dati originali, altrimenti non ottenibili, e oggi è sempre più diffusa per rispondere a domande di ricerca rilevanti da un punto di vista sia conoscitivo che pragmatico. Questo libro mostra come l'utilizzo dei metodi visuali sia ormai indispensabile per indagare le trasformazioni socio-culturali in atto a livello globale, per esplorare fenomeni nuovi, per sollevare interrogativi inediti e fornire interpretazioni plausibili.

Il testo ripercorre il dibattito sulla sociologia visuale, mostrando come sia possibile studiare e utilizzare le immagini in modo rigoroso. Inoltre, riprende considerazioni maturate in seno all'antropologia visuale, concentrandosi sul ruolo delle immagini nella costruzione di relazioni collaborative tra il ricercatore e i soggetti della ricerca, che vengono coinvolti in prima persona nella produzione soggettiva di fotografie o di video.

Questo libro si rivolge a chiunque desideri sperimentare i metodi visuali, in primis agli studenti universitari di scienze sociali. In ogni capitolo si trovano brevi riassunti, definizioni, riquadri interni alle pagine con approfondimenti, attività per mettersi alla prova sperimentando sul campo quanto si va studiando in modo astratto e parole chiave per ricapitolare i concetti principali. Infine, il libro sconfina online, dove si trovano materiali multimediali (testi, immagini, voci) per restituire maggiormente la multisensorialità di cui è fatta la ricerca sociale e l'esperienza quotidiana, sperimentando percorsi di apprendimento meno lineari.

**Lusini, Valentina**

***Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea***

**2013, Verona, Ombre corte**



Mondo e alterità, due delle tante parole chiave che hanno animato i discorsi sull'arte contemporanea negli ultimi due decenni, sono al centro di questo libro, in cui si presentano e confrontano diversi percorsi di esplorazione artistica della ricerca sul campo e di temi antropologicamente rilevanti come l'alterità, l'appartenenza, il corpo, l'esilio e il rapporto tradizione-modernità. Prendendo in esame le aspettative di autenticità e di esotismo che fondano i criteri di visibilità dell'arte non occidentale nel sistema dell'arte internazionale, il volume presenta nel contempo l'opera di alcuni artisti che leggono e interpretano, con una sensibilità cosmopolita, le specifiche esperienze della propria biografia personale e le vicende del

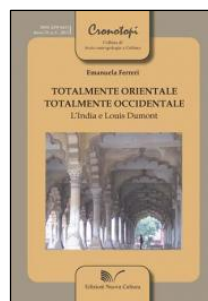
mondo globalizzato, dando un contenuto di responsabilità sociale al proprio lavoro e mantenendo uno sguardo critico sugli effetti della cultura di massa e sulla storia dei rapporti di dominazione tra i popoli.

**Ferreri, Emanuela**

***Totalmente orientale, totalmente occidentale.***

***L'India e Louis Dumont***

**2013, Roma, Edizioni Nuova Cultura**



L'obiettivo del testo è quello di dimostrare la pertinenza e l'attualità della lezione di Dumont sull'importanza delle caste in India. Si tratta, infatti, di una lezione del tutto pertinente ad interessi specifici nella storia degli studi sociologici e antropologici e dei rapporti, non sempre facili, tra i due ambiti di ricerca e di teorizzazione. Si tratta, al contempo, di una lezione ancora attuale e provocatoria per chi voglia affrontare l'analisi e la comprensione del 'peso' delle caste nella rappresentazione culturale della società indiana, nonché nelle relazioni sociali effettive, le relazioni a tutt'oggi prevalenti e significative nella vita quotidiana in India, a livello pubblico e a livello privato. Nell'obiettivo generale, c'è insito quello più specifico di mettere in luce l'eredità del noto e controverso scienziato sociale del secolo scorso; un'eredità disciplinare che risiede principalmente nel suo originale concetto di gerarchia quale opposizione e relazione di valori ideologici fondamentali, e non 'forma' della stratificazione sociale.

Clemente, Pietro – Padiglione, Vincenzo  
 D'Aureli, Marco (a cura)  
*Oggi, nel corso della vita. Riti di passaggio.*  
*Mostra collettiva di installazioni etnografiche*  
 2013, Firenze, Editrice La Mandragora



Oggi nel corso della vita. Riti di passaggio costituisce il catalogo della mostra collettiva di installazioni etnografiche che, nei giorni del Congresso Nazionale della Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici Essere contemporanei svoltosi a Matera, ha inteso onorare il centenario della pubblicazione del classico e ancora seminale libro di Arnold Van Gennep *Les rites de passage* (1909). L'obiettivo, ambizioso, era quello di mettere a problema il luogo comune che colloca i riti di passaggio e di iniziazione in mondi primitivi e tradizionali, mostrando l'attuale effervescenza di pratiche rituali, giovanili e non, nella nostra società postindustriale e offrendo loro suggestive expografie, ovvero densi frammenti di forme contemporanee di vita in grado di comunicare sguardi inediti, ad un tempo intimi e defamiliarizzanti. Il volume si compone di due parti. La prima è dedicata alla presentazione delle diverse installazioni esposte negli ambienti di Palazzo Lanfranchi e della chiesa di Santa Maria de Armenis. La seconda ospita un dialogo tra Pietro Clemente e Vincenzo Padiglione nel quale i due antropologi ricostruiscono la genesi, la vicenda critica e gli esiti contemporanei della nozione di rito di passaggio oltre a riflettere sulle potenzialità delle installazioni etnografiche quali forme innovative e sperimentali di scrittura etnografica.

Marano, Francesco (a cura)  
*Mappare. Arte Antropologia Scienza*  
 2013, Matera, Edizioni Altrimedia



Qual è il senso delle mappe oggi? Cosa possiamo mappare e cosa invece sfugge, e perché, alla rappresentazione cartografica? Come questa pratica del mappare attraversa discipline differenti? Domande che impongono riflessioni complesse e una continua ridefinizione dei concetti di spazio e luogo all'interno dei concreti casi di studio e di progettazione artistica. Questi temi sono stati alla base degli interventi dei relatori presenti al Festival dell'Arte dell'Antropologia e delle Scienze (Matera, 11-13 novembre 2011) e dei partecipanti di *Rupextre 2011*, residenza per artisti e antropologi (11-20 novembre 2011).

## FILM

***From the Heart***  
(2009, 40 min.)  
by Sean Owen



Trailer:  
<http://seanwilderowen.com/work-2/from-the-heart/>

“From the Heart” focuses on the various bands and tribes of the southwest that “sing Bird” [Bird songs are the traditional social songs that speak of the origins of the People and their mythic or actual travels during ancient times]. Through filming Bird Song groups, visiting their reservations, and interviewing elders and younger singers the story weaves a tapestry of the many varieties of singers and their songs in California and Arizona.

***Basilio D’Amico***  
(2009, 43 min.)  
di Gianfranco Spitilli e Marco Chiarini  
Produzione Mambun



Trailer :

<http://www.youtube.com/watch?v=R457GegvXu0>

Nelle campagne abruzzesi il vecchio suonatore di organetto diatonico Basilio D’Amico vive con la moglie, malata da molti anni. Passa le sue giornate occupandosi di lei, curando gli animali e suonando, davanti al camino o alla porta di casa. Nato come un progetto di documentazione delle eccezionali capacità musicali di Basilio, con il tempo e la lunga frequentazione (dal 2001 al 2008) il documentario è diventato il racconto di un incontro, intimo e personale, attraverso la musica. Il tempo passa, con ritmo lento ma inesorabile, e si avvicina il momento del commiato.

***The Flame***  
(2013, 76 min.)  
by Sean Owen



Trailer  
<http://seanwilderowen.com/work-2/the-flame/>

In the late 1970s Hanne Strong and her husband Maurice began to gift land to various religious and spiritual traditions near the small village of Crestone, Colorado, population 3000. There are now more than 24 spiritual and religious communities that have an amazing diversity in their perspectives.

Crestone is nestled on the western slope of the majestic Sangre de Cristo mountains on the edge of the San Luis Valley in southern Colorado. It has

a climate that ranges from harsh; hot summers to extreme cold and deep snow in the winter.

“The Flame” is a feature-length documentary film that explores the religious and spiritual groups that are based in Crestone – the differences that set them apart, as well as the similarities that are universal truths throughout all religions.

During two and a half years of working visits to Crestone, Sean Owen interviewed key figures at nine of the spiritual centers. The groups represent a broad spectrum of those located in Crestone, including Tibetan Buddhists, Carmelites, Native American Church, Bon Buddhists and Hindus.

Interwoven with the exploration of the nine spiritual groups represented in the film is the history of Crestone as it is told by ranchers, storekeepers and local homesteader families. Throughout the film there is landscape footage representing all the seasons of this remote mountain area. Together these elements combine to paint a picture of the broader community and the environmental context within which the spiritual centers are located.

***Imaginero. The Image Man***  
(1970, 53 min.)

by Jorge Preloran  
Distribution: DER



Imaginero is an ethnobiography of Hermógenes Cayo, a self-taught woodcarver and painter who lives on the high Andean plateau of Argentina. The film portrays Hermógenes, his wife Aurelia Kilpe, and their children in their Andean lifestyle, as well as Hermógenes' passion for painting, carving, building, and his devotion to the Virgin Mary. [[read more and watch a preview](#)].

***Zulay facing the 21st Century***  
(1989, 110 min.)

by Jorge Preloran  
Distribution: DER



Filed over a span of 8 years, this film is based on dialogue between Zulay Saravino, an indigenous Otavaleña of Ecuador, and Mabel Prelorán, an Argentine anthropologist living in Los Angeles. [[read more and watch a preview](#)]

***Cochengo Miranda***  
(1974, 53 min.)

by Jorge Preloran  
Distribution: DER



The extensive region of the Pampas in Central Argentina is one of the most fertile in the world. However, as the rains subside towards the West, the land becomes arid and dry. Here live a sparse population of rugged cattlemen whose nearest neighbor may be 10 miles away. The center of life is a well and a windmill to which the cattle come every day to drink, and then go off to find the scarce grasses in the vast plains where no fences are necessary. [[read more and watch a preview](#)]



**visual ethnography**

vol. 2, n. 1, June 2013, pp. 107-108 | [www.vejjournal.org](http://www.vejjournal.org) | ISSN 2281-1605

---

## REVIEW

### **I suoni dell'albero. Il Maggio di S. Giuliano di Accettura**

Edited by Nicola Scaldaferrì and Steven Feld.

Authors: Nicola Scaldaferrì, Giuseppe Filardi, Stefano Vaja, Ferdinando Mirizzi, Steven Feld.

Udine: Nota, 2012

132 pp.

(Musica e cultura tradizionale della Basilicata, 6)

ISBN 9788861631014.

#### **Maurizio Corbella**

Università degli Studi di Milano

*[maurizio.corbella@unimi.it](mailto:maurizio.corbella@unimi.it)*

The *Maggio* di San Giuliano in Accettura is one of the most important arboreal rites in Italy, a 'classic' subject for the Italian ethnographic research. In the last decades it has transformed into a highly resonating event attracting thousands of visitors and tourists that gather in the little town in the province of Matera, Basilicata, during the days of Pentecost.

Nicola Scaldaferrì and Steven Feld edited a volume in which diverse perspectives and methodologies systematically cross in order to convey the complex dynamics of the *Maggio*. Sound recordings, photographs and texts converge in a multimedia account of the rite; furthermore, the authors propose a multimodal approach for each typology of documentation, with the clear intent to put alternative perspectives into dialogue and decentralize the authority of the researchers. Two CDs contrast techniques of recording such as soundscape composition (Feld) and repertory documentation (Scaldaferrì); two photo-reportages by Stefano Vaja and Lorenzo Ferrarini provide complementary points of observation, integrating black-and-white and color images, choosing to focus respectively on the overall development of the rite and on close-ups of singular events.

In each case there seems to be a particular focus on the subjectivity of the researcher and his creative supply. Feld's soundscape composition can to a certain extent be assimilated to an electroacoustic musical piece which proceeds from a chronological recollection of the

events to a gradually more creative remediation in which sophisticated editing techniques encourage imaginative reconstructions of space and time in the listeners. The radical subjectivity of Feld's work, in which every single phase of the documentation process— from the recording/re-listening, through the selection/assemblage, to the montage/mix—exposes its poetic potential, is complemented by Scaldaferri's selection of dozens of hours of field recording collected by him and his collaborators over 5 years (2002-2007). Despite resembling classical approaches to ethnomusicological collections, Scaldaferri deliberately hybridizes his materials with tracks from folkloric groups that play a central role in the celebrations of the *Maggio*, and with historical recordings realized by Giuseppe Filardi, the parish priest of Accettura, who is also a local historian; a chant recorded by Filardi in 1988 in North Bergen (New Jersey) from an immigrant woman from Accettura is of particular geo-cultural relevance.

The collected essays display a comparable diversity of voices. Scaldaferri's introduction provides a guideline of the main features of the rite and describes how his field-research was structured. The necessity of concentrating on the sound profile of the event does not only descend from Scaldaferri's ethnomusicological background, but mostly from the entanglement of the sound-layers with every moment of the rite, as constitutive elements of the ritual experience. Filardi's text is both a precious testimony by an insider and an informative account of local history. Vaja's article contextualizes his and Ferrarini's visual reportages in the framework of the abundant historical photographic documentation of the *Maggio* since the 1930s. Ferdinando Mirizzi discusses the anthropological literature about the *Maggio* and in particular questions the Frazerian interpretation of the rite as a symbolical marriage of two trees. Mirizzi evidences how this scholarly idealization took over in media accounts over the decades (especially through documentary films) and ultimately became a constitutive ingredient of local narratives about the rite.

The book culminates in a dialogic essay between the two curators, in the style of Feld's well-proven conversational style. Several methodological core issues are addressed. Among them, Feld thematizes the determining role of technologies as performative tools, namely the DSM recording system that he used in his soundscape composition; then he traces back this role of technology to Jean Rouch's reflections on ethnographic film, suggesting the definition of "film for the ears" for his composition. Scaldaferri points out how a close listening of the apparently chaotic sound environment of Accettura enables to acknowledge the cultural implications of overlapping musical practices and repertoires, such as the professional marching bands coming from outside town, folkloric bands and '*bassa musica*' ensembles, which altogether spontaneously concur to regulating and disciplining the extremely complex structure of the *Maggio*. Finally Scaldaferri and Feld discuss the method of participatory research. Scaldaferri explains how playing the *zampogna* and the *ciaramella* during the rite is a way of establishing privileged connections with local people and most importantly to access the emotional dimension of the event, which is eminently conveyed by the sound environment. This opens the conversation to parallel methodologies developed by Feld in his experience with the Kaluli in Papua New Guinea and especially in his realization of the CD *Voices of the Rainforest* (1991), whose editing process benefited from the determinant interaction with the locals.