

ARTICLES

KATHRIN OESTER

UNIVERSITY OF BERN, SWITZERLAND

BERNADETTE BRUNNER

UNIVERSITY OF BASEL, SWITZERLAND

JEAN ROUCH BACK IN SCHOOL: TEACHING AND RESEARCH AS A PARALLEL PROCESS THROUGH MEDIA PROJECTS WITH ADOLESCENTS IN SWITZERLAND

ABSTRACT

Adapting Jean Rouch's concept of 'shared anthropology', developed with migrant workers in West Africa, we taught visual anthropology to adolescents in Bern, Switzerland. The article conceptualises the project's epistemological background and explores how we transferred methodological knowledge in visual anthropology to 8th and 9th graders. We first focus on how Rouch and his protagonists developed a specific form of working alliance and thereby invented a new mode of ethnographic film that mixes fact and fiction. We conceptualise this 'ethno-fiction' as a 'model' which combines the generation of knowledge with teaching and learning. Further, we describe how Rouch's 'shared anthropology' arose in our own project and how teaching and research became parallel processes. Finally, we conceptualise the method of 'shared anthropology' as a specific form of a Maussian exchange relationship and show its pedagogical implications for both teaching pupils as well as university students in media production.

KEYWORDS

Jean Rouch; Representation; Youth research; Exchange; Ethnofiction; Shared anthropology; Teaching visual anthropology

KATHRIN OESTER

*Kathrin Oester is an anthropologist and filmmaker specialised in media anthropology, education, youth, and migration. She taught visual and media anthropology in various universities and developed the media anthropology curriculum at the Institute of Social Anthropology, University of Bern. She has (co-)directed and written several ethnographic documentaries and authored and edited several books. She is currently professor at the University of Teacher Education, Bern, Switzerland.
e-Mail: kathrin.oester@phbern.ch*

BERNADETTE BRUNNER

*Bernadette Brunner studied social anthropology at the Universities of Fribourg (Switzerland) and Murcia (Spain). She is currently a PhD student at the Institute of Cultural Anthropology of the University of Basel. Her doctoral research focuses on the influence of residential segregation on adolescents' self-representations.
e-Mail: bernadette.brunner@phbern.ch*

As part of an anthropological research project,¹ we taught visual anthropology to 8th and 9th graders in an ethnically mixed and socially underprivileged part of Bern, Switzerland. Adapting Jean Rouch's methodological concept of 'shared anthropology', developed with migrant workers in West Africa, we taught groups of six to ten adolescents to use camcorders as research instruments.

Like Rouch's protagonists in *Moi, un noir*, these adolescents in Bern were not interested in the theoretical differentiation between documentary and fiction films, nor were they keen on writing scripts or treatments. After some preliminary exercises in fieldwork methodology, and after having been taught basic technical skills in using camcorders and editing programs, the adolescents spontaneously started to explore their urban field with the camera, performing scenes from their everyday lives as well as acting out their dreams and fantasies.

The following article conceptualises the project's epistemological background and explores how our team transferred methodological knowledge in media anthropology to adolescents aged between 14 and 16. The project raises many questions, such as: Which teaching methods are suitable in a classroom of adolescents, and which ones are not, and for what reasons? What does it mean to adapt Jean Rouch's experimental way of cooperation and filmmaking to an educational context with its disciplining pedagogy? How did the youths react to our teaching and to the possibility of publishing their work on a website? The analysis of these questions is based on two years of teaching seven classes (accompanied by participant observation during lessons, shooting and editing, and on some seventy interviews with pupils and their teachers. Exploring the ideas of Rouch while teaching visual methods in ethnically mixed classes in Switzerland at the beginning of the 21st century, allows us to re-examine Rouch's 'performance ethnography' in a new context, half a century after its initial elaboration.

While in other publications we have focussed on the project's results concerning educational inequality in disadvantaged neighbourhoods (Oester & Brunner 2015a, b), the present article concentrates on teaching media anthropology following Jean Rouch. We first examine how Rouch and his young protagonists developed a specific form of working alliance - called 'shared anthropology' - and thereby invented a new mode of ethnographic film that mixes fact and fiction. While the latter is well known today as 'ethnofiction', we will conceptualise it as a 'model' which combines the generation of knowledge with teaching and learning. Secondly, we describe how Rouch's 'shared anthropology' manifested itself in our own collaboration with adolescents in Switzerland. Thirdly, we explore the extent to which teaching and research became parallel processes in our project. Finally, in the concluding section, we conceptualise the method of 'shared anthropology' as a specific form of a Maussian exchange relationship and try to show its pedagogical implications for teaching pupils in media production.

¹ The described project (2008-2011) called "Youths' audiovisual self-representation as a challenge for educational research in an ethnically diverse environment" was realised by three anthropologists: Kathrin Oester (project manager), Marion Alig Jacobson (media animation), and Bernadette Brunner (PhD student) and financed by PHBern University of Teacher Education.

ROUCH'S 'ETHNOFICTION' AS AN EPISTEMOLOGICAL MODEL

For a better understanding of our teaching and research in West Bern, let us start with a short introduction to the filming of Rouch's *Moi, un noir* in the late 1950s. Before starting his project in Abidjan, Ivory Coast, Jean Rouch showed parts of his unfinished film *Jaguar* (1957-1967) to a group of sociologists in West Africa. They critically remarked on the fact that the viewer could immediately see that the protagonists in Rouch's film did not really experience migration as such. This critique was Rouch's starting point for shooting *Moi, un noir* (1958).² His former acquaintance, Oumarou Ganda, and one of his friends introduced him to the world of migrant workers from Niger and they agreed to collaborate.

The rules were made clear from the very beginning: on the one hand, Rouch's protagonists allowed him to participate in their everyday life with the camera; on the other hand, the two protagonists should be free to express themselves in any way they liked. The three of them became a team and Rouch accompanied his friends during six months of fieldwork and shooting. In the course of events, Oumarou Ganda and his friend transformed themselves into two showbiz characters: Edward G. Robinson, a boxing champion from Harlem, and Eddie Constantine, a singer and actor. Together they started to explore the heavy work of Abidjan's dockers; their leisure time in the evenings and on weekends, their worries as well as their love stories, and the conflicts with competing suitors. What is most remarkable, however, is not the film's documentary approach, but rather the way in which the two protagonists start to improvise, to re-enact scenes from their lives, and express their feelings about the extravagant leisure activities of the white colonialists. They imagine their future and articulate their desires and fears as migrant workers, thereby revealing not only their shortcomings and lack of resources but also their overwhelming *joie de vivre*.

Once he had assembled his materials, Rouch edited the film in Paris on his own and returned to Abidjan, where he recorded Oumarou Ganda's improvised comments made while watching the film. However, Oumarou Ganda was not only an actor in the film; he also co-directed and produced it, and was therefore responsible for the final product. In doing so, he contributed to a work of art: *Moi, un noir* was shown in Parisian arthouse cinemas, it was commented on by avant-garde filmmakers such as Jean-Luc Godard and discussed in the relevant contemporary cinema journals. Rouch later called their specific form of collaboration 'anthropologie partagée' or 'shared anthropology'.³ As both a fieldwork method *and* a representation strategy, this new approach was developed at a very specific historical moment in the late 1950s when Ivory Coast was on the verge of independence.⁴

By teaching Omarou Ganda and his friends visual methods and involving them in the filmmaking process from the very be-

² In his own words, Rouch states: "Un jour, j'ai projeté un film que j'avais fait au Ghana, Jaguar. (...) Donc, je montre ce film aux gens qui faisaient l'enquête sur l'immigration. Ils me disent: 'Mais c'est de la blague, on voit bien que ton héros n'a pas vraiment vécu l'immigration, qu'il ne sait pas ce que cela veut dire. Nous ici, nous savons ce que c'est... J'ai fait la guerre, je suis près à me battre avec n'importe qui. Je suis près à faire la révolution dans ce pays s'il n'avance pas'. C'était des gens très véhéments. Je leur ai proposé de faire le film" (Rouch 1999: 4).

³ As Piault observes, shared anthropology as a method meant that Rouch was so close to the filmed subjects "que l'on ressent vivre l'Autre" (2000: 212).

⁴ Ivory Coast became formally independent from France in 1960.

ginning, Rouch subverted the hierarchical relationship between researcher and the subject researched, between participant observer and 'indigenous people', who often did not know a researcher's objectives at the time. But Rouch also transgressed another boundary: while ethnographic research and shooting are considered by many scholars as two separate phases in a film project (Heider 1976), Rouch let them collapse into one. His participant observation in Abidjan *was* the film, the film itself *is* the analysis and, as an *agent provocateur*, his camera stimulated the events recorded.⁵

Fifty years later, when we ask ourselves why *Moi, un noir* has had such a long-lasting impact on both anthropologists and cineastes, methodology is only one of the reasons. The second reason is an epistemological one, and leads us back to what the improvised story - Rouch occasionally called it '*ciné-fiction*', while a French critic would call it 'ethnofiction' (cf. Sjöberg 2006: 1; Stoller 1992: 143) - meant for the empiricist discipline that was anthropology at the time. To make a clear division between fact and fiction was one of the main epistemological challenges in anthropology's formative phase in the second half of the 19th, and early 20th, century. Field anthropologists began to distance themselves from armchair anthropologists with their speculative theoretical approach. They wanted to find out, and see with their own eyes, how indigenous peoples lived and interpreted their lives, how their institutions functioned, and how these were structured beneath the visible surface (cf. MacDougall 1998: 255).

In the name of the objective fact, many empiricists fiercely distanced themselves from imagination and the image, from fantasies and very often from emotions in general, including their own. It took a long time and deep, far-reaching epistemological reflection in order to re-evaluate the image, the subject, the researcher's emotions and imagination, as well as those of the research partners, and to recognise imagination as an important part in appropriating reality.⁶

Following this new insight, the formerly clear cut boundary between subject and object was challenged, and every representation of the empirical world became at the same time a presentation. What is realised in a film or text is seen through the eyes and actualised by a desiring subject. In other words, what is revealed is not the empirical world as such, existing outside of perception, but a world existing and (re-)presented precisely *because* it is perceived - or 'actualised' in Deleuze's words (1997: 97). Rather than a mimetic copy of the 'real', the actualisation or (re-)presentation is a *model* of the world, a 'map', allowing the subject to situate him- or herself in an ever-changing world. Such a model focuses on the process of *becoming*, and rather than being defined by the two poles of reality versus imagination, its scope is the virtual along with its specific actualisations (Jäger 1997: 263).

Conceptualising 'ethnofiction' as an epistemological model, combining knowledge generation, teaching and learning, we

⁵ Like Johannes Fabian (1990) forty years later, Rouch generated the ethnography he sought to present. "Performance", as Fabian says, "is not what they do and we observe; we are both engaged in it" (1990: XV). In the same sense, Victor Turner once called the ethnographer an "ethno-dramaturg" (quoted in Fabian 1990: 7).

⁶ The French philosopher Gaston Bachelard emphasises the image and metaphorical language as a productive power, without which insights would not be possible at all: "Science develops much more on the basis of reverie than on the basis of experiments. [...] We have to imagine necessarily more than we know." (Bachelard in: Rötzer 1987: 718-719, translated by K.O.J. And Rötzer concludes: "The 'function of the real', embodied in science, needs to be in a dialectical relationship with the 'function of the un-real', reveries and artistic representations, generating hypotheses which exceed the known reality. Bachelard wants to develop a reverse, entwined relationship between the conceptual activity and imagination which he understands as a productive and polemic rivalry" (Rötzer 1987: 720, translated by K.O.J.).

have to fundamentally reconsider the film-making process with regard to perception, shooting and editing:

- Apart from Deleuze, as outlined above, we conceptualise *perception* following Christian von Ehrenfels' Gestalt theory (1890) with its focus on the phenomenological world. In such an epistemological approach, perception is not a mimetic act, copying the external world, but an active self-organising process in which the subject is involved, completing the perceived external world with his or her own imaginations and (un-)conscious intentions. The anthropologist Stefan Rieger, therefore, speaks of the subject as a phantom-generating being (*phantombildendes Wesen*) that organises the environment through the forming capability of the senses, particularly with respect to the visual recognition of figures (2003: 186-199). Perception itself is, thus, first and foremost a way of 'modelling the world'.
- Considering film as a model, perception and *shooting* are no longer successive separate activities. On the contrary, the percept is the concept, or as Roland Barthes states, the practice of the image is its own theory (Barthes 1990: 159). In 'shared anthropology', perceiving another reality and conceptualising a film means primarily to comprehend and reconstruct together with our research partners how they experience the world, how they perform and articulate themselves in a specific environment to which the filmmaker also belongs. In a process of mutual teaching and learning, filmmaker and protagonists develop a specific representation strategy, including a certain aesthetic style and narrative form.
- *Editing* is either done in collaboration with the research partners or by the filmmaker alone. In each case it means organising the different audio and video materials in order to give the model its final form. In the first case, the film-making process is an exchange relationship from the beginning to the end; in the second case the filmmaker steps back from the field, imposing upon the model its final form. As we have seen, Rouch practised a mixture of both in that he edited *Moi, un noir* in Paris on his own. Back in Abidjan, however, Oumarou Ganda added his own commentary to the film and had the last word.

As our processual description makes clear, 'ethnofiction' as a model differs in substantial ways from fictional films: while the author of the latter is free to re-invent reality according to his or her own imagination, the ethnographer making an 'ethnofiction' film is interested first and foremost in *how the protagonists themselves* (in dialogue with the ethnographer) construct, re-construct and de-construct reality. Ethnofiction as a model therefore means to focus on discourses in action as they are performed and interpreted by specific historical sub-

jects.⁷ Such an epistemological approach - brought forward today mostly by authors of the 'performative turn' in the social sciences (Turner 1987; Fabian 1990; Schechner 1995; Denzin 2003) - privileges acts of social performance over structures and competence, and describes precisely Rouch's procedures fifty years ago.

In order to map the migrants' experiences and motivations in Abidjan, Rouch completed the objectivist sociological survey, which was common at the time, by telling a story. The story does not give a logical explanation from *without*, but describes a situation as the protagonists know it from *within*. The film contains documentary as well as fictional parts, and is driven by the migrants' own point of view: through re-enactment and fictional play, they start to reflect on their life world, and the more they express themselves on subjective grounds, the more complex the picture becomes and the closer it comes to their multi-layered, ambiguous reality.

Working together, Rouch and his protagonists created a *model*, picturing the mindset of a number of young Africans and their economic and political situation in the late 1950s. The film offers evidence of a reality in which the migrants' skills and resources, their desires and fears, shape their everyday lives as much as their experience of powerlessness, (symbolic) violence, lack of money and education in a (post-)colonial state.

Today, the multifaceted ways in which migrants live their lives, especially the potentials of their dislocation, remain a blind spot in many migration studies. In politically sensitive situations, studies often try to emphasise the violence and injustice migrants endure - victimising them - or, on the contrary, attempting to criminalise them. The model Rouch created together with his protagonists remains aloof from such simplifications. Indeed, it is so rich that we are able to watch the film fifty years later and still feel its truth and impact on the ongoing debates about migration.

Of all the media options, it was film that allowed Rouch and his protagonists to most adequately represent a migrant's complex reality. The camera allowed Rouch to gather his data on the spot, register his protagonists' performances *sur-le-vif*, accompanying them day and night. That was when Rouch's camera became an *agent provocateur* and Rouch turned ethnographic research into 'performance ethnography'.⁸

REDISCOVERING ROUCH: THE 'JUMPCUTS' PROJECT

The 'Jumpcuts' project (as we call the project for short), grew out of a previous ethnographic study carried out by Kathrin Oester of 7th to 9th graders in a transnationalised, disadvantaged suburb of Bern, Switzerland (Oester et al. 2008). That study consisted of participant observation in classrooms, interviews with teachers, pupils and their parents, as well as the statistical exploration of the suburb. The study revealed a lot about different school structures and how teachers deal with migrant

⁷ See also Sjöberg, who makes a difference between "ethnographic filmmaking", "improvisational cinema", "improvised acting", and "shared anthropology" (2006: 3), or Bill Nichols (1995: 152), who, alongside an expository, observational, interactive, and a reflexive mode, also describes a new performative mode, mixing facts and fiction. For reasons outlined above, we prefer instead to call the "performative mode" a model (Oester 2010).

⁸ Today, the term 'performance ethnography' is used in many different ways. Fabian focuses on the new ethnographic insights when "'performance' is involved in creatively giving expression and meaning to experience" (1990: xv). While Fabian, along with Turner, focuses epistemologically on "poesis rather than mimesis", on "making not faking" (cf. Fabian 1990, the book's motto), Denzin stresses the ethnographer's "performed text" (2003: 42-53). Schechner, in turn, is more interested in the "points of contact" between theatre and anthropology (1985). In *Moi, un noir* (and some other films as *La pyramide humaine*, 1959, or *Jaguar*, 1967), Rouch stimulated his research partners to express themselves in dramatic forms of re-enactment in order to know more about their everyday lives. His procedures are therefore close to what Fabian (1990) understands by the term. Rouch thus practised performance ethnography long before the 'performative turn' in social sciences. In several of our German language publications (Oester and Brunner 2012; 2015 forthcoming), the reader can find further information on our methodological proceedings and especially on how today's performance ethnography is rooted in Jean Rouch's shared anthropology.

children, about the process of educational tracking, the population structures and residential segregation in the field. However, it did not capture the youths' everyday lives within their transnationalised peer group. Missing were the stories of their hopes, fears and motivations, which are essential in understanding the migrants' often-failing educational careers.⁹

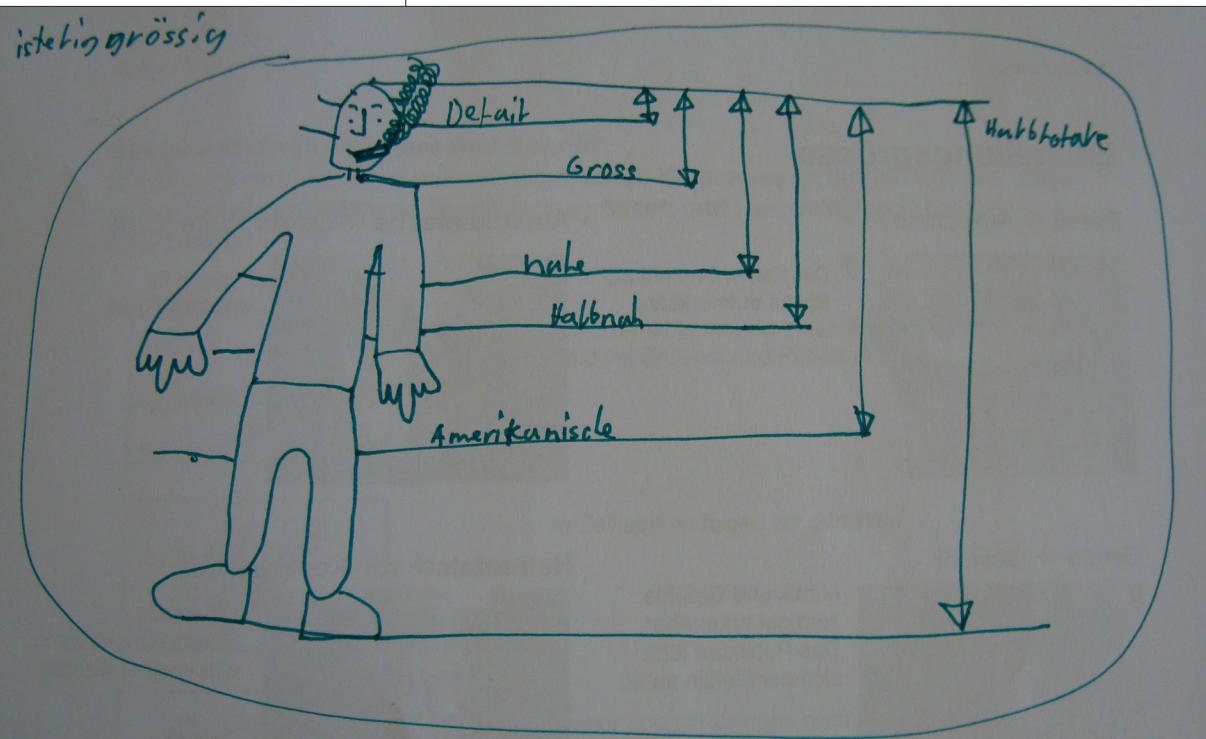
With this in mind, we intended to grasp the youths' experience from within, making them ethnographers of their own life worlds. While giving the students video cameras and offering them basic methodological knowledge in media ethnography, as well as a platform to publish their films, we invited them to document their daily life. In return we expected new insights into their motivations and expectations concerning their educational careers. The schools involved welcomed our offer of additional media education and gave us a free hand in the running of the classes.

When we designed the project, we planned to introduce the pupils to ethnographic methods and a documentary mode of filmmaking. We started to work in the classroom in a regular semester course. First, we taught one half of a class and then the other half. The teachers gave us two to four lessons a week for our teaching purposes. From the first day on, the pupils worked in small groups of two, three or four students. They received a camcorder, a tripod and an external microphone, which they could take home after school. During the lessons, we introduced them to the technical use of the camera, to sound recording and the use of natural light; but they also were instructed in visual composition (perspective, framing) and drama (see Figure 1).

At the same time, we started to work thematically on specific life world topics. With one class, for instance, we focused

⁹ Several studies document the educational disadvantage of migrant children in Switzerland, e.g. Bauer and Ramseier 2011: 54, Moser et al. 2011: 30, or SKBF 2014: 104.

FIGURE 1: EXERCISE 'FIELD SIZES': DRAWING BY A PUPIL



ethnographically on the suburb they live in. They reflected on its image as a ghetto, explored the places they love, described their hobbies, and introduced their friends. In a second class, we chose as a starting point the topic of what 'home' and 'home-land' meant to them, whether it was a native country, a certain language, family or friends. In a third class, we discussed the topic of living together, starting with intergenerational relationships, the relations between teachers and pupils, between friends or among different youth cultures. In a fourth class, we focused on the future and the pupils' professional and personal plans.

Regardless of the topic chosen, we avoided abstract discussion; instead, we linked the topic to exercises that stimulated - as a first step - a personal response to questions like 'Who am I? What is important to me and my group? What do we like, what not?' etc. As a second step, the pupils started to work together in small, self-chosen groups. They wrote down short stories, brought personal pictures or objects to the classroom, explained them to their classmates and, as homework, they started to record their surroundings. We taught them the basics of fieldwork with a camcorder and did exercises in accompanying and interviewing a person or a group of people with the camera. All the different approaches - writing, drawing and recording - were designed with but one purpose in mind: to enable the pupils to visualise their everyday experiences, hopes and dreams, and prepare them to find a cinematographic form in order to express their ideas.

Our first experience in the classroom already showed, however, that the adolescents did not want to limit their work to producing just documentaries. Rather, they preferred to mix fact and fiction and to express themselves in scenes of re-enactment and fictional play. Inspired by Rouch's 'ethnofiction', we therefore re-designed our project. When introducing the adolescents with preliminary exercises to a certain life world topic, we alternated now between ethnographic observational exercises, biographical exercises and theatrical performance exercises. The pupils learned to apply different representational strategies in order to express their ideas. They expressed themselves through scenes of re-enactment and fictional play, or they mixed different representational modes in their media productions. In the case of a documentary approach, they had to ask themselves what from their personal biographies, their opinions and friendships, they wanted to reveal to an unknown audience; and whether they were better served by expressing their ideas through the device of re-enactment or with an altogether fictional story. One outcome of this learning process was that many students did not publish their personal, ethnographic material on the project website (see Figure 2). They did, however, publish - and with much pride - stories of re-enactment, fictional stories and documentary films where they acted as journalists, interviewing and observing others. As one teacher observed in an interview, "They play themselves. But it seems



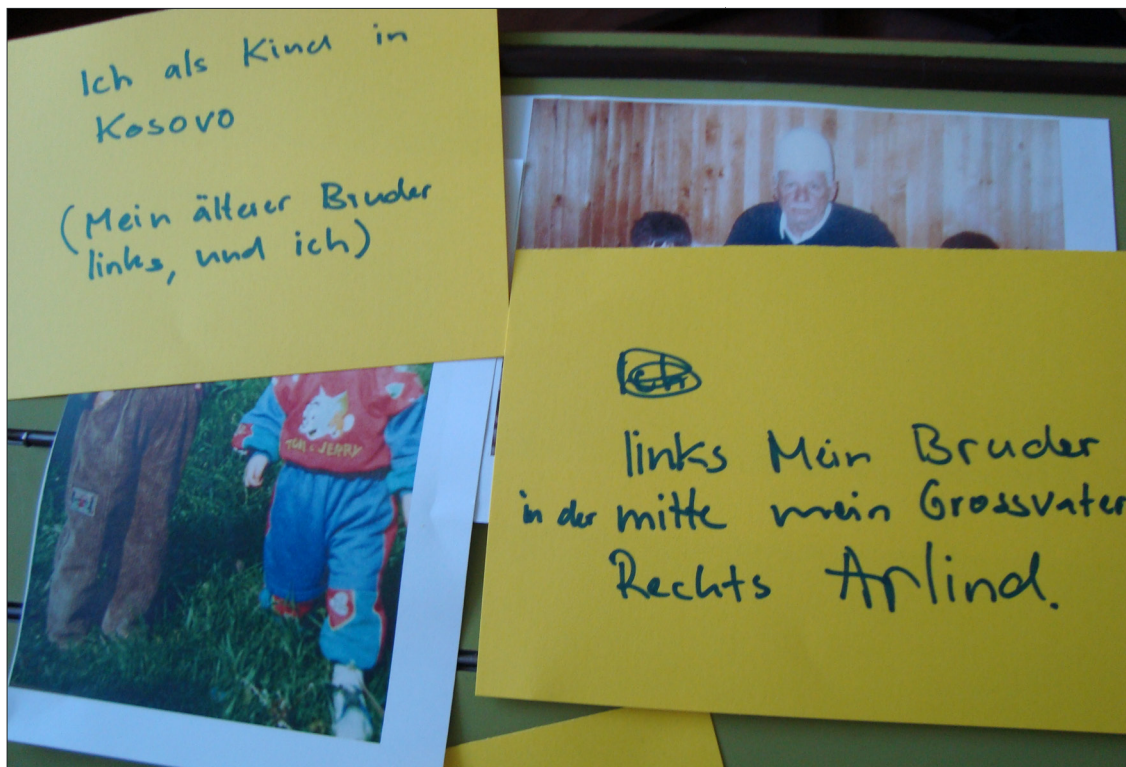
FIGURE 2: THE BY NOW
PASSWORD PROTECTED
'JUMPCUTS' WEBSITE

to them that they are playing somebody else, and that's what helps them to be themselves". What pupils liked most, however, was adding to their finished products long passages of bloopers - sometimes even longer than their actual films.

Besides adopting an 'ethnofictional' approach, we also adapted our teaching in line with Rouch's procedures: At the beginning of the project, we insisted on the writing of a treatment (see Figure 3). Visualizing by writing seemed to us a necessary conceptual step before recording. The treatment should allow the teams to develop a common idea that could be discussed with us and their peers. However, it very often happened that once an idea had taken shape it was abolished by the team in the next instant.

Many of the pupils - especially those in low-track classes - skipped the writing part altogether and started recording without communicating their ideas. Improvising, however, they were often as successful with their films as their peers.

By offering the adolescents the possibility to shoot a short film that would be shown at a premiere in presence of their parents, and published on the Internet; we confronted them with the challenge of meeting the (sometimes conflicting) expectations of different audiences. Should the film appeal to their teachers, their peers, their parents, the audience on the web or the researchers? Whose recognition did they want to gain? In some teams this question led to severe quarrels. The cooperation of Nesrin and Rebekka, aged 15, for example, was



made difficult by their orientation towards different audiences. Whereas Rebekka wanted to impress her parents by a serious documentary, Nesrin preferred to gain prestige among their school mates and peers. Often, we had to mediate between the girls as they blocked each other and severely disrupted production. Despite Rebekka's resistance, the resulting reportage about their neighbourhood represents the codes of adolescent 'coolness' as they are defined by the local youths: the intertitles are written in informal Bernese dialect (instead of standard German), and they use creative spelling as is common in SMS and chat communication among adolescents (see Figure 4).

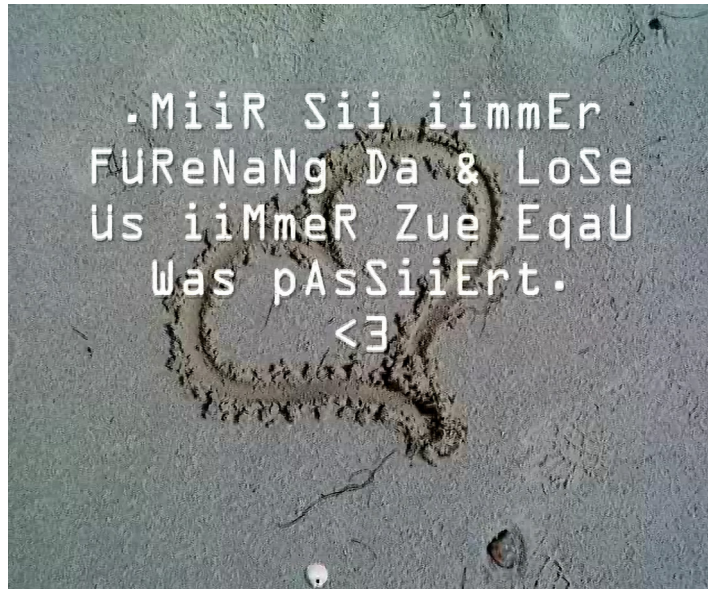
A recently constructed mall - a symbol for consumption and an important meeting point - is represented, and Nesrin stages a scene where she spray paints the zip code of the urban district she lives in on a graffiti covered wall. For the soundtrack a Turkish pop song is included as well as a German rap song. Taking up these codes, their film... *3027 Bern West... Ghetto Yes or No...* (... 3027 Bern West... Ghetto Ja oder Nein??...) connects to a transnationalised youth culture, and especially to the performative practices of hip-hop, which are highly valued among local youths.

In other cases, as in the short film entitled *Quarrel between Mother and Daughter (Streit zwischen Mutter und Tochter)*,¹⁰ negotiations among pupils were less conflictive. From the very beginning it became clear that the film crew - consisting of three girls aged 15 - was very fond of the topic as something "that

FIGURE 3: EXERCISE
'TREATMENT'

¹⁰ Working with these adolescents, we focused on the topic 'space' and more specifically on the suburb they live in. This example illustrates very well that the project allowed pupils to process the initial topics very freely.

FIGURE 4: EXAMPLE OF AN INTERTITLE WRITTEN IN BERNESE DIALECT, USING CREATIVE SPELLING AND AN EMOTICON



bothers teenagers”. Nevertheless, they considered it rather personal and delicate to talk about this in a film that was to be published on the internet. Conceptualising their video, they agreed on three strategies to distance themselves from the film’s content.

First, one of the girls decided not to appear in the video at all and to do most of the camera work instead.

Second, they chose to interview other adolescents instead of including their own opinion in their film. As journalists, they took the position of the professional, neutral outsiders without revealing too much about their personal experiences.

Third, they used re-enactment. The staging of quarrels about different issues with a fictitious mother enabled the young protagonist to fight heroically against the antagonistic, rule-driven world of adults. The re-enactment permitted the fifteen-year-old to distance herself from her character’s vehement behaviour; behaviour that attracted and repelled her at the same time.

Unquestionably, her role enabled her to accumulate prestige *vis-à-vis* her peers. Her character’s anti-adult behaviour, taste in music, and showy red dress, convey the notion of coolness as her peers define it. The character of the strict mother, on the other hand, was far less prestigious. The girl who took on this less rewarding role agreed with her team mates that she would wear her sports clothes - including a bare midriff top - because she did not want to wear anything “strange”, i.e. more mother-like, “since it will be shown on the internet!”. These different, successful negotiations within the group enabled the film crew to treat a topic of great personal interest without exposing themselves in an undesired way. They used the video as a safe space to draft, test and depict possible (future) behaviour regarding their everyday lives.

In most video crews, the roles of subjects and objects of representation were interchangeable, as all crew members shot, were shot and engaged in the editing of the videos. This led to thorough negotiations about how any given team member appeared in the video and for how long. In particular, seeing themselves on the screens of the video editing computers increased the teenagers' sensitivity of self and various other issues of representation. In the case of another film crew in our project, this resulted in the decision to censor almost the entire set of interviews with the three crew members. The boys had become quite critical about their own appearance. One of them explained, for instance, that he did not wear the right clothes the day they shot the interview. He was afraid of breaking the unwritten norms and laws in force in the local peer group, and therefore of losing prestige. Accordingly, somebody would endure harsh comments by his or her peers for not fulfilling their expectations in terms of coolness, e.g. by dressing the 'wrong' way, producing a boring video or using the 'wrong' music.

As these examples show, various negotiations about the form and content of the films accompanied the production from beginning to end. These processes continued into the last stages of viewing, and appraisal of, the finished films. Other adolescents were the most important counterparts in the real and imaginary negotiations shaping the films. Nevertheless, the teachers, the teenagers' families, the imagined audience on the web, as well as we researchers were relevant others during shooting and montage, too. Ethnography triggered the participants of the 'Jumpcuts' project to reflect upon their position within these networks and the negotiation processes involved in the act of representation.

TEACHING AND RESEARCH AS A PARALLEL PROCESS

We can find differences as well as similarities with Rouch's shared anthropology when looking at the 'Jumpcuts' experiment. Unlike Rouch's *Moi, un noir*, our project was not simply completed with the youths' video productions. After having finished their films, the adolescents were interviewed with the help of the elicitation method (cf. Banks 2001: 87-99; Harper 2002) by a team member who, at the end of the project, would analytically align all the data gathered; including protocols from participant observation during lessons, interviews and video productions. Proceeding in this manner, we introduced into our work what Bourdieu describes as the "objectivist rupture" over subjectivist understanding; which in his eyes is a necessary moment in every scientific procedure (cf. Bourdieu and Wacquant 1992: 11).¹¹

But there were also similarities with Rouch's procedure in *Moi, un noir*. In doing research and teaching in a parallel manner, we constantly re-evaluated our methods and our teaching, and tried to refine our pedagogical procedures in light of the new insights gained. Like Rouch in his experimental way of

¹¹ Even for Fabian, who argues elsewhere against anthropological metadiscourse, cultural texts do not speak for themselves: "Those lasting objectifications of events that we produce through recordings, transcripts, and translations are without any doubt material for the work of interpretation." (Fabian 1990: 15).

filmmaking, we also tried to weaken the hierarchical relationship between us as ethnographers (in the role of teachers), and the adolescents (as learners). This was not only for pedagogical reasons, but also in order to obtain valuable research data. Only by giving the adolescents the freedom to express themselves in their own way could they become motivated filmmakers and performers, and we their trustworthy partners. Like for Rouch in Abidjan, for us this meant *not* intervening on moralistic grounds when pupils approached (politically) sensitive topics that are normally taboo during lessons - like violence among themselves or drug consumption as well as cursing whomever they wanted - or, when they violated every possible grammatical rule in their film texts.

Our pedagogical effort consisted in challenging them to reflect upon what it meant to violate the (school's) social rules, and with what kind of production they wanted to display themselves on the internet. Instead of moralistic intervention, it was part of our project to become sensitive to cultural trends among adolescents in transnationalised contexts, to their specific prestige systems and media aesthetics. For every participant in the project, this meant redefining formerly well-defined roles.

The pupils were challenged to accept adults who did not know what was good for them and who did not intervene on moral grounds. Classroom teachers were confronted with research ethics, which were in many respects different from their own pedagogical ethics. And as ethnographers working within a classroom, we, too, often found ourselves in the role of classroom managers disciplining our loud and unruly research partners - a taboo for every ethnographer!

But it is precisely because of these difficulties that pedagogy and 'shared anthropology' can mutually benefit each other. In the course of events, when the adolescents became aware of the fact that we took them seriously by giving them more and more responsibility, they started to identify with their projects and to invest more and more time in them. In a parallel process, the data we gathered became all the more valuable. The research process and the learning process ran in parallel and both focused on the same goal - new insights and prestige for both parties.

Rouch gave his protagonists freedom and responsibility; in return, Oumarou Ganda and his friends invested themselves personally in the project with their desires, hopes and fears. In some respects, this is also true for 'Jumpcuts' - those adolescents able to engage in a research partnership invested themselves in the project in creative ways and gave us (and themselves) new insights into their daily lives. For others, it was more difficult to cope with such a free setting. They identified less with their videos, which as a result became duller and less expressive.

We found that other similar media projects like the European project "Children in communication about migration" (CHI-

CAM), including six different European countries, the “VideoCulture” project (1997-2000), including five different countries around the world, or “www.ethnokids.net” in France (Lopez 2005), were all implemented with the goal of empowering young migrants via the means of digital media. While “www.ethnokids.net” is not linked to a research project, as far as we know, the CHICAM and “VideoCulture” projects, which are mainly based methodologically and epistemologically on action research and the theory of practice (*Praxisforschung*), have resulted in several scientific publications (Niesyto 2001; Maurer 2004; Witzke 2004; Center for the Study of Children Youth and Media 2005; Holzwarth 2008). While action research focuses strongly on the empowerment of the disadvantaged, we pursued one further goal in the ‘Jumpcuts’ project, as the final section will show.

TEACHING AND RESEARCH AS PART OF A MAUSSIAN EXCHANGE RELATIONSHIP

Rouch’s ‘shared anthropology’ approach fits well into Johannes Fabian’s (1990) and William J. T. Mitchell’s (1994) conceptualisation of representation as an exchange relationship. In *Picture Theory* (1994), Mitchell links Mauss’ theory of the gift (Mauss 1990) with representation theory, stating that there is no neutral form of representation. As a gift, representation is never free, and representing someone is always part of a relationship between giver and receiver. In the process, someone’s prestige is either decreased or increased. Therefore, representation is linked, per se, to responsibility in a given power structure where the subject represented plays either an active or passive role. However, over a longer and broader historical process, the roles can become inverted; the receiver (as the former object of representation) becomes the giver (the subject of representation) and vice versa. In this sense, representation as a process is never uni-directional; it tends to be unstable and is shaped by dialectics and potential reversibility.

As mentioned earlier, it was the specific historical instability of Ivory Coast’s movement towards independence that challenged Rouch’s representation strategies when he started to shoot *Moi, un noir*. At the end of the 1950s, Rouch’s African friends were no longer willing to play a passive role in the film-making process. Rouch thus immediately adapted his strategy, teaching Oumarou Ganda and offering him partnership in an important media enterprise, a role he accepted with enthusiasm and creativity. The partnership, as we know, led not only to a new genre of ethnographic film, but also to new forms of doing fieldwork, and of linking research and teaching. As Rouch states: “This type of totally participatory research, as idealistic as it may seem, appears to me to be the only morally and scientifically feasible anthropological attitude today” (2003: 44).

At the beginning of the 21st century, in a highly transnationalised world, we consider ourselves to be on a similar threshold. As established adult Swiss professionals, *we* can no longer rep-

resent *them*, migrant adolescent outsiders; rather, we have to learn from each other in mutually responsible ways - as idealistic as this may sound.

According to Claude Lévi-Strauss, we actually have no other choice. The faster the social change, the more a teacher has to turn into an 'ethnographer of his or her own society' (Lévi-Strauss 1993: 386-400). Otherwise the education system will hardly be capable of endorsing social change. One way of becoming an 'ethnographer in one's own society' is by literally introducing a research project into the classroom and making students exchange partners in that project.

Rouch's legacy is that he showed us how to exchange and share, how to teach and learn in a reciprocal exchange relationship, thereby producing new knowledge.

REFERENCES

- BANKS, Marcus
2001 *Visual Methods in Social Research*. London: Sage.
- BARTHES, Roland
1990 (French orig. 1982). *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BAUER, Catherine, and Erich RAMSEIER
2011 *PISA 2009: Porträt des Kantons Bern (deutschsprachiger Teil)*. Bern: Erziehungsdirektion des Kantons Bern.
- BOURDIEU, Pierre and Wacquant, LOÏC J.D
1992 *An Invitation to Reflexive Sociology*. London and Chicago: The University of Chicago Press. Center for the Study of Children, Youth and Media.
2005 *Children in Communication about Migration (CHICAM)*. University of London: Institute of Education.
- DELEUZE, Gilles
1997 (French orig. 1985). *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- DENZIN, Norman, K.
2003 *Performance Ethnography. Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. Thousand Oaks: SAGE Publications.

- VON EHRENFELS, Christian
 1890 'Ueber Gestaltqualitäten', *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14, pp. 249-292.
- FABIAN, Johannes
 1990 *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press.
- HARPER, Douglas
 2002 Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies* 17, No. 1, pp. 13-26.
- HEIDER, Karl, G.
 1976 *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
 Holzwarth, Peter. 2008. *Migration, Medien und Schule*. München: kopaed.
- JÄGER, Christian
 1997 *Gilles Deleuze. Eine Einführung*. München: Fink Verlag.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
 1993 *Der Blick aus der Ferne*. Frankfurt am Main: Fischer.
- LOPEZ, Agathe
 2005 De 7 à 18 ans, les Ethnologues en Herbe étudient leur quartier!', *Tsantsa - Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft* 10, pp.105-110.
- MACDOUGALL, David
 1998 *Transcultural Cinema*. Princeton: University Press.
- MAURER, Björn
 2004 *Medienarbeit mit Kindern aus Migrationskontexten. Grundlagen und Praxisbausteine*. München: kopaed.
- MAUSS, Marcel
 1990 (first edition 1922). *The Gift: forms and functions of exchange in archaic societies*. London: Routledge.
- MITCHELL, W. J. Thomas
 1994 *Picture Theory*. Chicago: University Press.
- MOSER, Urs, Domenico ANGELONE, Judith HOLLENWEGER, and Alex BUFF
 2011 *Nach sechs Jahren Primarschule. Deutsch, Mathematik und motivational-emotionales Befinden am Ende der 6. Klasse in Zürich*. Zürich: Bildungsdirektion des Kantons Zürich.

NICHOLS, Bill

- 1995 'Performativer Dokumentarfilm', *Perspektiven des Dokumentarfilms*, vol. 7, edited by Manfred Hattendorf. Münchner Beiträge zur Filmphilologie, 7. München: diskurs film Verlag, pp. 149 - 166.

NIESYTO, Horst

- 2001 Eigenproduktionen mit Medien als Gegenstand der Kindheits- und Jugendforschung. Einleitende Bemerkungen zu den methodologischen Herausforderungen einer Forschungsperspektive' Niesyto, H. (ed.), *Selbstausdruck mit Medien. Eigenproduktionen mit Medien als Gegenstand der Kindheits- und Jugendforschung* (7-14). München: kopaed.

OESTER, Kathrin, Ursula FIECHTER,
Elke-Nicole KAPPUS

- 2008 *Schulen in transnationalen Lebenswelten. Integrations- und Segregationsprozesse am Beispiel von Bern West*. Zürich: Seismo.

OESTER, Kathrin

- 2010 Filmische Bilder als Erkenntnismittel', Lucie Bader Egloff et al. (eds.), *research@film. Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft*. Zürich: Zürcher Hochschule der Künste, pp. 22-32.

OESTER, Kathrin, Bernadette BRUNNER

- 2012 Performance Ethnografie. Jugendliche Selbstrepräsentationen im Kontext von Jean Rouchs partizipativem Forschungsstil. *Tsantsa. Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft*, 17, 28-37.
- 2015 (forthcoming). *Von Kings und Losern. Eine Performance-Ethnografie mit Schülerinnen und Schülern im transnationalisierten Bern West*. Wiesbaden: VS Verlag.

OESTER, Kathrin, Bernadette BRUNNER,
Ursula FIECHTER

- 2015 (forthcoming). Selektionskulturen - Die Strategien dreier Berner Schulen im Umgang mit residenzieller Segregation. In *Brennpunkt(-)Schule - Analysen, Probleme und Perspektiven zur schulischen Arbeit in segregierten Quartieren*, hrsg. v. Laura Fölker, Thorsten Hertel, und Nicolle Pfaff. Leverkusen: Barbara Budrich.

PIAULT, Marc Henri

- 2000 *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan.

RÖTZER, Florian

- 1987 Die Träumereien des Wissens'. *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* (8), pp. 717 - 725.

RIEGER, Stefan

- 2003 *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

ROUCH, Jean

- 1999 Jean Rouch. *Au cours de trois entretiens*. Web version: www.cinespikfrench.com/rouch.htm
2003 *Ciné-Ethnography. Jean Rouch*. Edited and Translated by Steven Feld. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

SCHECHNER, Richard

- 1985 *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SJÖBERG, Johannes

- 2006 'The Ethnofiction in Theory and Practice', *Newsletter of the Nordic Anthropological Film Association, NAFA Network*, vol. 13.3a (August). Web version: www.nafa.uib.no

SKBF

- 2014 *Bildungsbericht Schweiz 2014*. Aarau: Schweizerische Koordinationsstelle für Bildungsforschung.

STOLLER, Paul

- 1992 *Cinematic Griot*. Chicago: The University of Chicago Press.

TURNER, Victor

- 1987 *The Anthropology of Performance*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

WITZKE, Margrit

- 2004 *Identität, Selbsta Ausdruck und Jugendkultur. Eigenproduzierte Videos Jugendlicher im Vergleich mit ihren Selbstaussagen*. München: kopaed.

Filmography

ROUCH, Jean

- 1957-1967 *Jaguar* (France: Films de la Pléiade)
1958 *Moi, un noir* (France: Films de la Pléiade)
1959 *La pyramide humaine* (France: Films de la Pléiade)

DIANA M. RUGGIERO
UNIVERSITY OF MEMPHIS, USA

MÁS ALLÁ DEL FÚTBOL: VALIDATING AFRO-LATINO CULTURE AND DECOLONIZING THE CURRICULUM THROUGH FILM AND FILMMAKING

ABSTRACT

Though recent scholarship illuminates the significance of film in increasing visibility of Afro-Latinos and expanding the Spanish language curriculum, it fails to consider how film validates oral traditions in the African Diaspora as well as challenge the curricular assumptions that marginalize orality. I therefore consider the counterhegemonic potential of film through a discussion of my 2008 Fulbright funded documentary film on the Afro-Ecuadorian communities of the Chota-Mira valley. A decolonizing process and project, Más allá del fútbol documents the oral tradition of bomba as a means of celebrating afrochoteño culture and raising awareness of their subalternity. Interdisciplinary, it presents bomba and afrochoteño culture as represented by afrochoteños themselves. It thus provides a space within and through which afrochoteños counter their silence. This article reveals the necessity of critically engaging film and filmmaking as decolonial tools that validate afro-descendant oral traditions and counter the epistemological violence of colonialism and colonial slavery.

KEYWORDS

Afro-Latinos; Afro-Ecuadorians; film and filmmaking; subalternity; decoloniality.

DIANA M. RUGGIERO

Diana Ruggiero is currently an assistant professor at The University of Memphis. She graduated with a Ph.D. in June 2010 from the Ohio State University. Diana is focused on Afro-Latino history and culture, Afro-Ecuadorian oral traditions, and Spanish for the Professions

and linking the University of Memphis with the local Latino community. In 2008, she produced a Fulbright funded documentary film on Afro-Ecuadorian Bomba and the communities of the Chota-Mira valley. Dr. Ruggiero has presented and published on research in Ecuador pertaining to Bomba and the Chota-Mira valley.

INTRODUCTION

In this essay, I address the potential significance of film in researching and representing Afro-Latino history and culture from the perspective of a filmmaker and scholar of Spanish literature and culture. Though academics of literature and culture by now acknowledge the value of film in broadening the literary cannon and expanding the curriculum to include marginalized populations and traditions, they have yet to embrace film as an alternative means of representation and knowledge production.¹ Here, I wish to treat film not so much as text, but rather as a means of approaching, better understanding, and validating oral traditions such as music and dance. I therefore discuss my own approach to and experience filming *Más allá del fútbol*, a documentary film about the afro-descendant communities of the Chota-Mira valley.

Funded by a 2007 Fulbright award, *Más allá del fútbol* documents the highland Afro-Ecuadorian genre of music and dance known as *la bomba* and addresses its significance for contemporary *afrochoteño* identity. *La bomba* constitutes one of several oral traditions in the Chota-Mira valley that visibly and aurally distinguish the unique culture of the region's afro-descendant population. Though marginalized through much of the twentieth century, *la bomba* is today nationally recognized as a symbol of *afrochoteño* identity. As such, it provides a discursive platform and vehicle through which to represent and negotiate highland black ethnicity as well as contest racism. In presenting interviews on *la bomba* and *afrochoteño* identity with local community members, leaders, musicians, and dancers, *Más allá del fútbol* thus additionally addresses the current dynamics of race and racism in Ecuador.

Despite the historical importance of *la bomba* for the *afrochoteño* communities, and with a few notable exceptions, there remains a dearth of scholarship on *afrochoteño* history and culture. This trend is not unique to Ecuador, however, as scholars have only recently begun to recognize the contributions of Afro-Hispanic communities to the formation of national culture in Latin America. Yet, with the exception of a few notable authors and literary works, Afro-Hispanic oral traditions remain marginalized within the area of Hispanic literature and culture. As numerous scholars in the humanities and social sciences have argued, the marginalization of Afro-Latinos in academic scholarship and in the Spanish curriculum in particular is linked to the legacy of colonialism and colonial slavery.² Postcolonial scholars specifically note, for instance, that the primacy of the written word established during the process of colonization consequently relegated oral traditions to a marginal status.³ It is likely that Afro-Hispanic traditions such as *bomba* have been and continue to be overlooked as repositories for knowledge and sources of knowledge production simply for being an oral rather than literate tradition. *Más allá del fútbol* was produced, in part, as a way to counter this trend and help validate *la bomba* and *afrochoteño* culture.

¹ See for example Davis (1986), Gerster (2006), Gerster and Zlogar (2006), Villegas Rogers (2006), and Watson (2013).

² Here I make reference to and build primarily on the respective writings of Walter Dignolo (2000, 2001) and Catherine Walsh (2002, 2006, 2007) on the lasting legacy of colonialism and its implications for modernity, knowledge, and alterity.

³ See Dignolo and Escobar (2010) and also Walsh (2006, 2007) for a discussion of decoloniality.

In the following essay, I present an overview of *Más allá del fútbol* and briefly provide background information on the production of the documentary. For further contextual information, I address the social and political dynamics informing current representations of *la bomba* and *afrochoteño* identity. I then address the making of the film itself and reflect on how my engagement with *bomba* and the communities of the Chota-Mira valley through film has allowed me to better understand and represent *la bomba* and the *afrochoteños*. I contend that film and filmmaking provide an effective means of countering the historical marginalization of Afro-Hispanic communities. For scholars of literature and culture in particular, I urge for a consideration of film as a valuable resource in validating Afro-Latino oral traditions not just as supplements to, but on par with Afro-Hispanic literature. As a dynamic way of documenting oral traditions, film and filmmaking are a necessary and vital part of researching and representing Afro-Latino history and culture in the twenty-first century.

OVERVIEW AND BACKGROUND

Más allá del fútbol is a feature length documentary film about the highland Afro-Ecuadorian communities of the Chota-Mira valley and the genre of music and dance known as *la bomba*. It was produced in 2008 as part of a 2007-2008 Fulbright funded research project that I undertook in Ecuador. Through interviews with local community members, leaders, musicians, and dancers along with footage of music and dance and light commentary, the film presents an overview of *la bomba's* origins, history, and development as well as illuminates the significance of this unique oral tradition for *afrochoteño* identity and culture. In the process, the film's narrative likewise exposes viewers to the dynamics of race and racism currently informing representations of *la bomba* and *afrochoteño* identity.

I was inspired to undertake this project after a telling experience in Quito, Ecuador during the 2006 FIFA World Cup. At the time, I was director of The Ohio State University summer study abroad program in Ecuador. Among my responsibilities was leading students on cultural excursions and tours throughout the country. These tours extended from the highland indigenous markets of the Otavalo valley to the Galapagos Islands and the rain forest of *el oriente* (the eastern part of Ecuador). Having led students on several such tours by the summer of 2006, I felt secure in my knowledge of the people and culture of Ecuador. I was therefore surprised to learn that the national Ecuadorian soccer team competing in that summer's FIFA World Cup was comprised almost entirely of a population previously invisible to me and my students: Afro-Ecuadorians.

The national soccer team garnered international attention during the 2006 World Cup, bringing to the fore tough questions for many Ecuadorians concerning the visibility of Afro-Ecuadorians, national identity, and the issue of racism. As I

subsequently learned, there are two nationally recognized historical black settlements in Ecuador: the coastal province of Esmeraldas and the highland region known as the Chota-Mira valley (provinces of Carchi and Imbabura). Both populations have distinct origin stories and developmental trajectories contributing to distinct regional cultural formations. While the afro-descendant population of Esmeraldas is historically linked with maroonage and is culturally identified with the *marimba* and its various rhythms, that of the Chota-Mira valley is similarly linked with colonial slavery and associated with *la bomba*. Both populations, however, share a common history of, and struggle against, racial oppression and discrimination in Ecuador. While Afro-Ecuadorians are frequently stereotyped by non-black Ecuadorians as lazy, uneducated, hyper-sexualized, violent, tricksters, thieves, and drug dealers, they are at the same time hailed for their athletic abilities. It was indeed ironic, then, that the celebrated heroes of the 2006 Ecuadorian national soccer team hailed primarily from the Chota-Mira valley and Esmeraldas.

Following the World Cup experience, I visited the Chota-Mira valley to learn more about the *afrochoteños* and their history and culture. The Chota-Mira valley consists of over thirty communities, many of which are the remnants of former sugarcane plantations once owned by Jesuit priests. The region straddles the rivers Chota-Mira and encompasses two provinces (Carchi and Imbabura). Arriving there consists of taking a three-hour bus ride north of Quito along the Pan-American highway toward Tulcán, Colombia, passing the popular tourist destination of Otavalo and the city of Ibarra. Descending from Ibarra into the Chota-Mira valley, the landscape changes suddenly to reveal lush green sugarcane fields, a rushing river, and numerous valleys, each tightly enclosed by rolling mountains. The semi-arid climate along the river basin, where many of the *afrochoteño* communities are situated, ensure warm and dry temperatures throughout the year. Though the former plantations have long been dissolved, sugarcane remains a prominent industry in the region and many *afrochoteños* continue to work as agriculturalists. The diversification of household economies is common, and many *afrochoteños* are intimately connected to Ibarra and Quito if not through family, than through entrepreneurial activities, studies, or professional occupations. This is significant considering that passage to and from the region became considerably more feasible after completion of the highway late in the twentieth century.

Though I had been warned about traveling alone to the Chota-Mira valley by my *mestizo* friends in Quito, my reception in the community of Chota was as gracious and hospitable if not more than any I had thus received in Ecuador (see fig. 1). I made fast friends and soon found myself listening to stories while drinking coffee in the home of a woman who would later be instrumental in helping me film the documentary. It was not long before the conversation turned to the cultural traditions of the



FIGURE 1. COMMUNITY OF CHOTA ALONG THE BANKS OF THE CHOTA RIVER (IMBABURA PROVINCE, ECUADOR).

region and an impromptu *bomba* performance ensued. I was immediately captivated and enamored by the joy of this tradition and the depth of its historical and cultural significance, which I was yet to fully grasp. It was then that I decided to apply for a grant that would allow me to return and produce a documentary film on *la bomba* and the *afrochoteños* as a means of illuminating the rich history and culture of the *afrochoteños* beyond their passion for soccer.

AFRO-ECUADORIANS: SUBALTERNS WITHIN THE NATION

As an oral tradition, *la bomba*, its history and meaning, resides in the collective memory of the community and in its current practice.⁴ My research on the history and development of *la bomba* thus necessarily consists of oral histories collected from various commercial and non-commercial *bomba* musicians, youth dance group members, festival and event organizers, record producers, community leaders, Afro-Ecuadorian organization members, local scholars, and other community members with knowledge of local traditions. In addition, I draw on my personal experiences and observations while living among and participating in the ongoing daily activities of the *afrochoteño* communities. In short, *Más allá del fútbol*, as a cultural study as well as documentary film, relies on ethnographic research. This much is a consequence of as well as a response to the subaltern condition of the *afrochoteño* communities.

Despite claims to the contrary, racism very much exists in Ecuador. Only recently and as a result of long standing social

⁴ No known historical documentation of *la bomba* exists save a descriptive account in an 1867 travelogue in which Hausserek describes a performance of a mimetic dance known as *alza que te han visto* accompanied in this instance by a group of vocalists, a person playing a shaker, and a *bomba* player (1868: 344).

tensions are Ecuadorians acknowledging and engaging the deep-seeded inequalities of power that marginalize the indigenous and black communities. This much is evident in the 1998 and 2008 revisions of the Ecuadorian constitution, which increasingly recognize the existence and relative autonomy of the nation's diverse ethnic groups and acknowledges the pluricultural identity of the nation. Despite the popular rhetoric of *interculturalidad*, which now dominates political and cultural debate in Ecuador, Afro-Ecuadorians remain marginalized and discriminated against. Their continued absence from history texts, museums, academic literature, and positions of social and political power and influence, make them invisible within the nation. In short, they are subalterns.⁵

To recognize Afro-Ecuadorians as subalterns, however, is more than to label them as yet another minority group among others in Ecuador's diverse population.⁶ It is rather to recognize the ways in which the dual historical moments of slavery and colonialism continue to act upon the formation and articulation of blackness in Ecuador.⁷ The asymmetrical power dynamics created by the transatlantic slave trade produced a distinct subaltern in "*el negro*" that is entirely negative and contingent in its construction.⁸ By this I mean that the idea of blackness is conceived in opposition to "whiteness"; neither here nor there, afro-descendants in the Americas are, as anthropologist Jean Rahier astutely notes, the ultimate "other" (1998: 422). As such, afro-descendants exist (or are visible) only in so far as they support the hegemonic structures of power and knowledge that produced them (Ibid.).

Such is the case with the Afro-Ecuadorians and *afrochoteco*s specifically. As elsewhere in the Americas, enslaved Africans in the *Audencia de Quito*, were considered sub-human, objects to be bought, sold, and consumed for the express purpose of advancing the wealth and power of the *audencia*, viceroyalty, and imperial crown. The very necessity of their labor-power, spurred by the New Laws of the Indies,⁹ positioned them in a strata below, or perhaps more accurately entirely outside of the continuum of humanity represented by the *indio* and European.¹⁰ The continued exploitation, discrimination, and invisibility of the Afro-Ecuadorian communities post-emancipation, and up through the present day in the name of modernization, speaks to the legacy of slavery and colonialism in Ecuador. It is this legacy that Peruvian sociologist Alberto Quijano refers to as the coloniality of power (1997, 2008).¹¹

Within this subaltern context developed the distinct regional hybridities represented by the *afrochoteco* and *afroesmeraldeño*. As noted previously, the cultural differences between these two communities speak to their divergent origins and experience of blackness in Ecuador and the ways in which the particulars of their respective struggles inform the expression of their distinct cultural identities. While the *afroesmeraldeños* of the northwest Pacific region of Esmeraldas originate in the free-black republic founded by the *ladino* Alonso de Illescas and his

⁵ I make reference here to the founding statement of the Latin American Subaltern Studies Group which recognizes the shifting and dynamic nature of subalternity in its conflictive and discursive relation to the nation (1995: 142).

⁶ Gayatri Chakravorty Spivak makes me particularly sensitive to this distinction in her criticism of the broad application of the term subaltern (1988: 37).

⁷ I draw on Mignolo's work on the geopolitics of knowledge and the coloniality of power, a phrase borrowed from Alberto Quijano (1997, 2008), which seeks to illuminate the epistemological violence of colonialism in Latin America. See Mignolo (2000) and Walsh (2002) for an overview of Mignolo's thoughts with regards to this topic. See also Walsh (2006) for an application of these theories to Ecuador and the ideologies of *interculturalidad* and *etnoeducación* specifically.

⁸ I use the word negative here in the sense used by Ranajit Guha to refer to the relational quality of subalternity (1999: 18).

⁹ Enacted in 1542 as a result of the debates over the treatment of the colonized indigenous peoples of the Americas initiated in part by Bartolome de las Casas, these new laws limited the use and enslavement of colonized Indians and granted them certain protections against abuse.

¹⁰ See Walsh (2006: 5).

¹¹ See Mignolo (2001) for a discussion of this concept in relation to subalternity in Latin America.

¹² For an overview of the origins and history of the Pacific black communities, see Tardieu (2006) and Walmsley (2004). For the afrochoteño communities, see Feijóo (1991), Jaramillo (1994), Pabón (2007), and Chalá-Cruz (2006).

¹³ Stereotypes commonly overheard while conducting research in Ecuador.

¹⁴ See Rahier (2003) for a discussion of stereotypes and its impact on perceptions of blackness and black identity in Ecuador.

¹⁵ Since the 1990s, there has been a marked increase in academic interest and scholarship on Afro-Ecuadorian history and culture as evidenced by the recent growth in publications and development of such repositories and forums for continued research as the Centro documental afroandino in the Universidad Andina Simón Bolívar of Quito and various other Afro-Ecuadorian cultural organizations.

fellow marooned slaves in 1553, the *afrochoteños* are the direct descendents of enslaved Africans brought to the Chota-Mira valley by Jesuits in the sixteenth-century.¹² Stereotypes popular in Ecuador pertaining to the disposition of coastal blacks as “hot-blooded” and rebellious and of highland blacks as passive and submissive reference these historical differences.¹³ These, as well as other, more general stereotypes concerning blacks in general—as lazy, hyper-sexualized, violent, uneducated, and uncultured for example—reflect and serve to reinforce the hegemony of thought that positions the white-*mestizo* and the notion of modernity and progress they represent opposite Afro-Ecuadorians.¹⁴

Given this context, it is little wonder that serious scholarly treatment of the Afro-Ecuadorian population and its culture did not begin until after the mid 1960s and even then with the work of foreign scholars. Only recently and with the impetus of the indigenous uprisings of the 1990s did regional differences in black culture begin to be conceptualized and expressed explicitly in terms of blackness. The growth in academic interest in Afro-Ecuadorian, and specifically *afroesmeraldeño* and *afrochoteño* history and culture, reflects this development.¹⁵ Most telling, however, is the fact that to this day, much of the research dealing with Afro-Ecuadorian communities is carried



FIGURE 2. GRUPO PODER NEGRO PERFORMING AT EL BOMBAZO, 2008 (IBARRA, ECUADOR).

out by non-Ecuadorians and by Afro-Ecuadorians themselves. As previously noted, within this small but increasing body of literature, few major studies exist pertaining to *afrochoteño* history and culture specifically and even fewer treating *la bomba*.¹⁶

Though perhaps on account of the need for documentation at this early stage in the literature, these studies fail to consider the ways in which the cultural traditions of the Afro-Ecuadorian communities evidence the tensions and ambiguities inherent in their subalternity. Too often they focus on the content and substance of black identity and culture as though these were given to reality in the same way as the identity and culture of the Warorani, Napo Runa, Cayapas, Otavalos, and other autochthonous peoples of Ecuador.¹⁷ This tendency, evident also in the broader literature dealing with black identity in the African Diaspora, has led to a predominant concern with processes of culture contact, of acculturation or transculturation and the degree to which black culture is either distinctly American, African, or somewhere in-between.¹⁸ Yet if we consider for a moment the origins of blackness in the disjuncture of slavery and epistemological violence of colonialism, we understand blackness to be a construct whose essence can be neither here nor there, nor even in-between. It is, rather as Jean Rahier astutely comments borrowing from Edouard Glissant, a *metisage sans limite* in its particular subaltern hybridity (1999a: 292).

As Rahier implies, to speak of cultural change in this context would thus be misleading if not entirely misguided.¹⁹ In *Más allá del fútbol*, I therefore choose not to examine *la bomba* and *afrochoteño* identity in and of themselves *per se*, but the ways in which *la bomba* as an expression or articulation of *afrochoteño* identity indexes or registers the subaltern tensions that constantly move through, or continually inform *afrochoteño* identity. In this regard, I follow Homi Bhabha in his approach to the study of cultural difference rather than of cultural diversity “as an epistemological object” (1994: 34). Cultural difference, he states “is the process of the enunciation of culture as ‘knowledgeable’, authoritative, adequate to the construction of systems of cultural identification” (Ibid.). This allows us to understand the articulation of *afrochoteño* identity as a form of agency which challenges the very epistemological hegemony that would seek to negate, or subjugate its existence. It also allows us to sidestep the issue of authenticity and cultural change in addressing *la bomba* and *afrochoteño* identity in their current temporal and cultural contradictions. As Bhabha notes (Ibid.: 35):

The enunciation of cultural difference problematizes the binary division of past and present, tradition and modernity, at the level of cultural representation and its authoritative address. It is the problem of how, in signifying the present, something comes to be repeated, relocated and translated in the name of tradition, in the guise of a pastness that is not necessarily a faithful sign of historical memory but a strategy of representing authority in terms of the artifice of the archaic.

¹⁶ For afrochoteño history and culture, see Bueno (1991), Chalá-Cruz (2006), de Pólit (1992), Feijoó (1991), Jaramillo (1994), Lipski (1987), Vallejo (1996), Noboa (1992), Obando (1985), Pabón (2007), Peters (2005), Savoia and Ocles (1999), and Schechter (1993). For studies addressing *la bomba*, see Coba Andrade (1980), Bueno (1991), and Schechter (1993).

¹⁷ Granted we can just as well question the authenticity of indigenous cultures knowing full well the movement, contact, and intercultural exchange of pre-Hispanic communities as most notably seen in the indigenous empires of Central and Latin America. Nonetheless, I maintain that the violence of the disjuncture created by the transatlantic slave trade distinguishes and foregrounds this problem for black communities in the Americas.

¹⁸ See for example Herskovits (1941, 1958)

¹⁹ This much is acknowledged by other scholars focusing on the dynamics of identity in Diaspora and in Latin America; see for example Gilroy (1993), Hall (1990, 1999), and Canclini (2001).

The current efforts among the Afro-Ecuadorian and indigenous communities to reclaim their cultural heritage and thereby re-envision and (re)present their identity as a political act reflects the above observation. This process of reinvention, which inheres in the subaltern condition of the *afrochoteño* communities, has significant implications for *la bomba* in terms of its value, representation, and form. As such, to speak of *la bomba* is at the same time to speak to the particular subaltern condition of the *afrochoteños*. Illuminating this relationship and condition is my express purpose in *Más allá del fútbol*.

SEGÚN LOS ANCESTORS: REPRESENTING BOMB A AND AFROCHOTEÑO CULTURE THROUGH FILM

My use of ethnographic research and of film as an investigative tool, methods more closely aligned with the social sciences, complicate my position vis. a vis. my chosen field of study. This distinction epitomizes, however, the false dichotomy represented by the division between the humanities and the social sciences. Yet such interdisciplinary methods are necessary if we are to examine the depth and complexity of the processes of identity formation among afro-descendant and other historically marginalized and subaltern populations in Latin America.

Indeed, it is worth emphasizing that though ethnography originally emerged within cultural anthropology during the early part of the twentieth century as a means of interpreting and representing cultural meaning,²⁰ it has since been adopted by scholars in other related fields, including ethnomusicology, sociology, communication, and cultural studies. And though the specific investigative tools and questions employed in ethnographic research vary with each area of study, they nonetheless now share a common foundation in the assertion that cultural meaning is produced and interpreted through social (inter)action (i.e., discourse, performance, text, etc.).²¹ Ethnography as a method in pursuit of cultural meaning thus transcends disciplinary boundaries in addition to forms of representation.

My own approach to ethnography and film in ethnographic research follows that of Sarah Pink. In *Doing Visual Anthropology*, Pink asserts that ethnography is more than a means of gathering data, it is rather a “process of creating and representing knowledge (about society, culture and individuals) that is based on the ethnographer’s own experiences” (2007: 22). Furthermore, she asserts that rather than claim to represent an objective truth, ethnography should strive to “offer a version of the ethnographer’s experiences of reality that are as loyal as possible to the context, negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced (Ibid.). Of particular significance is the notion that ethnography is a creative process that actively involves the ethnographer in the production of knowledge.

With this in mind, I set out to capture and convey in film and writing what my particular field research experiences had

²⁰ See Robben and Sluka (2007) for an overview of ethnographic fieldwork in anthropology. For an overview of the origins of ethnography, see also Robben (2007).

²¹ On culture, meaning, and ethnography, see Clifford (1986: 2-3), Geertz (1973: 3-5), and Pink (2007: 22).

revealed to me about *la bomba* and *afrochoteño* culture. In the process, I also hoped to provide not only a platform from which to present *afrochoteño* history and culture to a broader audience, but also a space within and through which *afrochoteños* could represent themselves, and thus allow them to engage in the critical discussion of their own culture. Indeed, as I show in the following, the creation of *Más allá del fútbol* was truly a collaborative endeavor the product and conclusions of which reflect the intersubjective ways in which they were conceived.

Given my approach, I make no pretense as to the objectivity of this film. Rather, I situate the numerous and often contesting histories, interpretations, and practices of *la bomba* collected and represented in this project in relation to the sociohistorical and sociopolitical context within which they arise. In this way, I place emphasis on the ways in which *afrochoteños* resource, or make meaningful and relevant *la bomba* in their daily lives. How such self-representations engage local and global ideologies, discourses, and representations of blackness is the focus of my analysis (in this case reflected in the final edit of the film itself). I am therefore not concerned with discerning fact from fiction, truth from myth, and thus establishing a definitive interpretation of *la bomba* and *afrochoteño* identity. Rather than dwell on the issue of authenticity, lament the loss of local cultural identity in the wake of globalization, and police contesting claims to local cultural knowledge, I focus on the ways in which such discourses and representations inform and mobilize identity. In this regard I follow ethnomusicologist Heidi Feldman in my intention to represent *afrochoteño* identity, cultural traditions, and history not so much in terms of *what* they are or ultimately mean, but *how*, they come to be and are made thus meaningful in the present day (2005: 12).²² Doing so goes a long way toward not only illuminating *afrochoteños* within the nation and beyond, but in rectifying the epistemological violence that has led to their invisibility and misrepresentation as well as to the denigration of *la bomba* and other such oral traditions since the colonial period.

In keeping with my objectives, I set out in the spirit of collaboration and dialogue to engage *afrochoteños* directly about their perceptions and knowledge of *la bomba*. To this end, I interviewed musicians, community leaders, elders, and others with knowledge of *la bomba* and *afrochoteño* culture. During the course of a year, I filmed over 30 interviews, attended and recorded various community events and festivities, many involving *bomba*, and collected over 40 hours of video and audio footage in the communities of Chota, Juncal, Santa Ana, la Concepción, Mascarillas, Carchi, Carpuela, Pimampiro, and Chalguyacu in the Chota-Mira valley (see fig. 2, fig. 3, and fig. 4). My research also led me to the urban centers of Ibarra and Quito where I conducted additional interviews with *afrochoteños* who have since emigrated, scholars of Afro-Ecuadorian history and culture, and *afrochoteño* social and political leaders. I also attended and recorded cultural events involving

²² Feldman discusses her approach in terms of memory projects, which refers to the creative and strategic ways in which individual and communities use memory in the mobilization of personal and collective agendas (2005: 12).

performances of bomba put on by the Afro-Ecuadorian cultural centers of Azúcar and the *Centro Cultural Afroecuatoriano*. The Fulbright Commission of Ecuador and the *Universidad Andina Simón Bolívar* provided additional support for my research.

The interviews were designed to allow collaborators to develop and express their thoughts on the subject rather than to simply collect data. Though questions pertaining to general knowledge and perceptions of *la bomba* were asked of all participants, interviews consisted more of conversations between myself and collaborators. These discussions were tailored, however, so as to allow individuals to speak to their particular area of knowledge or expertise. For instance, *bomba* musicians spoke more specifically to the music and dance while community leaders addressed broader cultural and social questions. The focus of all the interviews, however, remained *la bomba*, and my concern overall was with eliciting the perceptions of the individual interviewed rather than with discerning an objective “truth”.

This strategy allowed for flexibility in terms of the direction of the interview, which in turn impacted the shape of the overall project. Collaborators not only answered questions, but additionally posed questions during and following interviews, thereby engaging me in critical dialogue. These experiences challenged my original assumptions and forced me to rethink many of my initial thoughts and questions regarding *la bomba* and *afrochoteño* culture. As a result, these dialogues were crucial in determining the final content and narrative of the film. In this sense, *Más allá del fútbol* represents a collaborative effort between myself and those interviewed, reflecting the widely accepted view of ethnography (be it written or visual) as a creative and intersubjective process as well as production.²³

During the filming of the documentary, I lived in the community of Chota in the province of Imbabura. Its central location and proximity to the Pan-American highway allowed for greater mobility within the Chota-Mira valley as well as between the region and the urban centers of Quito and Ibarra. Chota was also significant in that it was the home of FECONIC and the site of the major regional pre-Lenten carnival celebration known as *Carnaval Coangue*. Chota also held personal significance as it was my initial encounter with the communities of the Chota-Mira valley and the home of several individuals and families I had befriended in my previous trips to the region. Toward the end of my project, I moved to Ibarra so as to gain even greater mobility as all of the communities of the Chota-Mira valley are connected by the city’s main bus terminal.

Filming occurred mainly during the weekends as many in the communities worked during the week. While off-camera, I explored the region, attended local events, developed friendships, engaged in countless conversations, played and took care of children, and otherwise participated in ongoing daily life in the community of Chota. What I learned from these more

²³ I refer here to Geertz’s assertion that ethnography is an interpretive process (1973: 7). For an insightful discussion of ethnographic writing as interpretation, see Clifford (1986: 6-8).



FIGURE 3. THE BANDA MOCHA OF CHALGUAYACU PERFORMING AT A FESTIVAL IN JUNCAL, 2008 (IMBABURA PROVINCE, ECUADOR).

informal interactions proved invaluable to my understanding of *la bomba* and *afrochoteño* culture and likewise informed the course and shape of the film project.

After the interviews and filming were completed, I began the process of editing the footage. As noted above, it was my intention from the outset to allow the *afrochoteños* to represent themselves to the extent possible. Rather than impose my own narrative and structure on the film, I allowed the story to emerge from the content and direction of the interviews and ethnographic experience itself. I coded the interviews then edited and arranged the relevant segments according to topic. The juxtaposition of the individual voices resulted in a dialogue of sorts that propelled the narrative forward. The discussion takes the viewer from a general overview of the region and *afrochoteño* culture to a specific discussion of *la bomba*: its origins, practice, recent change, and meaning for the people of the Chota-Mira valley. As a means of contextualizing the content of the interviews and illustrating certain aspects of *afrochoteño* culture, I additionally interspersed footage of *bomba* performance and dance, as well as life-stories, and images of people and of daily life in the region.

In keeping with the notion that the ethnographer/filmmaker plays an integral part in the intersubjective production of knowledge, I decided to include myself in the film and its dialogue. I appear at times in the margins of the film, often off camera asking questions so as to maintain transparency and remind the viewer of my involvement in the interviews. At other times, I may be seen interacting with members of the commu-

FIGURE 4. BAILE DE LA BOTELLA (BOTTLE DANCE) PERFORMED AT A CULTURAL EVENT IN THE COMMUNITY OF MASCARILLA, 2008 (IMBABURA PROVINCE, ECUADOR).



²⁴ Here I refer to documentary films produced by Ecuadorian social and cultural organizations dealing primarily with issues of poverty and health. While these films document and expose relevant social and cultural issues, they do so using filming techniques that impose the interpretation and agenda of the filmmakers, such as off-camera narration and little or no use of interviews. A catalogue of these films, as well as many of the films themselves, may be found at the Centro Cultural Afroecuatoriano (Afro-Ecuadorian Cultural Center) and the Fundación de Desarrollo Social y Cultural Afroecuatoriana, “Azucar” (Afro-Ecuadorian Social and Cultural Development Foundation) in Quito, Ecuador.

nity as they carry on with their daily routines. During two key transitions in the film, I foreground my own presence. Rather than impose an authoritative perspective, however, I use these occasions to provide the viewer with relevant contextual information and to pose broader questions informing the film’s production. As such, my presence in the film serves as framing device and as a means of situating myself in relation to the *afrochoteños* and their representation in this film.

My decisions as a filmmaker and editor in terms of how to represent *la bomba* and *afrochoteño* culture distinguishes *Más allá del fútbol* from other documentaries about Afro-Ecuadorian culture made during the twentieth century.²⁴ As a collaborative endeavor, the film intends to not only document *la bomba*, but to provide a space in and through which *afrochoteños* could represent and meaningfully discuss their own culture and traditions. Indeed, many interviewees expressed an earnest desire to collaborate explicitly as a means of cultural advocacy. Such comments reveal an awareness among Afro-Ecuadorians of their marginality within the nation. Additionally, their call to engage me as the filmmaker in a collaborative act of cultural advocacy speaks to a keen perception on their

part of the potential role of media and scholarship in generating international support for local social and political agendas. Far from documenting an external objective reality, *Más allá del fútbol* thus presents a power-laden discourse of which I and the film itself are now a part.

As described above, *Más allá del fútbol* partakes of a counterhegemonic project and agenda as a collaborative and intersubjective endeavor. Rather than speak for and thus reify *afrochoteño* identity and culture, it seeks to the extent possible to allow *afrochoteños* to represent themselves through collaboration, dialogue, observation, and participation. In the end, what emerges through the film's exploration of *la bomba* is an affirmation of *afrochoteño* culture, heritage, and identity that defies the history of marginalization that has sought to invalidate the *afrochoteños'* history, culture, self-worth, and place within the nation.

VALIDATING ORAL TRADITIONS

AND AFRO-LATINO CULTURE THROUGH FILM

My experience with *Más allá del fútbol* as a filmmaker and educator make me keenly aware of film's potential as a means of better representing and validating Afro-Latino culture. Though I chose to focus on *la bomba*, what I learned in my engagement with the *afrochoteños* is that it is in the every-day interactions and interpersonal exchanges that cultural knowledge and meaning are conveyed. Games, riddles, jokes, stories and legends, music and dance, daily rituals of exchange, and social codes governing interpersonal interactions serve as repositories and vehicles for the transmission of this knowledge. *La bomba*, as viewers learn in the film, imparts local history and meaning through its text while its music and dance encode and celebrate the sociohistorical experiences and cultural development of the *afrochoteño* communities.

The *bomba* drum and dance likewise transmits local values and beliefs concerning gender relations and complementary duality in their symbolism. These traditions are passed on and adapted from generation to generation through participation and observation. As evident in the film, *la bomba's* significance is intimately understood by *afrochoteños* themselves. Yet because of its marginalized status as an oral tradition, it remains undervalued and little known outside of the Chota-Mira valley. Participating in ethnographic research and using film as the medium through which to represent what I had learned allowed me to validate *bomba* and *afrochoteño* culture on its own terms and through their own words.

As an educator, *Más allá del fútbol* has been an effective resource in representing Afro-Hispanic history and culture beyond literature in an engaging and thought provoking way. The film serves as a focal piece for critical reflection and discussion in my classes about the history of slavery and race relations in Latin America, the current struggles of Afro-Hispanics, and the centrality and value of oral traditions as forms of knowled-

ge production. I contextualize the film with relevant readings and through a discussion of my personal involvement in the filmmaking process. Whenever possible, I supplement the film with viewing questions, discussion, and experiential activities such as a *bomba* songwriting and dance workshops. In the process, I challenge my students to think about how oral traditions as *la bomba* may serve as forms of knowledge production. Additionally, the film's discourse presents ample opportunity to discuss more broadly the issue of race and racism as experienced by the student's themselves. My use of the film in class is welcomed by my students who appreciate the opportunity to engage *la bomba* and *afrochoteño* culture through a visual medium and who likewise relish the opportunity to discuss and make connections with issues relevant to their own lives.

To present *Más allá del fútbol* within the context of a Spanish language and literature program specifically is to not only expand and supplement the current curriculum, but to challenge its very assumptions. Specifically, it forces us to rethink the privileged place of literature and all that the written word signifies for the Western world in asking what constitutes valid forms of knowledge and knowledge production. Might we not consider *la bomba* and other such oral traditions a distinct way of knowing to be acknowledged, approximated, and validated on its own terms? How might doing so move *la bomba*, the afro-descendant communities of the Chota-Mira valley and other such oral traditions and Afro-Latino communities from the margins to the center of the Spanish language curriculum?

In turn, such a line of inquiry also demands of scholars a more critical engagement with film as process and not just as product. How might film be better suited to researching and representing Afro-Latino cultural traditions? Similarly, as *Más allá del fútbol* attempts, how might filmmaking allow us to circumvent, undermine, and possibly even counter those asymmetrical power dynamics maintaining the subaltern status of afro-descendant populations? To what extent are such critically conceived films as *Más allá del fútbol* successful in their decolonizing aims? By extension, what are the limitations of film and filmmaking in such an endeavor?

Regardless of whether or not *Más allá del fútbol* as well as other such counterhegemonic and decolonizing projects fully realize their objective, the fact that it raises such critical questions makes it a worthwhile endeavor. Indeed, If today we recognize that Afro-Latinos as well as other subalterns are deserving of representation beyond literature, then it stands to reason that we must also take seriously the notion that "other" modes of encoding and transmitting local history, cosmology, values, and collective wisdom are equally as valid as the written word. As I have argued throughout this essay, doing so is not only about recognizing the diversity of Latin America's population, but a moral obligation and imperative incumbent upon us as scholars and educators in the twenty-first century.

REFERENCES

BHABHA, Homi K.

1994 *The Location of Culture*. London: Routledge.

BUENO, Julio

1991 "La bomba en la cuenca del Chota-Mira: Sincretismo o nueva realidad", in Carlos Alberto G. Coba Andrade and Hernán Jaramillo Cisneros eds., *Ecuador Indígena: Sincretismo e identidad en las culturas nativas de la sierra norte (Ecuador indígena)*. Quito: Abya-Yala: 171-193.

CANCLINI, Néstor García

2001 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paídos.

CHALÁ-CRUZ, José F.

2006 *Chota Profundo: Antropología de los afrochoteños*. Quito: Centro de Investigaciones Familia Negra.

CLIFFORD, James

1986 "Introduction: Partial Truths", in James Clifford and George E. Marcus eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press: 1-26.

COBA ANDRADE, Carlos Alberto G.

1980 *Literatura popular afroecuatoriana*. Otavalo: Instituto Otavaleño de antropología.

DAVIS, James J.

1986 "Approaches to the Teaching of Afro-Hispanic Culture." *Afro-Hispanic Review* 5: 28-30.

DE PÓLIT, Rosaura García

1992 "El mundo negro de Cuajara al tiempo de la expulsión Jesuita", in P. Rafael Savoia ed., *El negro en la historia: Raíces Africanas en la nacionalidad Ecuatoriana*. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano: 167-170.

FELJOO, Rosario Coronel

1991 *El valle sangriento: De los indígenas de la coca y el algodón a la hacienda cañera jesuita: 1580-1700*. Quito: Abya-Yala.

FELDMAN, Heidi Carolyn

2005 "The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival." *Ethnomusicology* 49(2): 206-231.

- GEERTZ, Clifford
1973 "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", in *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books: 3-30.
- GERSTER, Carole (ed.)
2006 *Teaching Ethnic Diversity with Film*. London: McFarland.
- GERSTER, Carole, and ZLOGAR Laura W.
2006 "Introduction: Why Teach Visual and Multicultural Literacy?", in Carole Gerster ed., *Teaching Ethnic Diversity with Film*. London: McFarland, 2006: 7-17.
- GILROY, Paul
1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- GUHA, Ranajit
1999 *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*. Durham: Duke University Press.
- HALL, Stuart
1990 "Cultural Identity and Diaspora", in Jonathan Rutherford ed., *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart: 222-237.
1999 "Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad." *Small Axe* 6(1): 1-18.
- HAUSSERER, Friedrich
1868 *Four Years Among Spanish-Americans*. London: Sampson Low, Son, and Marston.
- HERSKOVITS, Melville J.
1941 *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper and Brothers.
1958 *Acculturation: the Study of Culture Contact*. Gloucester, Mass: P. Smith,
- JARAMILLO, Lourdes Rodriguez
1994 *Tenencia de la tierra en los valles del Chota y de Salinas*. Quito: Fondo Ecuatoriano Populorum Progressio.
- LATIN AMERICAN SUBALTERN STUDIES GROUP
1995 "Founding Statement", in John Beverly, José Oveido, and Michael Aronna eds., *The Postmodernism Debate in Modern Latin America*. Durham: Duke University Press: 135-146.

LIPSKI, John M.

- 1987 "The Chota Valley: Afro-Hispanic Language in Highland Ecuador." *Latin American Research Review* 22(1): 155-170.

MIGNOLO, Walter

- 2000 *Local Histories/ Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. New Jersey, Princeton University Press.
- 2001 "Colonialidad del Poder y Subalternidad", in Ileana Rodríguez ed., *Convergencia de tiempos: Estudios subalternos/contextos latinoamericanos estado, cultura, subalternidad*. Amsterdam: Rodopi: 155-183.

MIGNOLO, Walter, and ESCOBAR Arturo

- 2010 *Globalization and the Decolonial Option*. London: Routledge.

NOBOA, Fernando Jurado

- 1992 "Una vision global sobre el Chota 1475-1813", in P. Rafael Savoia ed., *El negro en la historia: Raíces Africanas en la nacionalidad Ecuatoriana*. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano: 145-154.

OBANDO, Segundo

- 1985 *Tradiciones del Chota*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

ORTIZ, Fernando

- 1916 *Hampa afro-cubana: Los negros esclavos*. Havana: Revista bimestre Cubana.
- 2002 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.

PABÓN, Iván

- 2007 *Identidad afro: Procesos de construcción en las comunidades negras de la Cuenca Chota-Mira*. Quito: Abya-Yala.

PETERS, Federica

- 2005 *Sobre-vivir a la propia muerte: Salves y celebraciones entre muerte y vida de las comunidades afroecuatorianas de la cuenca del Mira-Valle del Chota en su contexto histórico y espiritual*. Quito: Abya-Yala.

PINK, Sarah

- 2007 *Doing Visual Ethnography*. Thousand Oaks: Sage Publications.

QUIJANO, Aníbal

- 1997 "Colonialidad de poder, cultura y conocimiento en América Latina." *Anuario Mariateguiano* 9(9): 133-122.

- 2008 "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification", in Mabel Moraña, Enrique Dussel, and Carlos A. Jáuregui eds., *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press: 181-224.
- QUIJANO, Aníbal and WALLERSTEIN Immanuel
1992 "Americanicity as a Concept, or the Americas in the Imaginary of the Modern World-System". *International Journal of Social Science* 134: 549-557.
- RAHIER, Jean Muteba
1998 "Blackness, the Racial/Spatial Order, Migrations, and Miss Ecuador 1995-96", *American Anthropologist* 100: 421-430.
1999a "Blackness as a Process of Creolization: The Afro-Esmeraldian Decimas (Ecuador)", in Isidore Okpewho, Carole Boyce-Davies, and Ali Mazrui eds., *The African Diaspora: African Origins and New World Identities*. Bloomington: Indiana University Press: 290-314.
1999b "Mami, que es lo que quiere el negro?: Representaciones racistas en la revista Vistazo, 1957-1991", in Emma Cervone and Fredy Rivera eds., *Ecuador racista: Imágenes e identidades*. Quito: Flacso: 73-109.
2003 "Racist Stereotypes and the Embodiment of Blackness: Some Narrative of Female Sexuality in Quito", in Norman E. Whitten, Jr. ed., *Millennial Ecuador: Critical Essays in Transformations and Social Dynamics*. Iowa City: University of Iowa Press: 296-324.
- ROBBEN, Antonio C. G. M. and SLUKA Jeffrey A.
2007 "Fieldwork in Cultural Anthropology: an Introduction", in Antonio C. G. M. Robben and Jeffrey A. Sluka eds., *Ethnographic Fieldwork: an Anthropological Reader*. Malden: Blackwell Publishing: 1-48.
- ROBBEN, Antonio C. G. M.
2007 "Beginnings: Introduction," in Antonio C. G. M. Robben and Jeffrey A. Sluka eds., *Ethnographic Fieldwork: an Anthropological Reader*. Malden: Blackwell Publishing, 2007: 51-55.
- RUGGIERO, Diana M. (dir.)
2008 Más allá del fútbol. QueSeYo Productions.
- SAVOIA, P. Rafael and OCLES Alexandra
1999 "Familias negras protagonistas de la resistencia negra en el valle del Chota y cuenca del Rio Mira

(1710-1820)", in P. Rafael Savoia ed., *El Negro en la historia del Ecuador: Esclavitud en las regiones Andina y Amazonica*. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano: 15-34.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty

1988 "Can the Subaltern Speak?", in Cary Nelson and Lawrence Grossberg eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign-Urbana: University of Illinois Press: 271-316.

SCHECHTER, John M.

1993 "Los Hermanos Congo y Milton Tadeo Ten Years Later: Evolution of an African-Ecuadorian Tradition of the Valle del Chota, Highland Ecuador", in Gerard Behague ed., *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick: Transaction Publishers: 285-306.

TARDIEU, Jean-Pierre

2006 *El negro en la Real Audiencia de Quito: Siglos XVI-XVIII*. Quito: Abya-Yala, 2006. Print.

VALLEJO, Henry Medina

1996 *Comunidad negra y cambio cultural: El caso de la Concepción en la Sierra Ecuatoriana*. Quito: Abya-Yala.

VILLEGAS ROGERS, Carmen

2006 "Improving the Visibility of Afro-Latin Culture in the Spanish Classroom." *Hispania* 89(3): 562-73.

WALMSLEY, Emily

2004 "Blackness and Belonging: Race, Representations, and Embodiment in an Ecuadorian City." Diss. University of Manchester.

WALSH, Catherine

2002 "Las geopolíticas de conocimiento y poder: Entrevista a Walter Mignolo", in Catherine Walsh, Freya Schiwy, and Santiago Castro Gomez eds., *Indisciplinar las ciencias sociales: Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas desde lo andino*. Quito: Abya-Yala: 17-44.

2006 "Interculturalidad y (de)colonialidad: Diferencia y nación de otro modo". XIV *Conferencia de la Académie de Latineté Desarrollo e interculturalidad: diferencia e imaginario de la nación en el mundo andino*. Quito, 21-23 de septiembre.

2007 "Interculturalidad y colonialidad del poder: Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial", in Santiago Castro-Gómez y

Ramón Grosfoguel eds., *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Editorial Siglo del Hombre: 47-62.

WATSON, Sonja

2013 "Teaching Afro-Latin American Culture through Film: Raices de mi Corazon and Cuba's Guerrita de los Negros." *Hispania* 96(1): 71-80.

MARIA LUISA CIMINELLI

UNIVERSITÀ DI VENEZIA
ITALY

MICROESTETICA DEL POTERE. LA LINEA GIALLA

ABSTRACT

This article deals with the yellow line that in Italian banks, postal offices, pharmacies, hospitals, indicates the physic limit to not cross for respecting individuals' right to personal data confidentiality.

Called "courtesy distance" in Italian laws and regulations, but established by no norm, this visual detail - formerly employed in prisons as a dispositif disciplinaire - has been spontaneously implemented by virtue of the cultural meanings of yellow, dating back to the Middle Age and still persisting, as further uses of the yellow line as a borderline demonstrate.

The Author argues that the bureaucratic measure amounts to a micropractice of power, pertaining to the foucauldian process of normalization, and questions its possible results in the social body.

KEYWORDS

Yellow line; aesthetics; micro-aesthetics; power; color

MARIA LUISA CIMINELLI

ML Ciminelli, Doctor (PhD) in Anthropology, in 2013 got the Italian National Scientific Habilitation (ASN) as Associate Professor. Since 2009 she has been teaching Anthropology of Art at the Ca' Foscari University of Venice (Italy).

Among her publications: *La Biennale, l'antropologia, gli indigeni*, in «AM Antropologia Museale», 2013, n. 32/33; *Una macchina per fabbricare l'etnocentrismo: osservazioni critiche sul "sistema arte/cultura" di James Clifford* [A machine for making ethnocentrism: Some critical notes about the "Art-Culture System" by James Clifford], in «Annuario di Antropologia», "Arte", Milano 2011; *D'incanto in incanto. Storia del consumo di 'arte primitiva' in Occidente* [From Enchantment to Auction s: A History

of Western Consumption of 'Primitive Art'], Bologna 2008;
Immagini in opera. Nuove vie in antropologia dell'arte
[Images in Action: New Paths in the Anthropology of Art],
ed., Naples 2007; *La negoziazione delle appartenenze: arte,*
identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo
[The Negotiation of Belonging/s : Art, Identity, and
Cultural Property in the Third and Fourth World], ed.,
Milan 2006.

Circa quarant'anni fa, nella *Microfisica del potere*, Foucault (1977: 183) si proponeva di «cogliere il potere nell'estremità sempre meno giuridica del suo esercizio [...] là dove la sua intenzione, se c'è intenzione, è completamente investita in pratiche reali ed effettive».

Intendo qui discutere un esempio di tali pratiche, e più esattamente una specifica *micropratica*, appartenente a quel processo di «normalizzazione» diretto da una «strategia senza stratega» di cui parla Foucault. Come efficacemente riassumono Dreyfus e Rabinow (1989: 287-288),

In *Sorvegliare e punire* e nella parte della *Storia della sessualità* dedicata al bio-potere, Foucault inizia la sua diagnosi indicando la peculiarità del modo in cui funzionano le norme moderne, da lui definito processo di normalizzazione. [...] le nostre norme possono essere considerate come norme che funzionano sulla base di un tipo speciale di direzione strategica da lui definita strategia senza stratega. Le nostre norme sono sempre in movimento, come se il loro scopo fosse quello di integrare ogni aspetto delle nostre pratiche in un insieme dotato di coerenza [...] si ramificano giungendo fino ai dettagli più particolari delle micropratiche, in modo tale che nessuna azione ritenuta importante e reale possa sfuggire alla griglia di normalità.

La mia discussione parte dalla linea gialla che in Italia (e altrove) demarca il limite dello spazio fisico di *riservatezza o confidenzialità* (*confidentialité, confidentiality*) cui il soggetto – la persona – ha diritto per il trattamento dei suoi dati personali e sensibili,¹ come alle poste (*Fig. 1*), ma si estende a vari altri usi² della linea gialla come “dispositivo”, nel senso più esteso che Giorgio Agamben (2006: 21-22) conferisce a questa nozione:

¹ Si rinvia al testo consolidato vigente del Codice in materia di protezione dei dati personali (decreto legislativo 30 giugno 2003, n. 196, e successive modificazioni e integrazioni), in particolare all'art. 4, commi b, c, d, e, per la descrizione di dati personali, identificativi, sensibili, giudiziari (www.normattiva.it/uri-res).

² Carceri, banche, aeroporti, ferrovie, frontiere – come si dirà – sono alcuni dei contesti in cui appare il dispositivo della linea gialla.



FIGURA 1 - LA LINEA GIALLA IN UN UFFICIO POSTALE (WWW.ITALIA24ORE.IT/PAGAMENTO, CONSULTATO 26/06/2014)

³ Per la relazione tra governamentalità («une autre formulation de la notion de biopouvoir»), tecniche del sé («souvent liées aux techniques d'administration des autres») e assoggettamento mi riferisco alla lettura di Michaud (2000; cit. pp. 20, 22). Si veda più avanti nel testo.

⁴ Oltre ad antropologia ed estetica, anche il diritto, la storia, la geografia umana (ad es. Hannah 1997), l'architettura, la sociologia, la semiologia, i cultural studies.

⁵ Non mi riferisco ad una corrente che, per così dire, prende alla lettera il suo oggetto di studio parlando ad esempio di un'etnografia dei documenti o dei database – cf. Hoag (2011), Hull (2012) – e, pur attingendo agli stessi autori (iniziando da Weber, Arendt, Goffman), produce a mio avviso risultati alquanto deludenti rispetto alla vasta produzione sociologica in materia, bensì alla considerazione della burocrazia nell'ambito dell'antropologia politica e delle istituzioni, su cui avrò modo di tornare infra (per una rassegna cf. Moore 2007).

⁶ Peraltro alle poste non è generalmente presente, a dispetto del Codice sulla protezione dei dati personali (Dlgs. 196/2003 e successive modificazioni), un indicatore uditorio o un sistema di codici tattili a pavimento, come per le banchine ferroviarie, ad integrazione della linea gialla.

Generalizzando ulteriormente la già amplissima classe dei dispositivi foucauldiani, chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi.

In questo senso, la linea gialla è un piccolo, ancorché pervasivo, dettaglio visuale che merita attenzione, poiché regolando una condotta, costituisce un meccanismo disciplinare che struttura la nostra esperienza quotidiana di/in certi spazi, influenzando così anche sulla nostra concezione della persona e sul nostro rapporto con gli altri.

Oltre che una «tecnologia di potere», possiamo considerarla, come dirò meglio, una odierna «tecnologia del sé», o del «soggetto» nel suo ambivalente significato (Foucault 1989: 241): attiene dunque a quel che Foucault denomina «governamentalità»,³ e l'antropologo Jean Pierre Warnier «governamentalità soggettivanti» (cf. Warnier 2009: 155; 2005: 210, *passim*; 2001).

Chiedersi «come funzionano le cose al livello del processo d'assoggettamento o in quei processi continui e ininterrotti che assoggettano i corpi, dirigono i gesti, reggono i comportamenti, ecc.» (Foucault 1977: 183), è tuttavia interrogativo di ordine non solo antropologico, e squisitamente antropologico, ma – come chiarirò nel seguito – anche estetico, nel senso più ampio che questa disciplina ha assunto oggi. Propongo quindi di considerare la linea gialla come un esempio di *microestetica del potere*.

Pur minimale, questo esempio di *microestetica del potere*, allo stesso titolo di un qualsiasi oggetto di indagine etnografica, è a ben vedere un «fatto sociale totale» (Mauss 1965 [1950]: 157): in quanto tale, non solo rientra nell'interesse di più discipline,⁴ ma si situa anche all'incrocio di specializzazioni e correnti sub-disciplinari nello stesso campo antropologico. L'analisi della linea gialla come *microestetica del potere* può infatti chiamare in causa l'antropologia dello spazio e/o dei luoghi, del corpo, dei sensi, l'antropologia urbana, l'antropologia politica e della burocrazia,⁵ l'antropologia fenomenologica, ovviamente l'antropologia della contemporaneità e/o del quotidiano, nonché l'antropologia visuale come l'etnografia visiva, almeno in quanto è visivo⁶ l'indicatore dello spazio di riservatezza da rispettare in determinate pratiche burocratiche, che costruiscono relazioni sociali e costituiscono pratiche sociali.

Si tratta dunque di un discorso complesso, intricato e reticolare, di cui vorrei qui iniziare a delineare, per grandi tratti, la comune valenza estetica e antropologica.

È opportuno chiarire subito che questo lavoro è nato dall'esigenza di riflettere, mediante gli strumenti teorici di cui al momento dispongo, sui cambiamenti e sulle differenze che nel corso di decenni, in vari contesti geografici italiani e non, in città come in paesi, mi hanno colpito nell'esperienza personale:

da un certo mio particolare *sense of places*,⁷ insomma, relativo a luoghi e forse, *nonluoghi* (Augé 1992)⁸ che tuttavia, allo stesso titolo di altri, *abitiamo* (Low - Lawrence-Zuniga 2003), o forse *non-abitiamo* (Heidegger 1976). Le mie riflessioni sulla linea gialla come esempio di *microestetica del potere* nascono quindi da un'ossimorica *etnografia personale* sulla quale non intendo né posso qui soffermarmi, ma che certo attende di essere integrata, da me o anche da altri, da una o più etnografie nel senso classico che in antropologia si attribuisce al termine.

Allo stesso modo, del resto, devono ritenersi iniziali anche le mie riflessioni teoriche sulla linea gialla, allo stato sintetizzabili in tre punti: a) pertinenza del riferimento foucaultiano al biopotere, processo di normalizzazione e di assoggettamento; b) pertinenza del discorso, non solo foucaultiano, su tecnologie del sé e (micro)pratiche del corpo e dello spazio; c) valenza estetica e portati antropologici, almeno nella mia interpretazione.

Nonostante questi limiti, mi sembra tuttavia opportuno condividere lo stato attuale della mia ricerca.

Per cogliere la pertinenza del riferimento al foucaultiano processo di *normalizzazione* diretto da una *strategia senza stratega*, è innanzitutto necessaria una premessa, di ordine storico e giuridico, sulla presenza della linea gialla in banche e uffici postali italiani.

Con una nota del 30 marzo 1998,⁹ avente a oggetto il «Rispetto della c.d. distanza di cortesia presso gli sportelli bancari», il Garante per la protezione dei dati personali (autorità amministrativa indipendente istituita dalla cosiddetta legge sulla *privacy*, L. 675/1996) si pronunciava sulle lagnanze espresse da un cittadino in merito alla «mancata adozione di accorgimenti diretti a evitare che i clienti siano troppo vicini tra loro durante la permanenza nella “fila”, e specie durante il compimento di operazioni allo sportello». Si noti subito che evitare la *vicinanza* con altre persone «durante la permanenza nella “fila”» non ha niente a che vedere con l'assicurare la *riservatezza* dei dati personali durante «il compimento di operazioni allo sportello»: è questo un punto di particolare importanza, su cui tornerò nelle considerazioni conclusive. Proseguendo, il Garante ricordava che l'Associazione Bancaria Italiana (ABI) aveva già nel 1996¹⁰ «opportunamente previsto, nei “Principi Generali” del *Codice di comportamento del settore bancario e finanziario* adottato con finalità di autodisciplina, che l'istituto di credito deve impegnarsi a “curare le condizioni di accessibilità alle strutture fisiche e la riservatezza nello svolgimento delle operazioni”», e segnalava «al Credito Italiano e all'ABI l'opportunità di adottare iniziative utili per il rispetto della c.d. distanza di cortesia, ovvero di accorgimenti equivalenti».

«Tale accorgimento» – relativo alla cd. distanza di cortesia, aveva preliminarmente precisato il Garante – «si risolve nell'apprestare le misure (cartelli, cordoli, etc.) idonee a garantire che l'utente impegnato in una operazione allo sportello abbia a disposizione uno spazio fisico che permetta di eseguire l'o-

⁷ Una sintetica rassegna dei principali studi antropologici (a partire da Feld e Basso, 1996) sul concetto di senso del luogo («il legame tra l'esperienza degli individui e gli ambienti all'interno dei quali si radicano le loro esperienze quotidiane») e di place-making («produzione della località») è presente in Ronzon (2008, cit. a pp. 7 e 8).

⁸ È divertente constatare che in varie pagine web italiane dedicate alla nozione di nonluogo, partire da Wikipedia (it.wikipedia.org/wiki/Nonluogo, consultato 16/06/2014), tra le modalità d'uso di tipo prescrittivo (“mettersi in fila sulla destra”) proibitivo (“vietato fumare”) dei «nonluoghi reali della surmodernità» (Augé 1993: 88; cf. anche infra nel testo), appare anche il «cartello “non superare la linea bianca davanti agli sportelli”», che non mi risulta Augé menzioni.

⁹ www.garanteprivacy.it/web/guest/home/docweb/-/docweb-display/docweb/39464 (consultato 16/06/2014).

¹⁰ Circolare ABI, Serie Legale n. 6 del 22 gennaio 1996 (cf. Gianfelici - Gianfelici 2004).

FIGURA 2 – FOTOGRAMMA
DA "A CLOCKWORK ORANGE"
DI STANLEY KUBRICK (1971)

¹¹ Tra le principali la legge n. 675/1996, che recepisce la direttiva comunitaria 1995/46/CE, e il Codice sulla protezione dei dati personali (Dlgs. 196/2003) che recepisce la direttiva comunitaria 2002/58/CE (cf. Gianfelici – Gianfelici 2004 per queste e altre fonti). Il Garante italiano cita ancora «le "distanze di cortesia"» nelle Linee guida per trattamenti dati relativi al rapporto banca-clientela (Deliberazione 53 del 25 ottobre 2007).

¹² «Il potere funziona, si esercita attraverso un'organizzazione reticolare. E nelle sue maglie gl'individui non solo circolano, ma sono sempre in posizione di subire e di esercitare questo potere, non sono mai il bersaglio inerte o consenziente del potere, ne sono sempre gli elementi di raccordo. In altri termini, il potere transita attraverso, non si applica agl'individui» (Foucault 1977: 184).

¹³ «L'individuo non è il dato su cui si esercita e si abbatte il potere. L'individuo, colle sue caratteristiche, la sua identità, nella sua fissazione a se stesso, è il prodotto d'un rapporto di potere che si esercita su corpi, molteplicità, movimenti, desideri, forze» (Foucault 1977: 157). Si veda anche infra nel testo.



perazione stessa in forma confidenziale, rispetto agli altri utenti presenti» (corsivo aggiunto).

La linea gialla coralmente adottata sta tutta in quell'«etc.» del Garante, poiché – per farla breve – né nelle fonti giuridiche italiane, né in quelle comunitarie, anche successive,¹¹ se ne fa menzione alcuna: siamo esattamente in quell'«estremità sempre meno giuridica» dell'esercizio del potere di cui parlava Foucault (1977: 183) – un potere dall'organizzazione reticolare, che «transita attraverso gli individui»¹² e che, al contempo, li produce.¹³

Ci si può dunque chiedere perché la linea gialla, non prevista dalle norme, sia stata spontaneamente adottata in molti contesti, ovvero perché *funzioni* perfettamente come «misura idonea» a delimitare un certo «spazio fisico». Ci si può chiedere – pur senza addentrarsi in complesse questioni semiotiche – se non si tratti di un segnale già da tempo in uso, il cui messaggio risulti di immediata comprensione.

Se ricostruire la genealogia o identificare l'origine storica della linea gialla – posto che un'origine precisa esista – è impresa ardua, e nettamente al di là degli intenti del presente lavoro, ai fini del nostro discorso è tuttavia significativo che la linea tracciata dinanzi ad uno «sportello» fosse già presente, quando ancora non era in uso nella cosiddetta società civile, nel *dispositivo carcerario*.

Una linea bianca appare nella scena dell'ingresso in carcere di Alex nel film *A Clockwork Orange* di Stanley Kubrick (1971), tratto dal celebre romanzo scritto da Anthony Bur-



FIGURA 3 - FOTOGRAMMA
DA "THE BLUES BROTHERS"
DI JOHN LANDIS (1980)

gress nel 1962: nel superare con *nonchalance* la distanza di sicurezza, il protagonista esprime tutta la sua eversività (Fig. 2).¹⁴

La scena è ripresa in chiave ironica da un altro capolavoro cinematografico, *The Blues Brothers* di John Landis (1980), nella scena della firma di Jack Blues all'uscita dalla Joliet Prison (Fig. 3), carcere in cui la linea è gialla (anzi le linee, il rituale è più sofisticato).

Oggi, tale demarcatore sembra ancora in uso negli Stati Uniti: almeno lo è nell'*Intake / Booking Area* del Coryell County Jail del Texas, dove appare anche una lugubre sedia di contenzione (Fig. 4).



FIGURA 4 - "INTAKE /
BOOKING AREA" (FONTE:
[WWW.CORYELLCOUNTYSHE-
RIFF.COM/JAIL.HTM](http://WWW.CORYELLCOUNTYSHERIFF.COM/JAIL.HTM),
CONSULTATO 26/06/2014)

¹⁴ Ringrazio Mattia Bessero, grande estimatore e conoscitore dell'opera di Kubrick, per avermi ricordato questo precedente, in riferimento al secondo film che citerò.

FIGURA 5 - "COUNTY JAIL BOOKING & ARREST PROCESS IN CALIFORNIA"
(FONTE WN.COM/VIDEO,
CONSULTATO 26/06/2014)

FIGURA 6, IN BASSO -
"THINK B4 U DRIVE: MOD-
ULE 3 (BOOKING)" (FON-
TE: [WWW.YOUTUBE.COM/
WATCH?V=X7U5O6DRG3M](http://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=X7U5O6DRG3M),
CONSULTATO 26/06/2014)



Né risulta scomparso dall'interno delle carceri, come dimostra un video girato all'interno di un non meglio identificato istituto penitenziario californiano (*Fig. 5*).

Ora, nel Web – che per un'etnografia del contemporaneo rappresenta un contesto ormai ineludibile – non è certo facile acquisire informazioni sull'interno delle carceri (campioni di trasparenza gli USA e il Regno Unito).¹⁵

Comunque, almeno negli Stati Uniti, le procedure sembrano differenziate di Stato in Stato: se talvolta il vetro o le sbarre proteggono l'incaricato della *booking area*, altre volte appare solo una sedia e un tappeto, dinanzi alla sua scrivania.

In questo fotogramma del modulo "Booking" appartenente al progetto "Think B4 U Drive", ideato da un giudice dell'Indiana e prodotto dalla Ball State University,¹⁶ sembra di stare a un *gate* di aeroporto, anziché all'ingresso in un *County jail* (*Fig. 6*).

¹⁵ Mi è stato riferito, da fonte qui anonima, che una linea era in uso nelle carceri italiane almeno sul finire degli anni Settanta, sebbene questa informazione sia da verificare più attentamente – tanto più che oggi, informa la stessa fonte, negli istituti penitenziari italiani alla consegna/riconsegna degli effetti personali è generalmente delegato un detenuto. Alcune riflessioni di David Scheer (2014) sulle porte nei penitenziari del Belgio possono ben adattarsi a quest'altro tipo di "soglia".

¹⁶ cf. www.in.gov/judiciary/citc/2677.htm (consultato 26/06/2014).





FIGURA 7 – ROMA, AEROPORTO “LEONARDO DA VINCI” (FONTE: WWW.SKYSCRAPERCITY.COM/SHOWTHREAD.PHP?T=1441364&PAGE=479, FOTO EDWARD, CONSULTATO 26/06/2014)

Difatti, dall’ingresso in carcere all’ingresso nei *gates* dell’aeroporto il passo è diventato davvero breve (si fa per dire – nella realtà, invece, grazie all’intensificarsi dei controlli aeroportuali si verifica piuttosto il reciproco). Ad esempio, a Roma Fiumicino c’è proprio tutto: cassette di plastica per borse, stivali, determinati indumenti e quant’altro previsto, metal detector, e linea gialla (Fig. 7).

A Praga pure, solo che la linea è bianca, con su scritto “STOP”, come risulta dall’immagine presente nella pagina in lingua italiana che il sito dell’Aeroporto di Praga dedica alle *Regole di sicurezza dell’Unione Europea* (Fig. 8).

Mi sono dunque chiesta se forma e altri aspetti di questo dispositivo di sicurezza – analogo a quello adottato prima negli istituti penitenziari e poi in banche e uffici postali – fossero precisamente regolamentate nelle fonti comunitarie (ciò che non credo, date le differenze esistenti): ma, almeno momentaneamente, ho dovuto arrendermi dinanzi alla consueta (anzi, *normale*) catena, apparentemente infinita, di rimandi a disposizioni che rinviavano ad altre, precedenti norme. Ho tuttavia scoperto una cosa abbastanza interessante.

Nella versione inglese dell’Allegato al *Regolamento UE 185/2010* (poi modificato dal *Regolamento di esecuzione UE 246/2013*, che stabilisce norme più severe per liquidi, aerosol e gel), laddove si normano le «*Security restricted areas*», il participio passato del verbo “contaminare” (*contaminated*) appare cinque volte. Per esempio:

1.2.1.2. (...) When a security restricted area is established, a security search of the parts that could have been contaminated shall be carried out immediately before such an area is established in order to reasonably ensure that it does not contain prohibited articles.¹⁷

La scelta lessicale si spiega in base al secondo significato del verbo *contaminate* in inglese, come è chiaro dal Merriam-



FIGURA 8 – VÁCLAV HAVEL PRAGUE AIRPORT (FONTE: WWW.PRAGUEAIRPORT.CO.UK/IT/REGOLE-DI-SICUREZZA-DELLUE), CONSULTATO 26/06/2014)

¹⁷ cf. eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:055:0001:0055:EN:PDF, (consultato 26/06/2014).

¹⁸ «1: to soil, stain, corrupt, or infect by contact or association [...] make inferior or impure by mixture: pollute; 2: to render unfit for use by the introduction of unwholesome or undesirable elements», cf. *unabridged.merriam-webster.com/unabridged/contaminate* (consultato 26/06/2014).

¹⁹ cf. *eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:055:0001:0055:FR:PDF* (consultato 26/06/2014).

²⁰ Al di là degli stereotipi culturali cui alludo in modo solo parzialmente ironico, sul piano delle norme posso citare almeno la cd. “legge Stanca” (L. 4/2004) sull’accessibilità web (Web Accessibility), recentemente corretta – a seguito di richieste europee – dal decreto ministeriale del 20 marzo 2013 (Gazzetta Ufficiale 16 settembre 2013), che ne riallinea i requisiti tecnici, prima iper-restrittivi, alle Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.0 del W3C, il consorzio che gestisce il World Wide Web.

²¹ Trad. italiana del Reg. UE 185/2010: cf. *eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/*

²² La bandiera rappresenta la lettera L ed è chiamata “Lima” (cf. per es. *en.wikipedia.org/wiki/Quarantine*, http://en.wikipedia.org/wiki/International_maritime_signal_flags, consultati 26/06/2014).

²³ Nella segnaletica internazionale si deve anche notare, oltre al colore giallo, la presenza del triangolo nero, che durante il nazismo contrassegnava gli zingari.

Webster, e cioè «rendere un ambiente inagibile, a causa dell’introduzione di elementi indesiderati o nocivi» – per quanto gli esempi proposti dal dizionario (radioattività, liquami) ci riportino al senso “classico” (il primo significato) della contaminazione, il cui sinonimo è *pollution*.¹⁸

I francesi per le «Zones de sûreté à accès réglementé» usano la traduzione letterale – «*parties qui pourraient avoir été contaminées*»¹⁹ – sebbene non mi risulti che il secondo significato inglese sia presente nel verbo francese *contaminer*. Gli italiani sono caduti nella stessa trappola semantica, ma, esagerando come loro solito,²⁰ hanno tuttavia perfettamente chiuso il cerchio. È loro sembrato logico che, se le *security restricted areas* devono essere esenti da “contaminazione”, tali aree possano a giusto titolo essere denominate “sterili” – come se gli «articoli proibiti», fonte di contaminazione, siano batteri e virus, microorganismi e microparticelle varie:

1.1.2. Aree sterili (security restricted areas) [...] 1.1.2.2. [...] Quando viene istituita un’area sterile, si procede ad una ispezione di sicurezza delle parti che potrebbero essere state contaminate immediatamente prima dell’istituzione di tale area in modo da poter ragionevolmente garantire che essa non contenga articoli proibiti.²¹

A questo punto, viene spontaneo pensare alla bandiera gialla che segnalava le navi in quarantena... Del resto, Foucault (1975: 200, 201) vede la peste come «l’épreuve au cours de laquelle on peut définir idéalement l’exercice du pouvoir disciplinaire», così come la figura della lebbra «est au fond des schémas d’exclusion»: «Tous les mécanismes de pouvoir qui, de nos jours encore, se disposent autour de l’anormal, pour le marquer comme pour le modifier, composent ces deux formes dont elles dérivent de loin».

La bandiera che issata sulle navi in porto segnala il loro stato di quarantena è oggi a scacchi gialli e neri, come risulta dal *Codice internazionale dei segnali marittimi*.²² Colori, del resto, perfettamente coerenti con la segnaletica internazionale relativa a zone da non oltrepassare, o a cui non avvicinarsi, poiché pericolose (tra cui tipicamente le zone a rischio di contaminazione radiologica e nucleare), proibite (dalla scena del crimine alle zone in cui è temporaneamente proibito il parcheggio), o nei cui confronti avere cautela, per vari motivi (*Fig. 9*).

Che, come altri fatti culturali dalla *longue durée*, il giallo porti con sé, abbia conservato, quei significati – ricostruiti dallo storico Michel Pastoureau (1993, 1991, 2004) – che assunse in Occidente a partire dal XIII secolo, non può certo destare stupore. Dal celebre manto giallo di Giuda dipinto da Giotto (Cappella degli Scrovegni, 1305) alla *rouelle* che sostituisce il cappello come segno distintivo obbligatorio degli Ebrei e fino alla stella nazista,²³ il giallo marca ciò che si vuole, si deve, *escludere* dalla società. Simboleggia il tradimento, l’infamia, la menzogna e, soprattutto se abbinato a certi altri colori, in strisce o a scacchi (in particolare, al verde scuro durante il Medio-



FIGURA 9 – SEGNALETICA IN GIALLO O GIALLO E NERO (ELABORAZIONE GRAFICA DELL'AUTORE)

evo), il “disordine” in senso antropologico-culturale, tra cui la follia (Pastoureau 1983, 1991). Se, come nota Pastoureau (1991: 136), «le rayé est une structure qui se répète à l’infini», anche per la semplice striscia o linea gialla vale il messaggio:

C’est là qu’il faut traverser mais pas n’importe quand ni n’importe comment (Pastoureau 1991: 137).

Nell’insieme, queste suggestioni pertengono alla distinzione puro/impuro nel più ampio senso antropologico, per il quale basti qui rimandare alla classica *analisi dei concetti di contaminazione e tabu* svolta da Mary Douglas in *Purezza e pericolo* (1975 [1970]),²⁴ e per questa via ad un altro classico, la *norma* come descritta dall’epistemologo Georges Canguilhem (1966), il maestro di Foucault. In tale linea di riflessione si iscrive del resto perfettamente anche la distinzione *immunitas/communitas*, elaborata dal filosofo Roberto Esposito (2002), come già, per molti versi, la riflessione di Agamben (1995), sulle quali non abbiamo qui spazio per soffermarci.

La linea gialla è insomma “prototipica” di una *soglia* pericolosa da varcare.

È, e simbolizza, una *frontiera*, come quella che devono oltrepassare gli immigrati in arrivo all’aeroporto di Marsiglia (Riberi 2013). Apro una breve parentesi sul *nonluogo* aeroporto,

²⁴ Michael Herzfeld (1992) richiama più volte il lavoro di Mary Douglas (cf. anche infra, n. 40). La relazione con l’opera di Foucault, citato di passaggio dalla stessa Douglas (1986: 92-102) nelle sue tesi su come pensano le istituzioni, sarebbe da approfondire, ma oltrepassa il limiti e il focus del presente studio, così come più in generale, sempre in riferimento al lavoro di Foucault, l’antropologia delle istituzioni (cf. Abélès 1995, 2001): per alcune importanti riflessioni in proposito si rinvia a Palumbo (2011: 209, 218), che richiama giustamente anche Agamben (1995).

25 Peraltro, se è vero che l'«identità e la relazione sono al centro di tutti i dispositivi spaziali classicamente studiati dall'antropologia» (Augé 1993: 56), è altrettanto vero che esse vi restano, espungendo l'avverbio "classicamente".

26 Sulla linea gialla – rappresentata anche sulla copertina del catalogo – come frontiera, confine, limes si è incentrato il progetto di arti visive Corrispondenze di frontiera, organizzato nel 2008 nel quartiere napoletano di Scampia (Capobianco, Taccone 2008).

che in quanto delimitato dalle linee gialle dei *gates* di entrata e della frontiera nazionale in uscita, si configura come uno spazio "*di passaggio*" nel senso dei riti di Van Gennep (1909), tanto più quando si considerino «le *zones d'attente* negli aeroporti internazionali francesi, in cui vengono trattenuti gli stranieri che chiedono il riconoscimento dello statuto di rifugiato», ricordate anche da Agamben (1995: 195). Ciò differenzia decisamente l'aeroporto da altri *nonluoghi* – definiti "reali" – come i centri commerciali (Augé 1993: 88), e lo individua come *eterotopico* ai sensi del quinto principio di Foucault (1994 [1967b]: 760): «Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables». La distinzione posta da Augé tra nonluoghi "reali" e non (così come le reciproche caratterizzazioni) è del resto insoddisfacente anche in quanto entra in contraddizione con l'altra – e più interessante – definizione di luoghi e nonluoghi come «*polarità sfuggenti* [...] in cui si reinscrive incessantemente il gioco misto dell'identità e della relazione» (Augé 1993: 74, corsivo aggiunto).²⁵

Una frontiera reale tra stati – ad esempio "*linea gialla*" era denominata durante la prima guerra mondiale la linea di massima resistenza della quarta armata sulle Alpi orientali (Mezzacasa – Zanetti 2011), mentre nelle località sciistiche è frequente che una linea gialla rappresenti il confine italiano – ma anche una frontiera simbolica,²⁶ come nel caso della striscia tracciata dalle bande giovanili rivali sulla piazza principale della cittadina, a *confine* dei rispettivi spazi, nel film *L'argent fait le bonheur* di Robert Guédiguian, del 1993 (Fig. 10).

La linea gialla marca, delimita, esclude.

Vorrei ora sinteticamente indicare alcuni punti di riferimento sulla comune valenza estetica e antropologica di questa ricerca.

FIGURA 10 – FOTOGRAMMA DAL FILM "L'ARGENT FAIT LE BONHEUR" (R. GUÉDIGUIAN, 1993)



«*Esthetic experience is always more than esthetic*», scriveva Dewey nel 1934 (1987: 329).²⁷ In filosofia come in antropologia si è registrata negli ultimi decenni una convergenza verso un'estensione del campo concettuale dell'estetica *beyond aesthetics*, oltre – per dirla con Wolfgang Welsh (1997) – «the traditional equation of aesthetics and artisticity»,²⁸ verso una sempre maggiore considerazione dell'esperienza estetica *nella vita*, e verso una sempre più necessaria interdisciplinarietà.²⁹

In filosofia ciò è anche dimostrato dal recente fiorire di etichette quali, tra le più importanti, la *neoestetica* di Russo (2011), la *bioestetica* di Montani (2008), la *metaestetica* di Desideri (2010), l'*estetica culturale* di Patella (2005), l'*inesthetique* di Badiou (2005 [1998]), la *somaesthetics* di Shusterman (2000),³⁰ mentre altri autori che esprimono questa esigenza non coniano nuove etichette (per una breve rassegna cf. Di Stefano, 2012).³¹ In antropologia Christopher Pinney (2001), basandosi sulla rilettura di Benjamin da parte di Susan Buck-Morss (in *Aesthetics and Anaesthetics*, del 1992), proponeva nel 2001 il termine *corpoethetics* per indicare la piena fruizione sensoriale delle immagini, un completo «bodily engagement» con l'arte (Pinney 2001: 158).

Talvolta le due discipline si rincorrono, per cui «oggetti» già ampiamente indagati dall'antropologia divengono oggetti di riflessione filosofica, come nel caso dell'*estetica del cibo* di Perullo (2006); per lo più – purtroppo – restano distanti l'una dall'altra.

Tale espansione appare del resto obbligatoria laddove si considerino le culture altre, dove vigono «confini diversi tra cose diverse» (Severi 2004: 15), altre semantiche (cognitive e pragmatiche), altre pratiche, altri nomi. *Giochi linguistici e forme di vita* differenti, insomma (Wittgenstein 1974 [1953]). Shusterman (1986: 94) definisce tali predicati – ad esempio «“vivid”, “delicate”, “unified” “balanced”, “elegant”, “discordant”, “awkward”, “lifeless”, and, of course, the paradigmatically aesthetic binary opposites» – «another fundamental kind of aesthetic concept, concepts which cut across genre, period, and style distinctions, and apply not only to art but to other realms of aesthetic appreciation».

Questi *predicati estetici* dal caratteristico «evaluative colouring» (*ibidem*), che investono domini diversi dal dominio dell'arte, sia pure «trovata in traduzione» (Geertz 1988), sono tuttavia presenti in ogni cultura.

Comune ad antropologia e filosofia è anche la necessità di *reincorporare* nell'esperienza estetica gli altri sensi, i sensi *minori* e *non distanzianti* (Diaconu 2003, 2006) – anche questa un'esigenza tanto più evidente negli altri contesti culturali, dove non solo diversi predicati estetici e diverse metafore sinestetiche si applicano a «cose» diverse, che siano oggetti tangibili (almeno teoricamente, dato che spesso oggetti tangibili, come pitture o sculture, di fatto non possono essere toccati, qui da noi come altrove) o che siano oggetti non tangibili, ma lo stesso *sensorium* è diversamente concettualizzato e valorizzato:

²⁷ Per una recente e importante rilettura dell'estetica «inclusiva» di Dewey, attenta all'antropologia, rimando a Dreon (2012). Dewey, Gadamer, Wittgenstein, sono gli autori che con Merleau-Ponty, Dufrenne, Bourdieu, De Certeau, tra gli altri, ispirano anche le ricerche dell'antropologia di taglio fenomenologico e il concetto di *embodiment* (cf. Csordas 1990, 1996).

²⁸ Scrive Welsh in nota: «Cf. Antonio Banfi's similar claim: “Lasciar valere l'esperienza estetica in tutta la sua varietà, complessità, universalità, senza limitazione alcuna, è la prima condizione di un'estetica filosofica” (Antonio Banfi, “I problemi di un'estetica filosofica”, in: Opere, vol. 1, a cura di L. Eletti e L. Sichirolli, Reggio Emilia, 1986, 9)».

²⁹ Sempre con le parole di Welsh (1997): «I imagine aesthetics being a field of research which comprehends all questions concerning aisthesis - with the inclusion of contributions from philosophy, sociology, art history, psychology, anthropology, neurosciences, and so on»; «Aesthetics ought to be interdisciplinary or transdisciplinary in itself».

³⁰ La somaestetica, «provisionally defined as the critical, meliorative study of the experience and use of one's body as a locus of sensoryaesthetic appreciation (aisthesis) and creative self-fashioning», è espressamente riferita al lavoro di Foucault (Shusterman 2000: 532, 531).

³¹ Si vedano anche gli atti del convegno fiorentino “Riconcepire l'estetica. Prospettive a confronto” (Matteucci 2012).

I sensi possono infatti essere valorizzati differentemente nelle diverse culture e anche al loro interno, in relazione alle diverse componenti sociali; la misura della prevalenza accordata all'uno o all'altro senso può del resto variare nel corso della storia, come la mutazione semantica dei termini italiani "sapienza" e "sagacia" rispetto al loro significato etimologico, riferito all'apprezzamento di qualità gustative (*sapientia*) e olfattive (*sagacia*), già sembra indicare chiaramente (cf. Diaconu 2003, 2005). Le diverse culture, d'altronde, non condividono un'identica suddivisione del *sensorium*: ad esempio, gli Hausa (Africa Occidentale) distinguono due sensi; i giavanesi cinque, che però non corrispondono esattamente a quelli riconosciuti dal nostro "senso comune", altre culture vi integrano anche una percezione ulteriore che interviene in casi di modificazione della coscienza, in alcuni casi forse affine al nostro "sesto senso" (cf. Howes, Classen 1991) (Ciminelli 2007: 14).

In particolare, tuttavia, mi preme in relazione al mio argomento richiamare una comune linea di ricerca, che potremmo sintetizzare al massimo citando almeno i nomi di Mauss (1936), Léroi-Gourhan (1977), Bourdieu (1972, 1979, 1980), De Certeau (1990 [1980]), i già citati Foucault e Agamben, per arrivare a mettere in comunicazione da un lato la *bioestetica* del filosofo Pietro Montani (2007), dall'altro la *prasseologia* dell'antropologo Jean Pierre Warnier (2005), e proseguire oltre.

Montani (2007: 25) riconosce a Foucault «il merito di aver collocato il termine "biopolitica" (già diffuso in modo largamente aspecifico) in un adeguato contesto teorico e filosofico volto ad un'indagine sistematica sui dispositivi di potere esercitati attraverso forme di assoggettamento concrete e locali, riferite in modo particolare, anche se non esclusivo, allo spazio e al corpo».

La nuova forma di potere opposta da Foucault alla *sovranità*, e cioè il *biopotere*, prosegue Montani (2007: 27), «si serve di un dispositivo generale di assoggettamento che fa appello piuttosto alla norma implicita che non alla legge esplicita, il che comporta un investimento specifico dei processi di formazione del comportamento normale dei singoli». Come scrive Foucault stesso, nel corso "Soggettività e verità" che nel 1980-81 dedica, nel contesto del suo interesse per la storia della sessualità, all'indagine genealogica dei modi di conoscenza del sé:

Il filo conduttore che sembra più utile a un'indagine del genere è costituito da quelle che potremmo definire "le tecniche del sé", cioè le procedure, come ne esistono probabilmente in ogni civiltà, che vengono proposte o prescritte agli individui per fissare la loro identità, per mantenerla o trasformarla in funzione di un certo numero di fini [...] Come "governarsi" esercitando azioni in cui si è l'obiettivo, il campo di applicazione, lo strumento utilizzato e il soggetto agente? (Foucault 1994 (1981): 213).

Warnier, citando esattamente questo passaggio, evidenzia come queste *tecniche del sé* richiamino «così bene le “tecniche del corpo” che Foucault sembra essersi ispirato a Mauss» (Warnier 2005: 49).

Se Montani (2007: 78), ricapitolando quanto scrive sulla tecnica, espone questa «prima tesi»:

L'interpretazione non strumentale della tecnica messa a punto da Heidegger può senz'altro convergere con quella di Léroi-Gourhan e di Simondon sul seguente enunciato: la forma di vita umana è *tecnica fin dall'origine*, nel senso che essa si esteriorizza in modo costitutivo in un prolungamento inorganico, che incide in modo più o meno profondo – ma comunque decisivo – sull'organizzazione della sua sensibilità e, essenzialmente, sul mondo delle cose che questa sensibilità incontra ed elabora [:]

Warnier riassume la stessa tesi affermando che «il soggetto che agisce [...] è un soggetto-con-i-suoi-oggetti incorporati (e disincorporati) nelle condotte sensorio-motrici e nell'azione in società». Se «si fa corpo» con gli oggetti – con la barca (Warnier 2005: 14) o con la moto, ad esempio – si incorporano infatti anche gli spazi, «senza peraltro esercitare su di essi una presa corporale diretta» (Warnier (2005: 16)).³²

Apro una breve parentesi per notare che se l'indagine di Warnier sulle “condotte sensorio-motrici” sembra per alcuni versi limitata,³³ è tuttavia condivisibile la sua critica ad un'antropologia dello spazio che inizia con Durkheim (cf. Fabietti 1999) e annovera studi di spessore transdisciplinare come quelli di Hertz (1909) sulla mano destra e di Bourdieu (1969) sulla casa cabila, ma rimane spesso ancorata alla “rappresentazione” dello spazio, cadendo in quella trappola che Warnier stesso (2005: 214-215) denomina “effetto Magritte”, con riferimento al celebre *Ceci n'est pas une pipe* di Foucault (1994 [1967a]).³⁴ Chiusa parentesi.

Riprendendo il discorso sulle tecniche del corpo e del soggetto, Warnier precisa che «[c]es techniques du corps et du sujet sont largement médiatisées par l'usage et l'incorporation/désincorporation de la culture matérielle dans le mouvement» (Warnier 2009: 148). Tuttavia, nell'ambito della “cultura materiale” di cui parla Warnier vorrei situare non solo gli *attrezzi* (o “protesi”) e le connesse *condotte sensorio-motrici* nello spazio, ma anche quegli oggetti, visivi e non – la linea gialla, o analoghe barriere, ne sono esempio – che ugualmente disciplinano il corpo e strutturano la nostra esperienza quotidiana di certi spazi, influenzando – come poco più avanti cercherò di precisare – «sul comportamento normale dei singoli» (Montani 2007: 27), sulla nostra concezione della persona e sul nostro rapporto con gli altri.

In termini foucaultiani si tratta, scrivevo in apertura, di *micropratiche* appartenenti al processo di *normalizzazione* del potere, *dispositivi* che possiamo considerare odierne *tecnolo-*

³² Warnier cita a questo proposito una frase indicativa di Paul Schilder, un altro dei suoi principali autori di riferimento (tra i quali, oltre a Mauss, Merleau-Ponty, Léroi-Gourhan, Foucault, si devono menzionare almeno Bachelard e Parlebas): «L'immagine corporea [o lo “schema corporeo”, das Körperschema, come Schilder l'aveva denominato nel 1923] si espande oltre i confini del corpo (...) l'immagine corporea incorpora oggetti o si effonde nello spazio (1935: 251)» (Warnier 2005: 33, corsivo aggiunto).

³³ In particolare sembra troppo meccanicista la formulazione di «una diversità correlativa [alle condotte determinate dalle diverse “protesi”] delle identità individuali» (Warnier 2005: 19). Per il concetto di “protesi” si veda infra nel testo.

³⁴ Analoga critica Warnier riserva del resto all'antropologia fenomenologica degli anni ottanta-novanta (cf. Csordas 1990, 1994), che «has tended to concern itself less with 'the body' (anatomo-physiological or bodily schema), let alone motricity, but with meanings and representations attached to the body» (Warnier 2001: 8).

³⁵ Nella versione originale degli atti del seminario "Technologies of the Self", tenuto all'Università del Vermont nell'ottobre 1982, Foucault (1988 [1982]: 19) parla di contatto («This contact between the technologies of domination of others and those of the self I call governmentality»), mentre nella traduzione francese (Foucault 1997 [1982]: 225) si parla di incontro (la rencontre). Cf. anche supra, nota 3; si veda in proposito Michaud (2000: 16, 23).

³⁶ Cf. Dreyfus & Rabinow (1989: 180-181) per una rapida e precoce sintesi su disciplina e controllo dello spazio da cui si poteva evincere come le conclusioni di Foucault fossero valide al di là dei contesti storici "classici" cui erano riferite.

³⁷ A questo proposito è bene citare gli studi pionieristici di Henri Lefebvre (1991 [1974]) sulla produzione sociale dello spazio, per quanto limitati da una rigida prospettiva marxista incentrata sui modi di produzione/riproduzione: ad esempio, frasi come «(social) space is a (social) product [...] the space thus produced [...] is also a means of control, and hence of domination, of power»; «social space 'incorporates' social actions» risuonano oggi in tutta la loro pregnanza antropologica (Lefebvre 1991 [1974]: 26, 33). Cf. anche Knott (2005: 35 sg.).

³⁸ Per un inquadramento di questa scuola nell'ambito dell'antropologia politica degli ultimi due decenni si veda Palumbo (2011: 220 sg.; sulla burocrazia, in particolare, cf. p. 223).

gie di potere e del sé e quindi attinenti la *governamentalità*. Al pari di altre, vorrei dunque ricomprenderle in quelle che Jean Pierre Warnier denomina «governamentalità soggettivanti» (cf. Warnier (2001; 2005: 210 sg., *passim*; 2009: 155 sg.), per quanto l'aggettivo *subjectivantes* sembri ridondante rispetto alla definizione di *governamentalità* che Foucault esprime nel 1982, e che implica già «l'incontro» (*encounter*; *la rencontre*) tra le tecnologie di potere e quelle del sé.³⁵

Come ben scrive Palumbo (2011: 220, nota 13, corsivo aggiunto), si tratta infatti dei «concreti modi di dominio attraverso i quali il potere, diluendosi, *si incorpora, divenendo senso comune*».

Al di là dei periodi storici e dei settori specifici trattati da Foucault,³⁶ queste tecniche o queste procedure «comme il en existe sans doute dans toute civilisation, qui sont *proposées ou prescrites* aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi par soi» (Foucault 1994 [1981]: 213, corsivo aggiunto), queste micropratiche di un potere capillare normalizzante, forse inintenzionale, diretto da una strategia senza stratega, non possono non ricordare gli *habitus*, laddove Bourdieu li vede come *strutture strutturanti*:

sistemi di *disposizioni* durature e trasmissibili, strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti, cioè in quanto principi organizzatori e generatori di pratiche e rappresentazioni che possono essere oggettivamente adatte al loro scopo senza presupporre la posizione cosciente di fini e la padronanza esplicita delle operazioni necessarie per raggiungerli, oggettivamente "regolate" e "regolari" senza essere affatto prodotte dall'obbedienza a regole e, essendo tutto questo, collettivamente orchestrate senza essere prodotte dall'azione organizzatrice di un direttore di orchestra (Bourdieu, 2005 [1980]: 84).

In relazione al nostro tema, si devono a questo punto ricordare gli studi recenti di un'altra scuola, statunitense ma anche indiana e di altre nazionalità non appartenenti al mondo euro-occidentale, incentrati sulla *spazializzazione dello stato* e connesse metafore e pratiche, sia di produzione dello spazio³⁷ (anche architettonico), sia quotidiane.

Tali studi, che indagano una *governamentalità spaziale* (Merry 2001) e i modi in cui il comportamento è indirettamente disciplinato attraverso il controllo e la regolamentazione degli spazi (Perry and Sanchez 1998; Perry 2000; Inda 2005) anche nella burocrazia (Herzfeld 1992, 1997; Ferguson e Gupta, 2002; Sharma e Gupta 2006), procedono anch'essi dalle ricerche di Foucault e di altri autori precedentemente citati (in particolare, De Certeau), e sono molto pertinenti per il tipo di analisi che mi sono proposta di condurre.³⁸ Ferguson e Gupta (2002: 983) hanno evidenziato due figure principali

della spazializzazione dello stato, importanti «not only because of their impact on how scholars, journalists, officials, activists, and citizens imagine and inhabit states, but because they come to be embedded in the routinized practices of state bureaucracies». Si tratta di metafore che definirei *concettuali* o *cognitive* nel senso del “realismo esperienziale” di George Lakoff (1987, 1993, 1998a), secondo il quale alcuni degli *schemata* astratti che sono universalmente investiti di valori/disvalori culturali (come alto/basso, destra/sinistra, dentro/fuori etc.), già indagati dallo strutturalismo antropologico, sono prodotti dal processo cognitivo di analogia (o *mapping*, mappatura) tra domini del reale, un processo di metaforizzazione che è ancorato nell’esperienza vissuta del corpo (ad es. l’esperienza della gravità, o della simmetria bilaterale) e si riflette nel linguaggio. Per Ferguson e Gupta le metafore principali della spazializzazione dello Stato sono l’incapsulamento (*encompassment*: lo Stato ricomprende la società civile) e, soprattutto, la verticalità (di tipo gerarchico) connessa a tale *encompassment*:

The force of metaphors of verticality and encompassment results both from the fact that they are embedded in the everyday practices of state institutions and from the fact that the routine operation of state institutions *produces* spatial and scalar hierarchies (Ferguson – Gupta 2002: 984).

Nella citazione precedente è da sottolineare che il corsivo degli Autori (*produces*) si riferisce, come nella citazione precedente, alla concezione del potere in termini “positivi” introdotta da Foucault negli anni 1970-71 e riassunta nel *Corso del 14 gennaio 1976* (Foucault 1977: 179-194). Per esempio, in *Sorvegliare e punire* Foucault (1975 [2004: 212]) scriveva che il potere «produce il reale, produce campi di oggetti e rituali di verità», e nella *Microfisica del potere* ribadiva: «nei fatti attraversa i corpi, produce delle cose, induce del piacere, forma del sapere, produce discorsi» (1977: 13), nonché, naturalmente, *spazi*: un esempio poco citato, ma pertinente per l’analisi qui svolta, è la breve discussione sui significati “ideologici” della «disposizione spaziale del tribunale» (Foucault 1977: 78 sg.).

Continuano Ferguson e Gupta:

[...] Because state practices are coimplicated with spatial orders and metaphors, an analysis of the imaginary of the state must include not only explicit discursive representations of the state, but also implicit, unmarked, signifying practices. These mundane practices often slip below the threshold of discursivity but profoundly alter how bodies are oriented, how lives are lived, and how subjects are formed. Such a practice-oriented conception calls for an ethnographic approach (Ferguson – Gupta 2002: 984).

Tra queste *pratiche burocratiche* quotidiane in cui le figure metaforiche dello stato sono *incorporate* (nel duplice senso

FIGURA 11 – FOTOGRAMMA DA
“THE BLUES BROTHERS” DI
JOHN LANDIS (1980)



³⁹ Se Bourdieu (1994: 125) compara quelli che chiama riti di istituzione (e di consacrazione) nelle società “poco differenziate” e in quelle in cui esiste lo Stato, Herzfeld (1992: 10) si propone di «trattare la burocrazia dello Stato-nazione come direttamente analoga al sistema rituale di una religione»: in proposito, si veda anche Knott (2005). Sulla falsa dicotomia tra l'organizzazione sociale “primitiva” e “moderna”, sia Herzfeld (1992: 13), sia Palumbo (2011) richiamano il lavoro di Mary Douglas (1986, 1975) che si è già avuto modo di citare (cf. supra, n. 25).

⁴⁰ Uno Stato che, per quanto di continuo reificato (Herzfeld 2003: 21), in realtà si costruisce, come scrive Palumbo (2011: 223), «quotidianamente nei corpi e nelle menti dei soggetti sociali: sia che essi svolgano il ruolo di burocrati [...], sia che agiscano da cittadini [...] tutti sono (siamo) attori (nel senso letterale di dare forma concreta, mettendola in atto) della costruzione dello Stato».

di *embodied* e di *embedded*), possiamo annoverare quelle “davanti” agli sportelli, che frequentiamo nei nostri quotidiani *pellegrinaggi burocratici* (Anderson 1991: 114), e che ci portano a riflettere su come la *topografia verticale del potere* (Ferguson – Gupta 2002: 983) si proietti anche sullo spazio piano.

Siamo al centro, davanti allo sportello – dietro il quale si indovina la tipica “struttura piramidale” resa visibile dagli organigrammi di qualsiasi istituzione (Ferguson e Gupta 2002: 985) – di una dinamica spaziale e sociale strutturata, in cui la linea gialla (come altri analoghi dispositivi, simbolici e concreti allo stesso tempo) demarca, separa lo spazio in cui è officiato il *rito*³⁹ burocratico – lo spazio in cui il *soggetto* è in contatto con “lo Stato”,⁴⁰ o con il potere di istituzioni, come le banche, che lo Stato regola e ricomprensce.

Torniamo per un momento alla scena iniziale dei *Blues Brothers*, in cui la disfunzionalità della linea gialla è messa in tutta evidenza, con genio comico e sovversivo.

Vorrei leggerla come metafora e indicazione di una possibile o potenziale disfunzionalità, di ordine sociale, del dispositivo della linea gialla della *privacy*.

Come si è detto, la linea gialla in quanto demarcatore di contaminazione e di esclusione è un simbolo talmente sedimentato in secoli di storia passata, nella nostra stessa «società pre-statale» (Herzfeld 1992: 14), che il significato di questo segnale visivo appare *ovvio* (ciò che ne fa oggetto privilegiato di analisi antropologica) e che la sua adozione e propagazione ha avuto luogo in modo spontaneo: dai penitenziari alle banche e alle poste, agli aeroporti, alla segnaletica, alle bande della *banlieue* marsigliese. È un simbolo quasi “naturale”, che almeno funziona come i *simboli naturali* indagati da Mary Douglas (1979).

Nel nuovo contesto “normalizzatorio” della *privacy* (cioè della riservatezza o confidenzialità dei dati riguardanti l'identità personale), questo dispositivo opera, nel momento in cui un *soggetto* viene *individualizzato* nella sua relazione “confidenziale” con lo Stato o con il potere istituzionalizzato delle banche, un'esclusione della persona dalla sua stessa comunità. Quest'ultima resta infatti separata nello spazio della “coda”,

là dove prevale la confidenzialità, almeno come corale e solidale opposizione alla burocrazia⁴¹: Herzfeld (1992) ne parla sulla base della sua etnografia in Italia e in Grecia – ma è cosa comune anche alla Francia (cf. ad es. Pélegrin-Genel 2012).

Paradossalmente, rispetto al significato che *confidenzialità* e *intimità* assumono nei contesti quotidiani ma non burocratici della vita, è definito “confidenziale” e “intimo”⁴² il rapporto che si installa, al di là della «barriera», con una persona deputata a interagire con noi unicamente nello svolgimento della sua funzione di potere nei confronti di un foucaultiano *soggetto*.

È peraltro vero che tale rapporto si declina diversamente, non solo secondo il carattere personale dell’operatore burocratico, ma a seconda dei contesti. È infatti facile osservare che quando l’operatore e l’utente (o il cliente) hanno tra loro una certa *confidenza* – nei paesi, dove tutti sono *quasi-parenti, parenti di parenti* (Piasere e Solinas 1998) o quantomeno legati da un qualche tipo di rapporto interpersonale, ma anche in città, nel caso ad esempio di utenti abituali – il rapporto “professionale” conosce sfumature, più o meno marcate, nella direzione di quel che il senso comune identifica come rapporto “umano”.

Altrettanto facile da notare è l’inosservanza del limite della riservatezza in quei contesti comunitari (tipicamente, nei paesi) e in quei casi in cui i rapporti personali tra i *soggetti*, che la linea gialla ha la funzione di *individuare singolarmente*, sono più stretti: familiarità, amore, amicizia, conoscenza... Tale trasgressione – per ora non sanzionata dalle norme – rende evidente come il dispositivo della linea gialla, o “barriera di cortesia”, intenda – «se c’è intenzione» – sovrascrivere i rapporti “confidenziali” aderenti al primo significato del termine – *confidenza*, cioè, come *fiducia* (nel prossimo) – con un rapporto di controllo tra il potere e il soggetto che il potere stesso costituisce, nel processo di assoggettamento (Foucault 1977: 183-84).

Da questo tipo di rapporto “confidenziale” gli altri (soggetti, ancorché persone) sono per legge esclusi, e ciò che è *confidenziale* in quanto «detto o fatto con confidenza, quindi amichevole», secondo la definizione del dizionario Treccani⁴³, si risolve unicamente nel suo senso alternativo, e cioè: «o riservato, segreto».

Penso sia allora lecito chiedersi se, in futuro, questo secondo significato – *disgiuntivo* forse non solo in termini grammaticali – non passerà al primo posto, nel nostro senso comune come nei dizionari. Non siamo certo al punto in cui «la ritualità burocratica, che è comunque sempre in grado di definire la corretta collocazione di individui e gruppi nello spazio ordinato delle istituzioni statali, finisce per mettere in atto forme di deumanizzazione dell’altro» producendo «quelle forme di “indifferenza sociale” e politica (Herzfeld, 1992) che rendono possibile, proprio come l’impurità e la contaminazione dei sistemi religiosi, la sua eliminazione, categoriale e insieme, a volte, fisica» (Palumbo 2011: 218). Tuttavia, pensando al doppio sen-

⁴¹ Herzfeld (1992) ne parla sulla base della sua etnografia in Italia e in Grecia – ma è cosa comune anche alla Francia (cf. ad es. Pélegrin-Genel 2012).

⁴² Con riferimento non alla nozione di “intimità culturale” di Herzfeld (1997), ma alla sentenza 12 aprile 1973 n. 38 della Corte di Cassazione che aveva incluso espressamente il diritto alla riservatezza e alla intimità tra i diritti inviolabili dell’uomo tutelati dall’articolo 2 della Costituzione (cf. Franz s.d., corsivi aggiunti).

⁴³ Si veda la voce ‘confidenziale’ del vocabolario Treccani online nel sito dell’Enciclopedia Italiana (www.treccani.it/vocabolario/confidenziale, consultato 26/06/2014).

so della *confidenza* e dei suoi vocaboli derivati nell'uso attuale, permane il vago timore riguardo la possibilità che la *fiducia* "esclusiva" da riservare all'operatore burocratico non finisca per produrre, come corollario, la sfiducia nel prossimo⁴⁴.

Sembra almeno lecito chiedersi se questo tipo di ritualità burocratica quotidiana non stia producendo l'*incorporazione* (nel senso prasseologico di Warnier) di un determinato spazio interpersonale da rispettare, prima inesistente nella prossemica italiana⁴⁵, e quindi chiedersi se e quando sarà introiettato da ciascun italiano, nella vita quotidiana, il giudizio implicito nella definizione burocratica di tale distanza come «*di cortesia*» – e cioè, che il non rispettarla è *scortesia* o *maleducazione*.

Qualche segnale in questa direzione già esiste. Anche se la distanza "di cortesia" dovrebbe applicarsi «a Poste Italiane s.p.a., per le sole attività di bancoposta»⁴⁶, di fatto dobbiamo oltrepassare la linea gialla perfino per comprare un francobollo – la frequente reazione infastidita di chi è già allo sportello, se ci si avvicina per chiedere un bollettino o un'informazione, è un'esperienza che credo qualcun altro abbia condiviso. Del resto, come sottolineato in apertura, l'anonimo cittadino che ottenne l'intervento del Garante affinché l'operazione allo sportello si svolgesse «in forma confidenziale, rispetto agli altri utenti presenti», lamentava, nel 1998, anche l'eccessiva *vicinanza* dei clienti «durante la permanenza nella "fila"». E nel 2000 Marta, uno dei personaggi di cui narra Christiana De Caldas Brito, quando lo sconosciuto le si siede vicino sulla spiaggia umida può già adottare il lessico burocratico nel chiedersi se la distanza di cortesia da rispettare – anche questa, peraltro, non precisata dalle norme – fosse la stessa dell'ufficio postale, e se l'uomo fosse da considerarsi scortese:

Un giorno – prima di venire in villeggiatura – Marta si era trattenuta davanti al cartello di un ufficio postale: "Per favore, mantenete la distanza di cortesia." Il cartello non precisava la distanza. Sulla spiaggia, con un piccolo movimento della mano avrebbe senz'altro toccato lo sconosciuto. Si mise, allora, ad accumulare domande che sarebbero rimaste nel nascondiglio: era scortese quell'uomo? La distanza di cortesia nell'ufficio postale era la stessa della spiaggia? (De Caldas Brito 2000).

⁴⁴ Tutto ciò nel momento storico in cui le rivelazioni di Edward Snowden ci confermano l'esistenza, per così dire, di un Panopticon generalizzato, ben al di là delle previsioni e delle modalità di sorveglianza di orwelliana memoria, o delle speculazioni di Bauman e di Deleuze (cf. Gane 2012).

⁴⁵ Anche perché il concetto di privacy è di ascendenza anglosassone (cf. Hall, 1988).

⁴⁶ Come risulta dalla nota esplicativa che accompagna nel 2003 una revisione della circolare n. 229/1999 della Banca d'Italia, aggiornata in ottemperanza alla delibera del Comitato interministeriale per il credito ed il risparmio (CICR), organo investito dell'alta vigilanza in materia di credito e di tutela del risparmio (cf. Gianfelici – Gianfelici 2004).

REFERENCES

- ABÉLÈS, Marc
 1995 Pour une anthropologie des institutions. *L'Homme*, 35 (135): 65-85.
 2001 *Politica gioco di spazi*. Roma: Meltemi.

AGAMBEN, Giorgio

1995 *Homo Sacer*. Torino: Einaudi.

2006 *Che cos'è un dispositivo*. Roma: Nottetempo.

ANDERSON, Benedict

1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2nd edition. New York: Verso (trad. it. *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri, 1996).

ARENDT, Hannah

1968 *The Origins of Totalitarianism. New Edition with Added Prefaces*. San Diego, New York, and London: Harcourt Inc. (ed. or. 1948).

AUGÉ, Marc

1993 *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera (ed. or. 1992).

Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Seuil).

1994 *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris: Flammarion.

BADIOU, Alain

2005 *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Standord University Press [ed. or. *Petit manuel d'inesshétique*. Paris: Editions du Seuil, 1998].

BENJAMIN, Walter

1974 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi (ed. or.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955).

BOURDIEU, Pierre

1969 "La maison kabyle ou le monde renversé", in J. Pouillon, P. Maranda (s.l.d.), *Echanges et communication : mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60ème anniversaire*. Tome 1. Paris : Mouton, 739-758 (trad. it. in Bourdieu 1972 [2003 : 51-74].)

1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève : Droz (trad. it.: *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*. Milano: Cortina, 2003).

1994 "Esprits d'État. Genèse et structure du champ bureaucratique", in (id.), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil, 99-133.

2005 *Il senso pratico*. Roma: Armando (ed. or.: *Le sens pratique*. Paris: Ed. de Minuit, 1980).

- BUCK-MORSS, Susan
1992 Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. *October*, 62: 3-41.
- CANGUILHEM, Georges
1966 *Le normal et le pathologique*. Paris: PUF).
- CAPOBIANCO, Pina - TACCONE, Stefano
2008 *Corrispondenze di frontiera*. Napoli: Colonnese editore.
- CHAUVIÈRE, Michel
2006 Que reste-t-il de la ligne jaune entre l'usager et le client? *Politiques et management public*, 24 (3): 93-108.
- CIMINELLI, Maria Luisa
2007 "Introduzione" in id. (a cura di), *Immagini in opera: Nuove vie in antropologia dell'arte*. Napoli: Liguori, 1-41.
- CSORDAS, Thomas J.
1990 Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*, 18: 5-47.
1994 (a cura di), *Embodiment and experience: the existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE CALDAS BRITO, Christiana
2000 Tre silenzi. *Sagarana*, 1 (www.sagarana.it/rivista/numero1/tresilenzi.html, consultato 16/06/2014).
- DE CERTEAU, Michel
1990 *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard (1. ed. 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro, 2001).
- DELEUZE, Gilles
1992 Postscript on the societies of control. *October*, 59: 3-7.
- DESIDERI, Fabrizio
2010 "No aesthetics without metaaesthetics". In Luigi Russo (a cura di), *Dopo l'Estetica*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 63-74.
- DEWEY, John
1987 "Art as Experience", in: *The Later Works, 1925-1953*, vol. 10. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- DIACONU, Mădălina
2003 "The Rebellion of the 'Lower' Senses:

A Phenomenological Aesthetics of Touch, Smell, and Taste”, in Cheung et al. (eds.), *Essays in Celebration of the Founding of the Organization of Phenomenological Organizations*, Web-Published at www.o-p-o.net, 2003: Essay 7 (www.opo-phenomenology.org/essays/DiaconuArticle.pdf, consultato 16/06/2014).

- 2006 Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste. *Contemporary Aesthetics*, 4 (www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385, consultato 16/06/2014).

DI STEFANO, Elisabetta

- 2012 Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie. *Aesthetica Preprint*, 95.

DOUGLAS, Mary

- 1975 *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Bologna : Il Mulino [ed. or. 1970 (1966) *Purity and danger : an analysis of the concepts of pollution and taboo*. London : Routledge & Kegan Paul].
- 1979 *I simboli naturali. Esplorazioni in cosmologia*. Torino: Einaudi (ed. or. *Natural Symbols*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970).
- 1986 *How Institutions Think*. Syracuse, New York: Syracuse University Press (trad. it. *Come pensano le istituzioni*. Bologna: il Mulino, 1990).

DREON, Roberta

- 2012 *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*. Genova-Milano: Marietti.

DREYFUS, Hubert L. - RABINOW, Paul

- 1989 *La ricerca di Michel Foucault: Analitica della verità e storia del presente*. Firenze: Ponte alle Grazie (ed. or.: 1982. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press).

DURKHEIM, Émile

- 1912 *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Presses Universitaires de France.

ECO, Umberto

- 2013 Accostamento pragmatico alla definizione dell'esperienza estetica. *E|C Serie Speciale*, VII (17): 87-90, <www.ec-aiss.it/monografici/17_senso_e_sensibile/senso_e_sensibile_ECO.pdf> (consultato 16/06/2014).

ESPOSITO, Roberto.

- 200 *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino.

FABIETTI, Ugo

- 1999 "Spazio e spazi nella teoria antropologica", in: *Space or Spaces as Paradigms of Mental Categories*, Proceedings of the VIII International Conference "The Future of Science has Begun". Milano: Fondazione Carlo Erba, 153-170.

FELD, Steven - Basso, Keith H.

- 1996 (eds). *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press.

FERGUSON, James; GUPTA, Akhil

- 2002 *Spatializing States: Toward an Ethnography of Neoliberal Governmentality. American Ethnologist*, 29 (4): 981-1002.

FOUCAULT, Michel

- 1977 *Microfisica del potere. A cura di Alessandro Fontana e Pasquale Pasquino*. Torino: Einaudi.
- 1988 (1982). "Technologies of the Self", in L. H. Martin - H. Gutman - P. H. Hutton (eds.), *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press- London: Tavistock, 16-49.
- 1989 (1982). "Postafazione I: Il soggetto e il potere", in Dreyfus, Hubert L. - Rabinow, Paul 1989: 245-254.
- 1994 (1967a). "Ceci n'est pas une pipe", in *Dits et Écrits : tome I (1954-1969)*, Paris : Gallimard, 635-650 (ed or. in *Les Cahiers du chemin*, 2, 1967: 79-105).
- 1994 (1967b). "Des espaces autres" (14 mars 1967)", in *Dits et Écrits : tome IV (1980-1988)*. Paris : Gallimard, 752-762 (ed or. in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49).
- 1994 (1978). "La « gouvernementalité »", in *Dits et Écrits : tome III (1976-1979)*, Paris : Gallimard, 635-657 (cours du Collège de France, année 1977-1978: 4ème leçon, 1er février 1978; ed. it.: *La governamentalità, Aut-Aut*, 167-168, 1978: 12-29).
- 1994 (1981). "Subjectivité et vérité", in *Dits et Écrits : tome IV (1980-1988)*. Paris : Gallimard, 213-218 (ed. or. in *Annuaire du Collège de France, 81' année, Histoire des systèmes de pensée année 1980-1981*, 1981, 385-389).
- 1994 (1988). "Les techniques de soi", in *Dits et Écrits : tome IV (1980-1988)*, Paris : Gallimard, 783-813.
- 1997 (1982). "Technologies of the Self", in *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984. Vol. 1: Ethics*,

- Subjectivity and Truth*. New York: The New Press, 223-251 (ed. or. Foucault 1994 [1988]).
- 1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard (trad. it. *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi, 2004).
- 2004 *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*. Paris: Seuil/Gallimard.
- FRANZ, Ethel
s.d.. Legislation, case law and professional guidance on confidentiality in Italy. *CSSC Centre for Science, Society and Citizenship* <www.cssc.eu/pdf/pc_2/confidentiality_in_italy.pdf> (ultima visita 22/06/2014).
- GANE, Nicholas
2012 The governmentalities of neoliberalism: panopticism, post-panopticism and beyond. *The Sociological Review*, 60: 611–634.
- GEERTZ, Clifford
1988 *Antropologia interpretativa*. Bologna: Il Mulino (ed. or. *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*. New-York: Basic Books, 1983).
- GIANFELICI, Enrico - GIANFELICI, Francesco
2004 *Trasparenza delle operazioni e dei servizi bancari*. <www.studiodicarlo.com/informazioni-professionali/trasparenza-operazioni-servizi-bancari.html> (ultima consultazione 22 giugno 2014)
- GUPTA, Akhil; FERGUSON, James
1992 Beyond “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*, 7 (1): 6-23.
1997 “Culture, Power, Place: Ethnography at the End of an Era”, in A. Gupta - J. Ferguson (eds). *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham, NC: Duke University Press: 1-30.
- HALL, Edward T.
1988 *La dimensione nascosta*. Milano: Bompiani (ed. orig. 1966. *The hidden dimension*. New York: Doubleday).
- HANNAH, Matthew G.
1997 Space and the structuring of disciplinary power: an interpretive review. *Geografiska Annaler*, 79-B(3): 171-180.
- HEIDEGGER, Martin
1976 [1951] “Costruire abitare pensare”, in *Saggi e discorsi*, ediz. ital. a cura di Gianni Vattimo, Milano,

- Mursia, 1976, pp. 107-108 (tit. orig.: *Bauen Wohnen Denken*, 1951).
- HERTZ, Robert
 1909 La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse. *Revue philosophique*, XXXIV (68): 555-580 (trad. it. in *Sulla rappresentazione collettiva della morte. Con il saggio "La preeminanza della mano destra"*. Roma, Savelli, 1978, 129-157).
- HERZFELD, Michael
 1992 *The Social Production of Indifference: Exploring the Symbolic Roots of Western Bureaucracy*. Chicago: The University of Chicago Press.
 1997 *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge (trad. it.: *Intimità culturale. Antropologia e nazionalismo*. Napoli: L'Ancora, 2003).
- HOAG, Colin
 2011 Assembling Partial Perspectives: Thoughts on the Anthropology of Bureaucracy. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 34 (1): 81-94.
- HOWES, David - CLASSEN, Constance
 1991 "Sounding Sensory Profiles", in D. Howes 1991 (ed.), *The Variety of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: Toronto University Press, 257-288.
- HULL, Matthew S.
 2012 Documents and Bureaucracy. *Annual Review of Anthropology*, 41: 251-67.
- INDA, Jonathan Xavier
 2005 (ed). *Anthropologies of Modernity: Foucault, Governmentality, and Life Politics*. Oxford: Blackwell.
- JOHNSON, Mark
 1981 (ed). *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: Wisconsin University Press.
 1987) *The Body in the Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- KNOTT, Kim
 2005 *The Location of Religion, A Spatial Analysis*. London: Equinox.
- KOPYTOFF, Igor
 1986 "The cultural biography of things: commoditization as process", in A. Appadurai (ed), *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 64-91.

- LAKOFF George,
 1987 *Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind.* Chicago: Chicago University Press.
- 1993 “The Contemporary Theory of Metaphor”, in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 202-251.
- 1998a “Teoria della metafora”, in G. Lakoff - M. Johnson, *Elementi di linguistica cognitiva*. Urbino: Quattroventi, 41-109
- 1998b “Il sé neurocognitivo”, in G. Lakoff – M. Johnson, *Elementi di linguistica cognitiva*. Urbino: Quattroventi, 111-149.
- LEFEBVRE, Henri
 1991 *The social production of space.* Oxford: Basil Blackwell [ed. or.: 1974. *La production de l'espace.* Paris : Anthropos].
- LÉROI-GOURHAN, André
 1977 *Il gesto e la parola.* 2 voll. Torino: Einaudi [ed. or.: 1964-65. *Le geste et la parole.* Paris: Albin Michel].
- LEVINSON, Stephen C.
 1996 Language and Space. *Annual Review of Anthropology*, 25: 353-382.
- LOW, Setha M. - LAWRENCE-ZUNIGA, Denise
 2003 (eds). *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture.* Oxford: Blackwell Publishing.
- MATTEUCCI, Giovanni
 2012 (a cura di). Riconcepire l'estetica. *Aisthetis*, 5 (*Special Issue*).
- MAUSS, Marcel
 1936 Les techniques du corps. *Journal de psychologie normale et pathologique*, 32 (3-4) : 271-293 [ripubblicato in Mauss 1965 (1950 : 331-362)]
- MAUSS, Marcel
 1965 *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino: Einaudi [ed. or. 1950. *Sociologie et anthropologie*, Paris: PUF].
- MERRY, Sally Engle
 2001 Spatial Governmentality and the New Urban Social Order: Controlling Gender Violence Through Law. *American Anthropologist*, 103(1): 16-29.

- MEZZACASA, Roberto - Zanetti, Antonio
 2011 *La linea gialla. Da Casera Razzo a Cima Caldiera*. Maserà di Padova: Tamari Montagna.
- MICHAUD, Yves
 2000 Des modes de subjectivation aux techniques de soi: Foucault et les identités de notre temps. *Cités*, 2 : 11-39.
- MONTANI, P.
 2008 *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*. Roma: Carocci.
- MOORE, Fiona
 2007 "Introduction. Bridging business and bureaucracy", in Shirley Ardener, Fiona Moore (eds.), *Professional Identities: Policy and Practice in Business and Bureaucracy*. Oxford, New York: Berghahn Books, 1-26.
- PALUMBO
 2011 "La somiglianza è un'istituzione", in: Luisa Faldini, Eliana Pili (eds), *Saperi antropologici, media e società civile nell'Italia contemporanea. Atti del 1° Convegno Nazionale dell'A.N.U.A.C. Matera, 29-31 maggio 2008*. Roma: CISU, 207-245.
- PASTOUREAU, Michel
 1983 Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert. *Médiévaux*, 4: 62-73.
 1991 *L'étoffe du diable : Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris: Seuil.
 2004 *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Seuil.
- PATELLA, G.
 2005 *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*. Roma: Meltemi.
- PÉLEGRIN-GENEL, Élisabeth
 2012 *Des souris dans un labyrinthe. Décrypter les ruses et manipulation de nos espaces quotidiens*. Paris: La Découverte.
- PERULLO, Nicola
 2006 Per un'estetica del cibo. *Aesthetica Preprint*, 78.
- PIASERE, Leonardo - SOLINAS, Pier Giorgio
 1998 *Le culture della parentela e l'esogamia perfetta*. Roma: CISU.

PINNEY, Christopher

- 2001 "Piercing the Skin of the Idol", in C. Pinney - N. Thomas, Nicholas (eds.). *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*, Oxford and New York: Berg Publishers, 157-179.

POMIAN, K.

- 1978 "Collezione", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 3: 330-364.

RIBERI, Erika

- 2013 *Marseille littéraire, ville frontalière*. Journée d'études « Frontière et intégration », Université d'Aix-Marseille, 26 janvier 2013 <www.academia.edu/5098727/Marseille_litteraire_ville_frontaliere> (consultato 04/10/2014).

RONZON, Francesco

- 2008 *Il senso dei luoghi. Indagini etnografiche*. Roma: Meltemi.

RUSSO, Luigi

- 2007 (ed). *Esperienza estetica a partire da John Dewey*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica.
- 2011 Neoestetica: un archetipo disciplinare. *Rivista di Estetica* 51 (47): 197-209.

SCHEER, David

- 2014 La prison de murs troués... *Champ pénal/Penal field*, XI, mis en ligne le 21 janvier 2014, <champpenal.revues.org/8833> (consultato 04/10/2014).

SCHILDER, Paul

- 1923 *Das Körperschema. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des eigenen Körpers*. Berlin: J. Springer.
- 1935 *The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energy of the Psyche*. London: Kegan Paul (trad. it.: *Immagine di sé e schema corporeo*. Milano: F. Angeli, 1973).

SEGAUD, Marion

- 2008 *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer*. Paris: Armand Colin.

SEVERI, Carlo

- 2004 *Il percorso e la voce: Un'antropologia della memoria*. Torino: Einaudi.

SHARMA, Aradhana - Gupta, Akhil

- 2006 (eds.). *The Anthropology of the State. A Reader*. Oxford: Blackwell.

SHUSTERMAN, Richard

- 1986 Wittgenstein and Critical Reasoning. *Philosophy and Phenomenological Research*, 47 (1): 91-110.
 2000 Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault. *The Monist*, 83 (4): 530-551.

VAN GENNEP, Arnold

- 1909 *Les rites de passage*. Paris: E. Nourry (trad. it.: *I riti di passaggio*, Torino: Boringhieri, 1981).

WARNIER, Jean-Pierre

- 2001 A Praxeological Approach to Subjectivation in a Material World. *Journal of Material Culture*, 6(1): 5-24.
 2005 *La cultura materiale*. Roma: Meltemi [edizione rivista e aggiornata di *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*. Paris : PUF, 1999].
 2009 "Les technologies du sujet. Une approche ethno-philosophique". *Techniques & Culture*, 52-53: 148-167.

WEBER, Max

- 1922 *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*, 2 voll., Tübingen 1922 (tr. it.: *Economia e società*, 2 voll., Milano: Edizioni di Comunità, 1961).

WELSH, Wolfgang

- 1997 Aesthetics Beyond Aesthetics. In: *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics*, Lahti 1995, Vol. III: *Practical Aesthetics in Practice and Theory*. Helsinki: Martti Honkanen, pp. 18-37 [www2.uni-jena.de/welsch/Papers/beyond.html, consultato 15/06/2014].

WITTGENSTEIN, Ludwig

- 1974 *Ricerche filosofiche. Edizione italiana a cura di Mario Trinchero*. Torino: Einaudi [ed. or. *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Basil Blackwell, 1953.]

ZEULI, Sergio

- 2008 "L'Islam tra biopolitica ed estetica della morte". *Annali 2004-2006*, Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 191 sg. <www.unisob.na.it/ateneo/annali/2004-2006_8_Zeuli.pdf>.

MARIANOVELLA CARNIANI

UNIVERSITÀ DI PERUGIA
ITALY

KOLAM, KALAM E ARTE CONTEMPORANEA. L'APPROPRIAZIONE NELLA PROSPETTIVA DELL'AGENCY

ABSTRACT

The aim of this paper is to use the theory of Art nexus, from the famous book Art and Agency by the anthropologist of art Alfred Gell, and his concepts to analyze a case of artistic appropriation between actors from different cultures.

The example is taken from a multi-sited ethnography conducted by the author between 2011 and 2012, in Paris and Southern India and focused on Indian artifacts kolam and kalam and on strategies of some french artists, appropriating these cultural materials and creating new works of art.

In these pages, one exhibition of the artist Marie-Thérèse Latuner is analyzed in particularly, together with kolam and kalam in their native contexts, from the point of view of agency, in their respective social relations.

The question arise is: can the theory of agency and art nexus, be useful to observe artistic practices distinguished by intercultural appropriation?

KEYWORDS

Agency; appropriation; contemporary art; ritual art; induism; kalam; multi-sited ethnography; anthropology of Art.

MARIANOVELLA CARNIANI

MariaNovella Carniani is a currently post-graduated student at the "SSBDEA, School of Ethnographical Heritage", University of Perugia. She studied Visual Anthropology at the University of Siena, focusing her researches on artists's practices, in Italy, France, India.

She animated events on the subjects of Visual Anthropology and Anthropology of Art, as a member of the group ArsVidendi, University of Siena. She worked as video-maker for “Terre di Siena” eco-museums in Siena. She is currently working in internship at the MuCEM Museum in Marseilles and as a documentary-maker for the Cappelleschi Gallery, an art gallery sited in Belgium.

INTRODUZIONE

In questo saggio analizzerò i disegni *kolam* e le pitture *kalam*, originari degli Stati del Tamil Nadu e del Kerala, in India del Sud e l'opera dell'artista contemporanea Marie-Thérèse Latuner, che si trova in stretta relazione con questi artefatti, alla luce delle teorie sull'arte di Alfred Gell (1998). Questo non è un saggio di critica artistica o storia dell'arte, ma di antropologia. L'obiettivo non è analizzare le opere d'arte che incontreremo da un punto di vista estetico e formale, ma piuttosto indagare le reti di relazioni che si sviluppano attorno ad esse, nei diversi ambiti sociali in cui sono prodotte e fruite.

La teoria dell'*art nexus* e dell'*agency* che lo attraversa, è uno strumento utile nell'affrontare opere d'arte contemporanea fortemente connotate nel senso dell'*appropriazione*¹ e dell'ibridazione tra culture, come quella che ci proponiamo di affrontare? Può rendere conto di quella complessità culturale, politica e etica connaturata a quelle opere d'arte che hanno a che fare con la differenza culturale?

Come è noto, secondo Gell, compito dell'antropologia dell'arte è fornire spiegazioni sulla produzione e circolazione degli oggetti d'arte in funzione del loro contesto relazionale.² Le opere d'arte, secondo l'antropologo britannico, sono oggetti che mediano una *social agency*, che in italiano potremmo tradurre come *agentività sociale*, ossia la capacità di dare inizio ad una serie di eventi causati da un atto di volontà, da un'intenzione. Anche gli oggetti – *indexes*³ nella terminologia di Gell, che si riferisce alla semiotica di Pierce – possono essere considerati agenti sociali di secondo grado, che mediano cioè l'*agentività*, le intenzioni di chi li ha prodotti.

Gli oggetti, come le persone, sono inseriti all'interno di relazioni sociali ed è attraverso di essi, nel mondo materiale, che le persone esercitano e distribuiscono la propria *agentività*. Le opere d'arte sono oggetti particolarmente complessi, che esistono in quanto tali solo all'interno di specifici ambiti sociali e che acquisiscono *agentività* soltanto una volta che entrano a far parte di una trama di relazioni sociali, quello che Gell chiama l'*art nexus*.

¹ Arnd Schneider definisce l'appropriazione come una strategia con cui artisti individuali lavorano con materiali al di fuori del loro contesto culturale per creare qualcosa di nuovo. Ponendo l'accento sull'aspetto ermeneutico e il potenziale di comprensione della differenza culturale che soggiace alle pratiche appropriative, Schneider fornisce un nuovo sfondo teorico al concetto, spesso connotato invece in senso negativo e centrato sulle differenze di potere tra appropriatori e coloro dai quali ci si appropria (Schneider-Wright 2006, 2010; Schneider 2011, 2012; Marano 2013).

² Il saggio "Art and Agency" ha dato vita a un intenso dibattito tra sostenitori e critici che ha investito anche l'archeologia e la storia dell'arte. Per delle letture critiche rimando il lettore a Bloch 1999; Thomas e Pinney 2001; Osborne e Tanner 2007; Pucci 2008.

³ "Indexes: material entities which motivate abductive inferences,

⁴ Il tipo d'inferenza che possiamo trarre da un *index* è l'abduzione, questo è il termine usato dalla logica e dalla semiotica. L'abduzione è un tipo di inferenza sintetica "in cui di fronte a certe particolari circostanze pensiamo che queste possano essere spiegate attraverso la supposizione di una qualche regola generale." (Eco 1976, in Gell 1998: 14). cognitive interpretations" (Gell 1998: 27).

⁵ “Artist (or other ‘originators’): to whom are ascribed, by abduction, casual responsibility for the existence and characteristics of the index” (Gell 1998: 27).

⁶ “Recipients: those in relation to whom, by abduction, indexes are considered to exert agency, or who exert agency via the index” (ibidem).

⁷ “Prototypes: entities held, by abduction, to be represented in the index, often by virtue of visual resemblance, but not necessarily” (ibidem).

⁸ “For the purposes of the theory being developed here, it will be assumed that in any given transaction in which agency is manifested, there is a ‘patient’ who or which is another ‘potential’ agent, capable of acting as an agent or being a locus of agency”. (ivi: 22).

⁹ La ricerca in questione è stata condotta tra il 2011 e il 2013 nel quadro della tesi di laurea magistrale in antropologia visiva, all'Università degli Studi di Siena. (Carniani 2013).

È tramite il processo di *abduzione*⁴ che gli oggetti d'arte diventano socialmente efficaci, nel momento in cui la loro *agency* è inferita da chi li osserva. Nel sistema dell'*art nexus*, non soltanto gli *artists*,⁵ ma tutti gli attori sociali – i *recipients*,⁶ i *prototypes*,⁷ gli *indexes* – esercitano *agency* e possono figurare in forma passiva o attiva, a seconda della loro posizione reciproca.⁸

L'approccio di Gell è particolarmente adatto per restituire il senso della mia esperienza etnografica, il cui terreno è stato costruito rintracciando e ripercorrendo una rete di relazioni che si sono prodotte attorno ad opere e pratiche artistiche piuttosto dissimili tra loro, provenienti da luoghi e contesti distanti. L'obiettivo della ricerca⁹ era osservare ed analizzare le intenzionalità degli artisti all'interno dei processi di appropriazione, i mezzi e i canali attraverso i quali questi processi si sono prodotti, le logiche di potere soggiacenti.

È stato osservando dapprima l'opera di Marie-Thérèse Latuner in Francia, indagando la sua biografia, la sua poetica, le modalità del suo rapporto con la cultura da cui si appropriava che, quasi completamente priva di conoscenze circa le tradizioni artistiche *kolam* e *kalam*, ho poi viaggiato verso l'India del Sud, con l'intento di osservare la materia d'ispirazione dell'artista francese e di analizzare la produzione e la circolazione di questi oggetti artistici nei diversi ambiti geografici e sociali.

Insieme all'opera di Marie-Thérèse Latuner, al centro della prima fase della ricerca sono state le pratiche di altri artisti francesi che traggono ispirazione dallo stesso materiale culturale *esotico*. Questi sono l'artista e ricercatrice Chantal Jumel, la quale ha dedicato gran parte della propria vita allo studio e all'apprendimento delle tradizioni *kolam* e *kalam* in India, così come alla loro divulgazione e trasmissione in Francia per mezzo di saggi, scritti, atelier di disegno e altri eventi mondani e il coreografo e danzatore Michel Lestréhan che, similmente, ha trascorso gran parte della propria vita in Kerala, studiando forme coreutiche e teatrali tradizionali, e in Francia dove ha trasportato le competenze artistiche acquisite, dedicandosi alla creazione di spettacoli di danza contemporanea e ad attività di insegnamento.

Lestréhan è connesso in particolare alle pitture *kalam* per via dell'inserimento di questi artefatti in alcuni dei suoi spettacoli, realizzati in collaborazione con l'artista e officiante keralense Haridas Kurup, che è stato anch'egli uno dei principali soggetti della mia ricerca. L'attività di Haridas Kurup, che si divide tra arte tradizionale e rituale in India e arte contemporanea in Europa, è stata particolarmente rilevante per il mio studio, poiché è possibile leggere nella sua pratica e nelle sue opere un punto d'incontro e dialogo tra arte contemporanea e arte tradizionale, tra diversi mondi dell'arte.

Si è trattato quindi di ripercorrere a ritroso le esperienze degli artisti francesi in India, di muovermi lungo i percorsi che questi avevano tracciato, di incontrare e conoscere le persone con cui avevano collaborato ed appreso le arti *kolam* e *kalam*, e

di osservare questi artefatti nelle loro forme, funzioni e contesti originari.¹⁰ L'ultima fase della ricerca è stata quella del ritorno in Francia, quando ho potuto rielaborare le esperienze ed il materiale raccolto ed osservare con uno sguardo "informato" le opere, per poterle analizzare attraverso un approccio volto alla comparazione.

Ho costruito quindi un'etnografia multisituata, che abbandona cioè lo studio della località unica, per concentrarsi invece sulla circolazione spaziale degli oggetti e dei significati tra diversi siti e contesti, privilegiando quindi l'analisi di quegli spazi interstiziali in cui avvengono incontri, prestiti, scambi, trasformazioni culturali. L'approccio multisituato, come suggerisce Marcus (Marcus 1995), può essere costruito secondo differenti metodi, tra i quali quelli che l'autore definisce "*Follow the people*" e "*Follow the thing*": nel mio caso, seguire *kolam* e *kalam* nelle loro migrazioni e seguire gli artisti che li trasportano e li manipolano, con l'intento di creare una sorta di mappatura della rete,¹¹ in un terreno costruito *ad hoc*.

Per tenere insieme i diversi siti della ricerca, seguendo il filo rosso delle opere d'arte, l'impiego di una metodologia visiva è stato essenziale: ha consentito di focalizzare l'attenzione sugli aspetti non verbali di quanto osservato e si è dimostrato particolarmente adatto per documentare le pratiche artistiche che passano, in primo luogo, attraverso i corpi, le tecniche del corpo che gli artisti apprendono, i gesti – artistici e rituali – che trasportano da un universo all'altro.

Il materiale visivo è stato impiegato sul campo come strumento d'indagine e comparazione, *trait d'union* tra i diversi luoghi dell'etnografia, spazio di confronto e dialogo, grazie all'evidenza stessa delle immagini. Il risultato conclusivo dell'impiego di questa metodologia è stato la realizzazione di un documentario dal titolo "*Kolam, Kalam: traveling between Paris and Southern India*".

Il montaggio e la possibilità di operare attraverso una poetica della comparazione (Marano 2013) mi hanno fornito lo strumento per interpretare e raccontare il *fieldwork* e la sua frammentazione spazio-temporale tenendo insieme i diversi siti, accostando per similitudine mondi dell'arte¹² solitamente tenuti separati: quello laico dell'arte contemporanea e quello sacro dell'arte *esotica* e rituale, pervenendo così ad una narrazione visiva che fosse in grado di raccontare le relazioni che legano tra loro le esperienze e le pratiche degli artisti, così come il senso unitario della mia esperienza sul campo.

Proprio la distinzione, che si vorrebbe netta, tra questi mondi dell'arte, tra opera d'arte ed artefatto (Clifford 1998; Amselle 2005), tra individualità dell'artista occidentale e anonimato dell'artista *esotico*, viene messa in discussione nel montaggio, grazie all'accostamento di gesti, corpi e luoghi diversi, che si somigliano e si richiamano, che si confondono tra loro, suggerendo la fluidità e la permeabilità dei confini.

Procediamo adesso con l'analisi delle opere dal punto di vista della loro *agency* sociale e dell'*art nexus* in cui sono inserite,

¹⁰ Sul concetto di originale e copia mi rifaccio a quanto sostenuto da Arnd Schneider quando afferma: "In fin dei conti non c'è nessun originale [...] le culture sono sempre impure, sono costituite da elementi eterogenei ab initio. (Schneider 2011: 16).

¹¹ Studiare la rete è il compito di un'antropologia contemporanea e simmetrica che si situa nel cambiamento e che fa dei complessi domini interculturali che si producono oggi nelle reti il proprio oggetto di studio (Latour 2009).

¹² Con "mondi dell'arte" mi riferisco alle riflessioni di Arnd Schneider, svolte a partire dalle considerazioni sul concetto di "Art worlds" del filosofo Arthur Danto e dal sociologo Howard Becker. (Schneider 2012: 58-60).

¹³ Per un approfondimento sui disegni kolam, rinvio il lettore a Jumel 2010, 2013; Nagarajan 1995, 1998, 2000; Laine 2009; Carniani 2013.

¹⁴ Disegnare il kolam è una pratica intercastale, oggi anche interreligiosa. Donne di religione cristiana e musulmana tracciano talvolta i kolam per strada ispirandosi a modelli non tradizionali. La contemporanea espansione del kolam in nuovi territori, come festival, concorsi pubblici e web ha esteso la pratica anche agli uomini.

¹⁵ I kolam sono disegnati anche all'interno dei templi induisti dove possono essere tracciati anche da uomini, sacerdoti bramani, ma più spesso a disegnarli è una donna, la moglie di un bramano.

KOLAM DI FRONTE ALLA SOGLIA DI CASA. TRIVANDRUM, KERALA, 2011.

per vedere se e in che misura, questi concetti possono essere utili per rendere conto degli aspetti trasformativi e perturbanti di cui le opere d'arte, frutto dei processi di appropriazione, sono spesso portatrici.

KOLAM

Disegnare il *kolam* è una pratica artistica e rituale originaria dello stato del Tamil Nadu, nell'India del Sud¹³. Praticato principalmente dalle donne tamil di religione induista¹⁴, s'inscrive tra quelli che si chiamano *vrata*, riti indispensabili della vita domestica.

Si tratta di disegni fragili ed effimeri, realizzati con polvere – farina di riso o precipitati di pietra – destinati a essere distrutti e rinnovati ogni giorno, tracciati all'alba – e spesso di nuovo al tramonto – in un gesto di offerta agli dei: attraverso la reiterazione quotidiana della preghiera grafica s'invitano le divinità, in particolare Lakshmi, dea associata alla fortuna e all'abbondanza, ad entrare e non abbandonare la casa.

I diagrammi sono disegnati negli spazi più importanti della casa tamil: nella *puja room*, la nicchia o l'altare che ospita le effigi delle divinità, accanto ai fornelli dove si manipola il cibo, sulla soglia della porta d'ingresso e per strada, sullo stesso asse della porta¹⁵. Questi ultimi costituiscono una sorta di prolungamento dello spazio intimo e privato della donna e delle sua casa verso lo spazio pubblico della strada, condiviso con la comunità.

La tecnica di disegno tradizionalmente non prevede altri strumenti oltre la mano: si prende la polvere bianca – che le donne tamil conservano in piccole ciotole di latta o terracotta – tra l'indice e il pollice e, facendo attrito tra le dita, la si





DONNE TAMIL TRACCIANO
KOLAM ALL'ALBA.
TRIVANDRUM, KERALA, 2011.

lascia depositare a terra muovendo al contempo mano, polso e braccio. In piedi, chinata verso terra, con le gambe divaricate e le ginocchia semiflesse, le donne tamil tracciano i *kolam* con estrema abilità, in gesti fluidi e rapidi.

I diagrammi comunemente hanno piccole dimensioni¹⁶ e assumono molteplici forme, realizzate sulla base di modelli sui quali è possibile sviluppare un numero quasi infinito di variazioni. Si dividono in tre grandi categorie: *padi kolam*, composti da linee parallele che formano figure astratte o geometriche, come quadrati e triangoli; *pulli kolam*, composti da uno scheletro di punti, supporto di forme astratte e figurative, realizzate congiungendo i punti con linee; *cikku kolam*, i modelli più complessi, realizzati con uno schema di punti attraverso cui le linee serpeggiano creando intrecci e forme astratte di ogni tipo.¹⁷

Oltre ai modelli tradizionali, i *kolam* possono rappresentare fiori, lampade ad olio, divinità ed altri elementi della vita e della cultura tamil e non solo¹⁸. Nella tradizione e nelle occasioni in cui il disegno ha un fine esclusivamente rituale, esistono regole ferree per la sua corretta composizione: il diagramma deve sempre essere chiuso ed avere un centro ben definito.

La sua immagine deve comunicare armonia e completezza e, in virtù di queste sue caratteristiche, è strettamente associato alla figura femminile. Lakshmi, la dea a cui più spesso è dedicato, rappresenta l'ideale della donna indù: in virtù della sua bellezza, della sua pulizia e fertilità la donna è l'immagine stessa di Lakshmi. Quest'immagine della donna è proiettata all'esterno attraverso l'immagine della casa e tramite il *kolam*.

La presenza o l'assenza del diagramma sulla soglia cambiano completamente la percezione dell'aspetto della casa: la sua assenza rimanda al lutto o al periodo sfavorevole del ciclo mestruale, la sua presenza comunica invece l'idea di *cuttam*, pulizia e ordine e di *alagu*, bellezza. I *kolam* infatti abbelliscono la casa e Lakshmi, che in particolare è connessa con la bellezza, è attratta da essi.

¹⁶ Durante il mese di Pongal, la più importante festività tamil e in altre particolari occasioni, così come nei concorsi e nei festival pubblici, i *kolam* sono disegnati anche con polveri colorate, assumono grandi dimensioni e forme non tradizionali.

¹⁷ I *kolam* sono stati studiati da matematici ed informatici perché presentano in certi casi le proprietà del frattale e dei linguaggi algoritmici. Si veda Asher 2002; Gopalan-Vanleeuwen 2015; Liu-Toussaint 2009 e Waring 2012.

¹⁸ Nella contemporaneità il *kolam* è praticato non soltanto come offerta rituale ma anche con altre finalità, come ad esempio quella pubblicitaria o nei contesti di festival e concorsi pubblici, dove si vedono rappresentate immagini di ogni tipo, come Topolino, telefoni cellulari e altri elementi tratti dalla cultura occidentale. Questa ibridazione del *kolam* in India è altrettanto interessante per quel che riguarda i processi di appropriazione, aspetto che non può essere qui approfondito.

UN ESEMPIO DI CIKKU KOLAM.
PONDICHERRY, TAMIL NADU,
2011



¹⁹ "There are different discourses on how the protection of the house relates to the kolam practice. Statements from informants who were well educated Brahmin men, as well as arguments in some scholarly valued texts, firmly hold that one of the main reason that kolams are made is to protect houses from drishti and evil spirits". (Laine 2009: 142).

²⁰ "The kolam acts as a net, a catcher of feelings, and a protective screen for the emotions cast out by those who pass by the doorway or cross the threshold" (Nagarajan 1998: 73).

Il *kolam* comunica un'idea di completezza, *purnam*, e rende completa l'immagine della casa e della donna. Esso è concepito come uno spazio completo e chiuso, il cui centro è segnato da un punto e l'atto di devozione che accompagna la sua pratica è esaurito quando l'ultima linea si ricongiunge con la prima.

Questo stato di completezza è sempre, esclusivamente passeggero ed ogni giorno il diagramma deve essere rinnovato, per non permettere a forze oscure di entrare in casa. Il *kolam* infatti è concepito, oltre che come un'offerta che ha un potere attrattivo, anche come una sorta di rete che trattiene gli spiriti malvagi e i cattivi pensieri di chi passa davanti alla casa. Questa è la lettura che ci offre Gell, che considera il *kolam* come un disegno apotropaico, che ha cioè la funzione di allontanare e scongiurare influssi maligni (Gell 1998: 83-90). In particolare, i *kolam* tracciati sulla soglia di casa, sarebbero una sorta di trappola per demoni che, incantati dalla loro complessità, resterebbero come neutralizzati nel ponderare l'esistenza di tali sofisticati diagrammi.

Ritroviamo la stessa osservazione in Laine¹⁹ e in Nagarajan.²⁰ Tuttavia, secondo la mia esperienza di campo, le fonti bibliografiche e nelle successive considerazioni della stessa Laine (2009: 143), il potere del diagramma, piuttosto che nel *respingere* i demoni, è rintracciabile nel suo *attrarre* gli spiriti

benevoli. Gran parte delle donne intervistate sostiene di offrire il *kolam* a Lakshmi per attirarla dentro casa e per ricevere in cambio quella che in tamil si chiama *punniyam*, la benedizione degli dei. È interessante notare l'intrinseca ambivalenza di questo oggetto rituale, la possibilità che gli viene alternativamente attribuita di attrarre il bene e di scacciare il male.

Gli oggetti rituali sono spesso polisemici, hanno cioè la capacità di agire in un senso o nel senso opposto ed è proprio il loro situarsi lungo questo confine che li rende potenti e pericolosi. Impiegando la terminologia di Gell, possiamo definire il *kolam* come un *index* che appartiene alla categoria dei modelli decorativi (Gell 1998: 73-96).

Come tutti i *decorative patterns*, presentano una struttura interna formata da specifiche relazioni di simmetria e ripetizione tra le parti che gli conferiscono una particolare *interaction*: sono composti tramite la ripetizione di un motivo al loro interno, variato secondo i quattro moti di rotazione, traslazione, riflessione o simmetria assiale e glissoriflessione. Sono le parti dell'*index* che conferiscono *agency* all'*index* come intero, è nella disposizione delle parti tra loro che si attiva il particolare tipo di *agency* di queste figure, la cui percezione implica nell'osservatore un processo mentale di trasformazione del motivo, cosicché l'*agency* e il movimento sembrano appartenere al motivo stesso.

Gell sostiene che l'interesse e il piacere che si provano nell'osservare motivi decorativi e ornamentali siano dovuti non tanto al loro valore estetico, quanto al loro essere complessi e



DONNA TAMIL TRACCIA UN
CIKKU KOLAM ALL'ALBA.
PONDICHERY, TAMIL NADU,
2011

possedere, in virtù della loro struttura, una sorta di resistenza cognitiva che riesce ad *intrappolare* l'osservatore tra le sue maglie (ivi: 82). Riferendosi direttamente al *kolam*, l'antropologo descrive come sia complesso per l'osservatore estrarre un singolo motivo dall'insieme della composizione, anche nel caso in cui si conosca il modo in cui il disegno è stato composto.

Conoscere l'esecuzione di un modello a memoria è il metodo più efficace per disegnare un *kolam* complesso, senza compiere errori, ed è esattamente in questo modo che le donne tamil, fin da bambine, apprendono la tecnica: attraverso l'osservazione della madre e delle altre donne e tramite la ripetizione quotidiana dei gesti, che le porta infine ad incorporare e naturalizzare la pratica, dominando la struttura del complesso modello decorativo, senza passare necessariamente attraverso uno sforzo di comprensione intellettuale. Le donne tamil usano anche appuntare gli schemi dei *kolam* più complessi che hanno personalmente creato o osservato altrove su un quaderno, per non dimenticare i passaggi della complessa composizione. Inoltre, recentemente si stanno diffondendo nuovi mezzi per la trasmissione della pratica del disegno, soprattutto nelle grandi città indiane, come corsi d'arte e video tutorial su internet.

Osservando un *kolam*, secondo Gell, ci ritroviamo di fronte a un paradosso: vediamo la figura come un'unica linea continua, estremamente sinuosa e intricata; sappiamo che è composta da differenti strati sovrapposti e ruotati, ma non riusciamo a visualizzare uno strato e separarlo dall'insieme del disegno.²¹ Allo stesso tempo sappiamo che il *kolam* è stato disegnato da qualcuno, ma non possiamo comprendere il processo con cui è stato creato e ricostruire i movimenti e le intenzioni che lo hanno fatto risultare così come lo vediamo.

Sono molteplici le forme di *agency* che si attivano in questo genere di figure e gli attori coinvolti nell'*art nexus*: l'agentività, come abbiamo detto, si esercita dal motivo sull'*index*, nei termini del rapporto tra la parte e il tutto; quella che, in virtù di questo rapporto, attiva l'*agency* dell'*index* come intero sul *recipient*, i destinatari; questi presuppongono l'*agency* dell'*artist*, la donna che lo ha creato e che rimane spesso anonima, a meno di non aver l'occasione di osservarla durante l'esecuzione. Dall'aspetto del *kolam*, un osservatore tamil può compiere tutta una serie di abduzioni circa l'*artist* – quelle scommesse interpretative derivate dalla nostra esperienza sociale, che riguardano la rete di relazioni sociali attorno all'oggetto d'arte – che invece sfuggono ad un osservatore esterno, non informato: è possibile dedurre il credo della disegnatrice, poiché la forma del diagramma corrisponde in alcuni casi a un credo specifico e informa sul suo essere, ad esempio vishnuita o shivaita, così come sulla sua appartenenza castale.

Esistono poi modelli *kolam* che vengono tracciati in base al giorno della settimana o in base al calendario religioso induista, informazioni che l'osservatore tamil può dedurre quindi dall'*index* stesso. Molte informatrici sostengono che, dalla

²¹ "Kolam are sinuous, symmetrical figures which are usually very difficult to 'read' in the sense that it is difficult to see how the design has been constructed. They play topological games with the spectator and are thus akin to mazes" (Gell 1998: 85).

cura e dalla bellezza del disegno, sia possibile presupporre il carattere della donna che l'ha tracciato. Il *kolam* in strada diventa allora un'appendice, un prolungamento della donna che lo traccia, poiché porta al di fuori di essa, in uno spazio pubblicamente fruibile, la sua agentività e, per chi li sa decifrare, certi tratti della sua identità. In questo senso il *kolam* è un *distributed object* ed è parte della personalità della donna, della sua *distributed personhood*: attraverso la sua pratica la donna attiva la catena di agentività, dà avvio alla rete di relazioni che continuano a manifestarsi anche quando ha concluso il disegno, tramite la presenza stessa dell'*index* nel *causal milieu* (ivi: 221-223).

La donna insatura una relazione di reciprocità tra se stessa, le divinità e la comunità: tracciando il *kolam* con spirito devozionale, riceverà la benedizione divina e quindi l'*index* avrà *agency* non soltanto sulle divinità, il *patient/recipient* della catena (ivi: 28-48), ma anche sul suo stesso *artist* che, da *agent/artist*, si trasforma a sua volta in *patient/recipient*. La comunità intera è uno dei destinatari del *kolam*, perché la bellezza del disegno contribuisce a creare armonia all'esterno, nei passanti che beneficiano della presenza del diagramma e che interagiscono con esso, calpestandolo, attraversandolo, contribuendo a quel processo di cancellazione che è intrinseco al disegno, alla sua natura effimera, alla sua funzione rituale.

Quasi come fossero elementi del naturali del paesaggio, i *kolam* giacciono per strada, di fronte alle soglie delle case tamil, espressioni artistiche individuali che testimoniano un comportamento rituale collettivo e che esistono non come l'opera di un artista, fatta per essere contemplata, ma come delle presenze rassicuranti, che comunicano alla comunità che il dialogo tra mondo terrestre e mondo divino è in costante attività.

KALAM

Nell'*index kolam* non sono presenti le relazioni con il *prototype*, perché il disegno appartiene all'arte geometrica e non esiste in questi casi un prototipo a cui l'immagine si riferisce (ivi: 73-94). Il *prototype* invece è fondamentale nella pittura rituale *kalam*.

In questa sede non ne posso offrire una descrizione esaustiva, che necessiterebbe considerazioni circa il suo importante impiego rituale, sul significato di questo rito nel sistema simbolico e religioso induista, in relazione alle divinità a cui è dedicato, al mito che vi è associato, all'occasione del calendario religioso in cui viene celebrato²². Mi limiterò quindi a descrivere brevemente quegli aspetti del *kalam* che sono utili alla nostra analisi riguardo le catene di agentività.

Il *kalam* è una pittura rituale ed effimera, originaria dello stato del Kerala, India del Sud, con la quale si rappresentano alcune tra le divinità del pantheon induista e che si trova al centro di un rito chiamato *kalam-eluttum-pattum*, che in lingua malayalam significa dipingere e cantare il *kalam*. Esistono un repertorio d'immagini di divinità diverso in base alla casta

²² Per approfondimenti sulla pittura *kalam* e sul rito *kalam-eluttum-pattum* rinvio il lettore a Jumel 2010, Jones 1982 e Carniani 2013.

²³ Per una lettura approfondita sulle caste di pittori kalam rinvio a Jumel 2010. Durante la ricerca sul campo in Kerala ho osservato i riti kalam-eluttum-pattum celebrati dalla casta dei Kuruppu ed è ad essi che mi riferisco in quest'analisi.

²⁴ Nel caso di alcune specifiche cerimonie, come quelle in cui viene realizzato un Nagakalam, sono le donne a distruggere la pittura con il proprio corpo, a entrare in trance ed essere possedute dalla divinità.

PITTORI/OFFICIANTI KERALES
DIPINGONO UN NAGAKALAM.
CHERUTURUTY, KERALA, 2011

dei pittori²³ ed una serie di rigide regole nella composizione dell'immagine, sia a livello estetico che tecnico. Apprendere l'arte di dipingere e cantare il *kalam* è un privilegio castale, che si eredita di padre in figlio e, diversamente dal *kolam*, che tradizionalmente viene appreso per impregnazione e ripetizione nell'ambito della vita quotidiana e nello spazio della casa e della strada, lo studio della pittura *kalam* si svolge in modo strutturato all'interno dei templi e attraverso fasi progressive di allenamento, sia nel disegno che nel canto.

Il rito *kalam-eluttum-pattum* si celebra in speciali occasioni della vita privata o in date stabilite dal calendario religioso induista. Si tratta di un rito occasionale, complesso e solenne, della durata di circa dodici ore, compiuto all'interno di templi o di abitazioni private. Attraverso la realizzazione del *kalam* e il procedimento d'installazione della divinità nella pittura e in seguito, con la presentazione di offerte, canti e preghiere, s'intende onorare gli dei e ricevere la benedizione divina. La cerimonia si conclude con la distruzione della pittura, a opera di un danzatore che entra in uno stato di trance da possessione.²⁴ Per realizzare la pittura, che solitamente ha grandi dimensioni, – almeno tre o quattro metri di diametro – lavora un gruppo di pittori/officianti, cinque o sei uomini che, insieme e secondo un ordine gerarchico, compongono l'immagine a terra con polveri vegetali di cinque diversi colori: bianco, nero, rosso, verde e giallo.

Ogni colore corrisponde ad una qualità caratteriale e psicologica che si associa alla divinità e nei modelli è prescritto ri-





gorosamente, secondo l'aderenza al mito, quali colori assegnare ad ogni divinità e ad ogni parte del suo corpo, così come sono descritti tutti i suoi attributi specifici. Per disegnare il *kalam* si utilizza quasi esclusivamente la mano ma, mentre nel disegno *kolam* si impiega un'unica tecnica per realizzare punti e linee, nell'arte *kalam* esistono almeno cinque diverse tecniche della mano per manipolare la polvere, impiegate a seconda della parte del disegno che si sta realizzando.

Come avviene per la pratica del *kolam*, a maggior ragione trattandosi di un rito solenne e pubblico, ciò che è fondamentale nella pittura *kalam* è lo spirito devozionale con cui gli artisti dipingono ed è altrettanto fondamentale il rispetto assoluto delle regole formali ed estetiche. Il *kalam*, infatti, appartiene alla categoria dell'arte figurativa o di rappresentazione, nella quale il nesso con un prototipo è fondamentale (ivi: 96).

Gli esempi che Gell offre per trattare l'arte figurativa dal punto di vista antropologico sono tratti dalla stregoneria e dall'idolatria, casi esemplari del processo con cui si assegna *agency sociale* ad artefatti e idoli. In India, paese a cui l'autore si riferisce spesso nel corso del saggio, la venerazione delle immagini divine è una pratica largamente diffusa e non esiste una distinzione tra la bellezza dell'immagine sacra e il suo potere religioso, così come non vi è separazione tra esperienza estetica ed esperienza religiosa.

Gell distingue due generi di idoli: quelli iconici, dove l'*index* somiglia fisicamente al prototipo, da quelli aniconici, dove non c'è corrispondenza formale tra l'*index* e la divinità (ivi: 96-115). Rispetto all'*agency* dell'idolo, che è di natura religiosa, la distinzione iconico e aniconico non è fondamentale, poiché in entrambi i casi l'*agentività* del prototipo consiste nel far sì che l'artista realizzi una riproduzione religiosamente convenzionale della divinità, un'immagine che possa innescare nei devoti un processo di riconoscimento.

L'idolo, secondo Gell, comunque si presenti, non è una rappresentazione della divinità, ma il corpo stesso della divinità. Vedremo che quest'affermazione è assolutamente pertinente nel caso della pittura *kalam*. L'autore analizza il processo circolare di agentività tra *index*, *prototype* e *recipient*, rifacendosi al concetto induista di *darshana*: venerare la divinità e la sua immagine significa ottenere la benedizione divina, in lingua indi *darshana*,²⁵ che è trasmessa attraverso gli occhi (*ivi*: 116-121). S'innescano quindi un processo di reciprocità tra devoto e divinità, che passa attraverso il mutuo osservarsi:

Lo sguardo diretto dalla divinità verso il devoto conferisce la sua benedizione; reciprocamente, il devoto raggiunge e tocca la divinità. Il risultato è l'unione con la divinità, una fusione di coscienze secondo l'interpretazione dei devoti. Questo ci riporta alla questione della reciprocità e dell'intersoggettività tra immagine (*index*) e destinatario. È chiaramente attinente alla tesi principale sostenuta in questi capitoli che l'intersoggettività tra persone e *indexes*, in particolare *index* che, come le immagini delle divinità, hanno forme umane, deve essere possibile.²⁶

²⁵ "Darshana: 'seeing, auspicious sign, point of view' [...] It refers to the moment in which the eyes of the deity, enshrined in the sanctuary and those of devotee meet. The expression 'having darshana' in the modern parlance may also refer to a visit to a guru or any influential person" (Dallapiccola, 2002, 56).

²⁶ "The gaze direct by the god towards the worshipper confers his blessing; conversely, the worshipper reaches out and touches the god. The result is union with the god, a merging consciousness according to the devotionalist interpretation. This brings back the issue of reciprocity and intersubjectivity between the image (the *index*) and the recipient. It is clearly germane to the general thesis argued in these chapters that intersubjectivity between persons and *indexes*, particularly *index* which, like images of god, are human in form, should be possible". (Gell 1998: 117).

Osservando il disegno *kolam* abbiamo notato come, nell'atto di creare un'immagine/offerta per gli dei, la donna ottenga in cambio la loro benedizione, in un circolo di reciprocità tra esseri umani e divini che è mediato dall'agentività dell'*index*. Nel caso del *kalam*, il processo di reciprocità mediato dall'*index* è ancora più evidente. Il *kalam* è un'opera antropomorfa che, nel corso dello svolgimento del rito, non solo rappresenta, ma è il corpo divino, diviene la divinità incarnata temporaneamente nella forma di artefatto. Si assiste quindi ad un progressivo meccanismo di animazione dell'*index*, che si svolge in differenti fasi.

Prima di disegnare il *kalam*, ed entro lo scoccare di mezzogiorno, è necessario creare uno spazio adatto ad accogliere la divinità: il *pandal*, un baldacchino realizzato con tessuti ed elementi vegetali, che offrirà un tetto al *kalam* e sotto al quale si svolgeranno la quasi totalità delle altre fasi del rito. Senza approfondire la sua descrizione, è necessario però dire che questa fase preliminare ha lo scopo di purificare il luogo e trasformarlo in uno spazio sacro. Una volta consacrato il *pandal*, i pittori cominciano la composizione della pittura. Il volto della divinità e la sua espressione non possono essere assolutamente modificate dagli artisti: esprimono lo stato d'animo della divinità, attraverso il colore della pelle/polvere – giallo significa splendore, rosso rabbia, verde nobiltà – e la forma di bocca e occhi.

L'immagine deve suscitare uno stato d'animo anche presso i partecipanti alla cerimonia, che fanno l'esperienza del *rasa*, termine tradotto come "sapere", cui si perviene solo con uno spirito puro e sgombro di pensieri. In questo stato di sensibilità estrema, il devoto può fondersi con la presenza divina, che è incarnata nella sua forma terrena e quindi presente tra i devoti. Il



momento in cui vengono dipinti gli occhi è particolarmente rilevante per quest'analisi. La *cerimonia di apertura degli occhi*, *netronmilanam* in lingua malayalam, è di estrema pericolosità ed importanza e segue un rigido protocollo: è in questo preciso istante che la divinità entra in contatto con il mondo e può osservarlo.²⁷

Questo è il *darshana*, lo sguardo benevolo delle divinità, che il devoto desidera ardentemente. Allo stesso tempo però, lo sguardo divino è così potente che può essere pericoloso per il pittore ed è necessario che egli prenda una serie di precauzioni. Quando la pittura è quasi completata, il più esperto tra gli artisti si posiziona dietro la testa della divinità e ne realizza gli occhi, lasciando colare la polvere bianca per creare due forme coniche che poi appiattisce, utilizzando un particolare specchio di bronzo. Ripete l'operazione, aggiungendo polvere di diversi colori, per creare l'iride e la pupilla. Il pittore si posiziona dietro la testa o ai lati, ma mai di fronte alla divinità, perché nel momento in cui questa "aprirà gli occhi", getterà un primo sguardo che potrebbe essere fatale all'artista.

Il concetto di *darshana*, lo sguardo divino e benevolo verso il devoto, può avere infatti anche una connotazione negativa e trasformarsi in malocchio. Ritroviamo qui quella polisemicità che abbiamo osservato nel *kolam*, l'intrinseca capacità di poter agire alternativamente e contemporaneamente nel bene o nel male, che è tipica degli oggetti rituali. Prima di poter guardare la divinità negli occhi e ricevere il *darshana* è necessario che siano compiute altre operazioni attorno al *kalam*, che il rito segua

IL PITTORE/OFFICIANTE SI PONE DIETRO LA TESTA DELLA DIVINITÀ BADHRAKALI PER REALIZZARNE GLI OCCHI. CHERUTURUTY, KERALA, 2011

²⁷ Sulle tecniche di consacrazione delle immagini si veda Freedberg 2009.

rigorosamente il suo protocollo. Infatti, se la *cerimonia dell'apertura degli occhi* è il momento in cui si crea una relazione tra devoto e divinità, grazie alla reciprocità dell'atto di osservare qualcuno negli occhi, il processo di animazione dell'immagine non è ancora completamente compiuto.

Terminata la pittura è necessario invocare l'energia divina attraverso l'intonazione di canti, preghiere e il dono di offerte. Sono tutti i partecipanti al rito che, insieme al bramano e ai pittori/officianti, chiamano la divinità e, con la loro energia, la invitano ad incarnarsi nella pittura. È attraverso questa serie di passaggi che il *kalam* è vivificato, fino a divenire il corpo stesso della divinità.

Possiamo leggere questo processo alla luce delle riflessioni di Gell sulle teorie esternaliste e internaliste dell'*agency*. Gell si chiede in che modo attribuiamo *agency* e intenzionalità agli altri. Secondo la teoria esternalista, poiché non abbiamo accesso all'interiorità degli altri, è osservando il comportamento e quegli aspetti visibili all'esterno che possiamo presupporre che gli altri siano esseri senzienti, dotati di intenzioni ed *agency*. Secondo la teoria internalista invece, è grazie al possesso o meno di un'interiorità, di quella che chiamiamo anima o spirito, che possiamo attribuire a un essere, anche non biologicamente vivente, il possesso di una *intentional psychology* e di *agency*.

Le due teorie sono riconducibili a due distinte strategie con cui si animano gli idoli (*ivi*: 126-154). La teoria esternalista si fonda sull'associare un ruolo sociale all'idolo all'interno del sistema di relazioni, ossia quei casi in cui gli idoli sono trattati come esseri umani: lavati, nutriti, vestiti, messi a riposo. Sono così inseriti, volenti o nolenti, in un sistema di relazioni dove si comportano come *patients*, il che implica da parte loro il possesso di un'*agency passiva*.

Non si tratta di azioni simboliche o esclusivamente simboliche: inserire gli idoli in un sistema di relazioni e trattarli come persone crea una *real physical interaction* tra esseri umani e divinità (*ivi*: 135). Nell'induismo la divinità, nella sua forma di statua o d'immagine pittorica, è considerata essenzialmente come un ospite d'onore, verso il quale il devoto ha tutte le attenzioni e gli accorgimenti appropriati. Ugualmente e specularmente la divinità, nella sua forma materiale, accetta ciò che le è offerto rimanendo imperturbabile, come si conviene ad un ospite e quindi mostrando un comportamento conforme alla situazione sociale in cui è inserita (*ivi*: 128).

La strategia esternalista può non essere sufficiente da sola per animare l'idolo, e l'agentività passiva di cui è investito deve essere affiancata spesso ad un'agentività di tipo attivo, infusa attraverso la strategia internalista. Questa consiste nel costruire l'idolo in maniera tale che vi sia un elemento che possa fare presupporre in esso il possesso di un'interiorità, che possa far intuire che l'idolo ha qualcosa dentro, uno spazio interno. Gli occhi, ci dice Gell, sono, tra tutti gli orifizi del corpo, quelli che in modo più diretto significano interiorità, possesso di un'anima. Non esclusivamente gli idoli antropomorfi sono vivificati

attraverso la strategia internalista: il conferimento d'interiorità può essere realizzato dotando l'idolo di altri tipi di cavità, comunque sempre separando in qualche modo la parte esteriore dalla sua parte interna.

Il conferimento di interiorità può essere ottenuto anche tramite la collocazione dell'idolo all'interno di uno spazio che funge come una sorta di corpo per esso, spesso il tempio. C'è infatti un'analogia tra il rapporto tra corpo e anima e il rapporto tra tempio e idolo (ivi: 136). Nel nostro caso la creazione del *pandal*, il tempio effimero in cui s'installa l'idolo nella sua forma di *kalam*, può essere allora letta come una strategia internalista, che serve a potenziare il processo di animazione. Spesso, ed anche nel caso della vivificazione del *kalam*, le due strategie si affiancano. I pittori/officianti seguono dapprima la strategia internalista creando il tempio, dotando l'immagine della divinità di una forma antropomorfa e poi degli occhi – compreso il terzo occhio – cavità che danno accesso alla sua interiorità.

Conclusa la pittura, procedono anche con la strategia externalista, invocando la presenza divina, cantando le sue gesta, presentando offerte. Questa fase del rito dura diverse ore e, quando la divinità è stata sufficientemente pregata, onorata, nutrita, giunge il momento di concludere il rito, inducendo l'essere divino ad abbandonare le sue spoglie mortali e visibili, affinché possa far ritorno nel regno ultraterreno.

Per raggiungere questo scopo interviene un danzatore – di solito un professionista affiliato a un tempio – che entra fisicamente nel *kalam* e lo distrugge fino a cancellarlo completamente, muovendosi su di esso in una danza rituale. Ballando sopra al corpo divino il danzatore entra in trance e viene posseduto dalla divinità, trasformandosi in un oracolo che porta agli astanti i suoi messaggi e la sua soddisfazione per le offerte ricevute.

DONNE IN STATO DI
TRANCE CANCELLANO UN
NAGAKALAM. CHERUTURUTY,
KERALA, 2011.



La superficie del corpo divino, la sua materia di polvere, è infranta dal danzatore/oracolo che entra nella *pele* della divinità e la porta su di sé per fargli prendere una nuova forma, una nuova pelle, quella umana adesso. Questo è possibile perché:

Ciò che conta è esclusivamente la duplicazione di pelli, esternamente verso il macrocosmo e internamente verso il microcosmo, e il fatto che tutte queste pelli siano strutturalmente omologhe; non esiste una “superficie” definitiva, non vi è alcun definitivo “dentro” ma soltanto un perenne passaggio dentro e fuori, ed è qui, in questo traffico verso e attraverso, che si risolve il mistero dell’animazione (Gell 1998: 148).

Concluso il momento della trance, il rito si chiude con nuove preghiere e canti e infine con la distribuzione tra i partecipanti della *prasadam*, il cibo sacro che è lo stesso corpo divino: nel caso del *kalam* si tratta della distribuzione della polvere della testa dell’idolo, cancellata per ultima, poi mangiata ed usata per segnarsi la fronte. L’agentività posseduta dal *kalam* è complessa e stratificata. Il prototipo possiede un’*agency* di



DONNA IN STATO DI TRANCE
CANCELLA UN NAGAKALAM.
CHERUTURUTY, KERALA, 2011

tipo secondario, poiché determina il modo in cui l'*index* dovrà apparire, ma la sua *agency* è mediata da quella dei pittori, gli *artists*, che invece hanno un'*agency* primaria rispetto all'*index*. Dall'osservazione dell'*index* è possibile abduurre la capacità dei pittori di creare una simile complessa figura, nonché il loro spirito devozionale.

Un osservatore keralese può dedurre inoltre tutta una serie di informazioni, che possono sfuggire invece a osservatori esterni. A seconda del tipo di divinità rappresentata, è possibile determinare l'appartenenza castale dei pittori, il periodo dell'anno in cui ci troviamo; a seconda della dimensione, dell'accuratezza e quantità di dettagli nell'immagine, è possibile intuire lo status sociale ed economico di chi ha commissionato il rito. A seconda dei colori usati e dell'espressione del volto della divinità, è possibile conoscere il suo stato d'animo e compiere un vero e proprio riconoscimento della divinità, che implica poi la memoria del mito che la racconta.

I destinatari appaiono due volte nella catena di relazioni: la prima volta all'inizio, come *agent/recipient*, perché sono coloro che hanno indetto il rito e che hanno commissionato il *kalam* a dare avvio alla catena di agentività, per cui poi l'artefatto viene ad esistere. La seconda volta figurano alla fine della catena, come *patient/recipient*, perché essi sono anche i destinatari della pittura e di tutta la cerimonia. Anche la divinità figura due volte nella catena: al principio come *agent/prototype* e alla fine come *patient/recipient*, perché è a lei che è destinato il *kalam* ed è per soddisfarla che l'*index* viene creato.

Ma l'*art nexus* intorno all'artefatto si complica ulteriormente: nel momento in cui il danzatore entra nel *kalam* e prende su di sé la divinità, è esso stesso a trasformarsi in *index*, a mostrare l'*agency* della divinità stessa, ossia il *prototype*, che adesso non è più incarnato nel *kalam*, ma nella persona posseduta. In questo caso, scompare la figura dell'*artist*: se solitamente all'*artist* si associa un'agentività primaria e lo si identifica con il creatore materiale dell'*index* – spesso una persona –, in questo caso invece la persona, ossia il danzatore, subisce involontariamente la possessione ed è un *patient/index* rispetto all'*agency* primaria dell'*agent/prototype*, la divinità.

Alla fine del processo, l'*index kalam* resta come scarto del corpo della divinità, ad un tempo di buon auspicio e pericoloso: la polvere, usata come *prasadam*, deve essere rimossa velocemente perché, a causa dell'essenziale polisemia degli oggetti rituali, la sua presenza divina, se non controllata, è sempre fonte di possibili pericoli.

L'OPERA DI MARIE-THÉRÈSE LATUNER: INSTALLAZIONE E PERFORMANCE

È scontato osservare come, l'artista Marie-Thérèse Latuner, nella posizione di *recipient* di *kolam* e *kalam*, abbia una percezione assolutamente diversa dell'*agency* di questi oggetti artistici, rispetto a quella che ne hanno i loro supposti e consueti destinatari. Allo stesso tempo, è da questa banale osservazione che

dobbiamo partire per recuperare le intenzionalità dell'artista e la sua stessa *agency* nella dinamica appropriativa. Latuner, in qualità di osservatrice occidentale è interessata soprattutto all'aspetto estetico e formale di *kolam* e *kalam* e la volontà di trasportarli dal contesto rituale, dalla condizione anonima e dalla breve temporalità che gli è connaturata, all'ambito della galleria d'arte, dove invece acquisiscono il valore di opere d'arte, è sintomatico di questa diversa prospettiva sugli artefatti.

Latuner, durante una nostra conversazione, descrive la sua pratica affermando che, nel momento in cui trasporta *kolam* e *kalam* dalla strada e dal tempio, al contesto di una mostra in una galleria d'arte, "trasforma il gesto rituale in gesto artistico". (Conversazione videoregistrata con Marie-Thérèse Latuner, del 12/04/2012, Conflans-Sainte-Honorine, Parigi). Questa duplice concezione del disegno *kolam*, che riflette la distinzione tra arte occidentale e laica ed arte *esotica* e rituale, d'altra parte non è necessariamente oppositiva, come dimostra, ad esempio, l'incontro tra la signora Bavany Sai, disegnatrice di *kolam* e Marie-Thérèse Latuner.

Nel 2000 e nel 2001, a Pondicherry, le due collaborano alla realizzazione di composizioni con polveri, nelle quali le forme tradizionali tracciate da Bavany Sai, sono in parte cancellate e modificate da quelle non convenzionali tracciate da Latuner, dando vita a disegni ibridi. La loro collaborazione da luogo, nel 2002, ad un'esposizione all'Alliance Française, nella città tamil di Pondicherry: in questa mostra personale, l'artista francese espone le fotografie dei disegni ibridi realizzati insieme all'artista tamil ed invita quest'ultima a realizzare un *kolam* sulla soglia d'ingresso dell'Alliance Française, nel giorno d'inaugurazione.

Questo momento sarà un punto di svolta nella pratica di Bavany Sai: quella che per lei, fino ad allora, era stata una pratica rituale e convenzionale del *kolam*, svolta secondo i dettami della tradizione, diviene una vera e propria attività artistica ed un mestiere, che l'ha portata, nel corso degli anni, ad essere riconosciuta come un'artista nella sua città. Quando l'ho incontrata, nel 2011, Bavany Sai era ancora impegnata nell'attività di disegnatrice di *kolam*: le sue composizioni, che spaziano dai *kolam* tradizionali a disegni fantasiosi e "fuori regola", sono richieste nelle occasioni più svariate, da un pubblico prevalentemente occidentale.

Non posso qui dilungarmi ulteriormente sul racconto di questa esperienza, che d'altra parte ho analizzato nel corso della tesi (Carniani, 2013), rifacendomi in parte anche a quanto sostenuto dall'antropologo Jean-Loup Amselle (Amselle, 2005), quando scrive che, spesso, tra gli attori del sistema dell'arte occidentale – galleristi, critici, artisti – ed artisti extra-occidentali, si sviluppa una dinamica, per la quale i primi assumono il ruolo di demiurgo per gli altri, tirandoli fuori dall'ombra e dall'anonimato in cui si trovano, grazie ai contatti e le conoscenze possedute, al fine di inserirli in un sistema dall'arte, dove possano essere commercializzati.



Al di là di queste considerazioni, mi interessa mettere in luce che, la concezione del *kolam* come pratica esclusivamente rituale o esclusivamente artistica, è in realtà più sfumata di quanto si potrebbe supporre. Nelle parole della stessa Marie-Thérèse Latuner, riferendosi a Bavany Sai: “elle vient faire des dessins qu’on lui demande devant l’entrée de maisons et elle invente vraiment ces propres dessins, elle est vraiment sortie de structures traditionnelles des points et des lignes qui construisent, mais elle fait vraiment des choses beaucoup plus personnelles... alors où est la limite exacte du moment où elle est passé du geste rituel, religieux, quotidien, domestique, à quelque chose d’autre? Tout dépend aussi du regard qu’on a dessous” (tratto da una conversazione videoregistrata con Marie-Thérèse Latuner, del 17/03/2011, al Centre d’Art Albert Chanot, Clamart, Parigi).

L’esposizione inaugurata il 19 febbraio 2011 al Centre d’Art Albert Chanot di Clamart, nella periferia a sud di Parigi ed esposta qui per un mese, non aveva un titolo. L’invito recitava semplicemente: “Installations, dessins, vidéos, photographies” e preannunciava la presentazione di una *performance* intitolata “Petits rituels de la chute, avec poudres et corps, avec Gaëlle Mangin, danseuse”. Nel complesso, il dispositivo dell’installazione si presentava come un percorso, segnato da una soglia d’ingresso e una di uscita, che conduceva il visitatore attraverso composizioni realizzate al suolo con polveri colorate, oggetti, fotografie e video.²⁸

Le superfici geometriche e colorate giacenti a terra avevano la capacità di suscitare nell’osservatore curiosità e incertezza, circa la loro natura e composizione: se, ad un primo sguardo, apparivano solide e definite, grazie anche alla presenza di alcuni oggetti in legno e ferro posti sopra di esse, quasi come tappeti monocromatici, a un’osservazione più attenta era possibile riconoscere la sottile materia di cui erano composte, notare av-

INSTALLAZIONE DI MARIE-
THÉRÈSE LATUNER. CENTRE
D’ART ALBERT CHANOT,
CLAMART, PARIS, 2011

²⁸ La preparazione dell’opera in questione da parte di Marie-Thérèse Latuner e il modo con cui ho lavorato con le immagini, attraverso un montaggio che potesse tenere insieme i diversi attori della rete, i differenti siti dell’etnografia, è visionabile qui: www.youtube.com/watch?v=1HG5WuD2VP4. Si veda anche il sito personale dell’artista: mtlatuner.com/video2.html

DETTAGLIO DISEGNO CON
POLVERE, INSTALLAZIONE DI
MARIE-THÉRÈSE LATUNER.
CENTRE D'ART ALBERT
CHANOT, CLAMART, PARIS, 2011



DETTAGLIO DISEGNO CON
POLVERE ISPIRATO AL PADI
KOLAM, INSTALLAZIONE DI
MARIE-THÉRÈSE LATUNER.
CENTRE D'ART ALBERT
CHANOT, CLAMART, PARIS, 2011



DETTAGLIO CUNETTA IN
POLVERE, INSTALLAZIONE DI
MARIE-THÉRÈSE LATUNER.
CENTRE D'ART ALBERT
CHANOT, CLAMART, PARIS, 2011



vallamenti e depressioni, scorgerne insomma tutta la fragilità e l'inconsistenza. Quasi tutti gli artefatti erano arricchiti da elementi figurativi semplici e minimali, come linee e punti, o più complessi, come disegni geometrici e floreali, o intrecci.

Una composizione, in particolare, rivelava la tridimensionalità del disegno: una base di polvere gialla, luminosa e profumata, sulla quale si ergevano cunette di polvere verde, piccole montagne dove la superficie s'impennava, abbandonava la dimensione dell'orizzontalità e prendeva quella inusuale della verticalità, oscillando tra disegno e scultura.

Un avviso, posto sulla soglia d'ingresso del percorso, informava il pubblico sul fatto che le composizioni erano state realizzate con polveri, senza specificare ulteriormente questo dato. Il messaggio invitava anche i visitatori a togliere le pro-

prie scarpe e a camminare esclusivamente lungo il cammino prestabilito, a causa delle fragilità dell'opera. Il percorso, come le sue modalità di fruizione, miravano all'obiettivo di indurre nel visitatore la sensazione di accedere ad uno spazio altro, separato da quello ordinario, grazie alla presenza di un *limen*²⁹. Per varcarlo, i visitatori dovevano adottare uno specifico comportamento: compivano il gesto insolito di togliere le scarpe in un luogo pubblico ed entravano a piedi nudi in uno spazio percepito come nettamente distinto da quello da cui provenivano, perché delicato e bisognoso di un'attenzione particolare, che era l'artista stessa a richiedere loro.

La presenza di una vera e propria soglia d'ingresso e di uscita era suggerita anche dalla posizione e dal contenuto delle fotografie. Queste avevano l'effetto di situare il visitatore in un contesto culturale altro e in una dimensione rituale e sacra ed, al contempo, rivelavano in maniera implicita il riferimento dell'artista a questo universo e a questa cultura. La prima di queste era posta sul punto d'accesso all'installazione.

La verticalità dello scatto e il taglio del supporto della fotografia, stampata su una tela lunga e stretta, assimilavano l'immagine ad una porta, suggerendo nuovamente l'idea d'ingresso e producendo un coinvolgimento individuale, intimo ed emotivo. Era sprovvista di una didascalia e opaca, nel senso che la situazione reale ritratta non era pienamente riconoscibile ma, allo stesso tempo, alcuni dei suoi indici lasciavano supporre all'osservatore che si trattasse di una fotografia scattata, presumibilmente dalla stessa Latuner, in un Paese extra-europeo e in un luogo sacro.

La foggia e i colori degli abiti delle donne ritratte, le acconciature, il colore della loro pelle, sono tutti elementi che richia-

²⁹ Sui concetti di limale e liminoide rimando il lettore a Van Gennep 1981 e Turner 1993.

Sull'impiego dei concetti di limen e rito di passaggio nell'opera di Latuner rimando a Carniani 2013.

FOTOGRAFIA D'INGRESSO, INSTALLAZIONE DI MARIE-THÉRÈSE LATUNER, CENTRE D'ART ALBERT CHANOT, CLAMART, PARIS, 2011.



³⁰ "Dess(e)ins transportés" del 2009 e "Dessins" del 2010.

mano all'osservatore un Paese orientale, presumibilmente l'India. La prossemica dei corpi delle donne, vicine tra loro, ma allo stesso tempo concentrate su uno spazio intimo e personale, rimanda ad una situazione di silenzio, introspezione e preghiera, coadiuvata dalla presenza delle numerose candele, delle composizioni floreali e dalla posizione raccolta e conserta delle figure. La presenza di una folla indistinta sullo sfondo, in cui le persone sembrano seguire uno stesso percorso, conferma l'idea che ci troviamo all'interno in un tempio o in un altro luogo in cui si stanno svolgendo attività rituali, come pure l'oscurità, attenuata dalla luce delle candele, e le colonne finemente scolpite, alle quali le donne sono appoggiate. Anche la seconda ed ultima fotografia, posta all'uscita del percorso, nonostante l'opacità della situazione reale raffigurata e la mancanza di una didascalia che la rendesse esplicita, riconduceva il visitatore ad una situazione simile a quella suggerita dalla prima: un contesto extra-europeo, presumibilmente indiano, a giudicare dall'aspetto della donna, dal suo abbigliamento, dal colore della pelle, dalla sua postura.

Il velo che le copre la testa, in particolare, fa pensare ad un Paese orientale e a una situazione legata alla sfera del religioso, per cui ne deduciamo che il contesto in cui la fotografia è stata scattata, probabilmente da Latuner, potrebbe essere quello di un tempio in India.

In entrambe le fotografie sono individuabili alcuni elementi artistici, in prossimità delle donne: piccoli diagrammi bianchi, che immaginiamo essere stati realizzati dalle donne stesse e che permettono all'osservatore di stabilire un primo collegamento estetico tra l'opera di Latuner e le immagini *esotiche* che questa ci propone.

I due video, proiettati lungo il percorso installativo, mostravano estratti di *performance* precedenti di Latuner³⁰ ed aveva-

FOTOGRAFIA D'USCITA, INSTALLAZIONE DI MARIE-THÉRÈSE LATUNER. CENTRE D'ART ALBERT CHANOT, CLAMART, PARIS, 2011.





GAELLE MANGIN E MARIE-
THÉRÈSE LATUNER,
PERFORMANCE. CENTRE D'ART
ALBERT CHANOT, CLAMART,
PARIS, 2011.



GAELLE MANGIN E MARIE-
THÉRÈSE LATUNER,
PERFORMANCE. CENTRE D'ART
ALBERT CHANOT, CLAMART,
PARIS, 2011.

no quindi la funzione d'informare il visitatore circa la sua pratica: svelavano la tecnica che questa impiega per disegnare con la polvere, mostrandocela mentre disegna a terra e sul corpo di un ballerino e, grazie alla presenza delle date nei titoli di coda, fornivano informazioni temporali circa la sua opera, contribuendo a creare nel visitatore un effetto di fiducia e riconoscimento delle sue competenze artistiche.

La giornata d'inaugurazione si concludeva con una *performance* dal vivo, della durata di circa trenta minuti. L'artista disegnava con polvere di diversi colori sul corpo seminudo di una danzatrice: ne individuava superfici, cavità, depressioni e vi realizzava coni, punti e linee. La danzatrice, muovendosi piano e in prossimità del suolo, lasciava scivolare la polvere sulla pelle, fino a terra, ed aspettava un nuovo gesto di Latuner, per poi riprendere il movimento, in una serie di botta e risposta lenti e delicati, in un muto dialogo tra corpi.

In ragione della lentezza dei movimenti, della sensazione di controllo e precisione che questi trasmettevano ed anche per via della musica – suoni di gong rarefatti e vibranti prima, e musica classica contemporanea poi – la performance aveva un sapore solenne e mistico. La relazione tra danzatrice e artista rinvia al concetto di creazione, può essere letta come una metafora del rapporto tra divinità creatrice e creatura: i gesti dell'artista e la materia che la sua mano dissemina hanno il potere di far muo-

vere il corpo della danzatrice, che pare animata da questa forza esterna. Lo stesso titolo “Petits rituels de la chute, avec poudres et corps, avec Gaëlle Mangin, danseuse” con la presenza della parola *rito*, induceva ad assimilare le azioni sulla scena ad un comportamento ritualizzato e connesso alla sfera del sacro. Per la serata di chiusura dell'esposizione fu presentata una nuova performance, “Au soir des poudres. Rituels d'effacement”, nella quale le danzatrici Gaelle Mangin e Claire Filmon hanno distrutto le composizioni in polvere di Latuner tramite il movimento dei loro corpi. In questa performance c'è un implicito riferimento alla distruzione rituale delle pitture kalam durante le cerimonie *kalam-eluttum-pattum*.³¹

Nel complesso, installazione e *performance* avevano l'effetto di suscitare una serie di domande nel pubblico, circa le intenzioni dell'artista, sul processo di costituzione dell'opera e sul rapporto tra l'artista e la cultura *esotica* evocata: perché si riferisce ad una cultura altra dalla propria? Perché espone immagini legate alla sfera religiosa e rituale? Che cosa sono queste polveri colorate e da dove provengono? È l'artista che ha ideato la tecnica di disegno? Perché disegna sui corpi? Qual è il legame tra l'artista e questo misterioso e indecifrabile *Oriente* che viene riproposto attraverso gesti, colori, odori, immagini e suoni?

Marie-Thérèse Latuner doveva aver previsto la quantità di questioni che l'esposizione avrebbe suscitato: infatti, dedicava la parte conclusiva del *vernissage* all'analisi dell'installazione e al racconto del suo percorso creativo. Questo momento non è concepito da Latuner come parte dell'opera, ma piuttosto come una necessità esplicativa, che l'artista sente di dovere al pubblico ma che, d'altra parte, viene soddisfatta esclusivamente in questa serata inaugurale. Per tutto il periodo in cui resterà esposta, l'opera dovrà essere in grado di trasportare l'*agency* e le intenzionalità dell'artista, senza il ricorso ad un spiegazione. Il pubblico a cui l'esposizione è destinata, il *patient/recipient*, non è omogeneo e l'opera si presta a molteplici interpretazioni. Possiamo immaginare che sia composto soprattutto da persone di nazionalità francese, probabilmente ben istruite.

È possibile che alcune tra queste posseggano conoscenze circa l'arte e la cultura indiana, che altre ne posseggano circa l'arte contemporanea occidentale, che altre ancora conoscano l'artista e il suo rapporto con l'India, così come è possibile che parte del pubblico non abbia nessuna di queste informazioni. Ogni individuo avrà quindi un diverso grado di accessibilità all'opera e ai prototipi a cui si riferisce, a seconda delle proprie competenze.

Ma possiamo parlare di *prototype* in questo caso? Il prototipo, seguendo Gell, è quell'entità che si suppone sia rappresentata nell'*index* ma, nelle opere di Latuner *kolam* e *kalam* non sono rappresentati, sono piuttosto impiegati come (più o meno) manifeste fonti di ispirazione. Degli artefatti, Latuner seleziona soltanto alcuni aspetti, quelli che ritiene essenziali e che sente in eco con le sue precedenti opere, col suo stesso lin-

³¹ Nel video ho cercato di mostrare attraverso le immagini questa connessione tra performance artistica e rituale: www.youtube.com/watch?v=I-3rhOOxo6Q

guaggio creativo.³² Ne impiega la materia, si appropria di alcune delle tecniche della mano, conserva il punto, la linea, le forme geometriche che sono alla base di queste composizioni. Giocando sugli elementi formali, li scompone e li ricompone per creare oggetti diversi e nuovi, che chiama *dessins flottants*. Il *kolam* perde le sue caratteristiche di diagramma chiuso e completo e il suo potere protettivo, per trasformarsi in un disegno aperto, senza centro. Il *kalam* non esiste più, il corpo della divinità è vivisezionato, scomposto nelle superfici monocromatiche di polvere e il suo potere divino è reso inefficace. Queste profonde trasformazioni sono possibili, l'artista può rompere drasticamente le regole formali ed estetiche di questi artefatti perché si appropria di essi dall'esterno, perché non fa parte dell'universo culturale e religioso di cui si appropria.

Nell'opera sono ugualmente presenti riferimenti ad artisti contemporanei come Wolfgang Laib e Anish Kapoor, che anche in questo caso non definiremo prototipi, ma riferimenti stilistici.³³ Possiamo immaginare che questo genere di riferimenti, vere e proprie citazioni interne al mondo dell'arte contemporanea, siano di più facile accesso per il pubblico a cui l'opera è destinata, un pubblico in prevalenza occidentale.

L'artista, come abbiamo visto, fa riferimento anche alle sue stesse opere precedenti, presentando video ed altri oggetti. Questi sono quindi impiegati come un modo per citare sé stessa, stabilire uno spazio di memoria e creare un discorso di anticipazioni e richiami tra le sue diverse opere. Impiegando ancora la terminologia di Gell, possiamo leggere questi elementi come *pretentions* e *retentions* rispetto alla sua opera intera, intesa come un *distributed object*, ossia quell'insieme distribuito di opere diverse, realizzate in passato o ancora non realizzate, che costituiscono l'opera della sua vita intera (*ivi*: 232-251) e che ci danno accesso alla sua interiorità.

In altre parole, la disposizione delle singole opere nell'*opera* di un artista, ognuna delle quali è in parte una ricapitolazione di opere precedenti e in parte un'anticipazione di opere non ancora realizzate, pare generare tra gli *indexes* (oggetti nel mondo materiale) lo stesso tipo di relazione che esiste tra gli *stati mentali* del processo cognitivo che riconosciamo come coscienza. In altre parole, la struttura temporale delle relazioni index-verso-index che è presente nell'opera dell'artista esterna o rende oggettivo lo stesso genere di relazioni che esiste tra gli stati mentali interni dell'artista come essere dotato di coscienza. L'*opera* dell'artista è flusso di coscienza (personalità in termini cognitivi, e temporali) scritto a grandi lettere, reso pubblico e accessibile (Gell 1998: 236).

La sera del *vernissage*, come abbiamo detto, Latuner ha voluto fornire al pubblico le chiavi di lettura dell'opera. Raccontava di come il suo lavoro traesse ispirazione, a livello stilistico e concettuale, dalle due tradizioni artistico-rituali *kolam* e *kalam*

³² Prima dell'incontro con *kolam* e *kalam*, Latuner si era interessata all'*action painting*, a forme di disegno *hors papier*, al ruolo del corpo e della gravità nelle tecniche di disegno ed impiegava materiali come le polveri. Nelle tradizioni *kolam* e *kalam* Latuner ritrova elementi già presenti nel suo linguaggio creativo, avviene in lei una sorta di riconoscimento dell'esistenza di un nesso tra la sua opera e questi artefatti.

³³ Le *petits montages* di polvere verde presenti nell'installazione sono un *clin d'œil* all'artista tedesco Wolfgang Laib che nelle proprie opere realizza sculture simili, quelle che chiama *montagne*, con lo stesso procedimento e nella stessa scala, ma utilizzando polline e riso. Il riferimento alle opere dell'artista anglo-indiano Anish Kapoor è individuabile nella scelta dei materiali effimeri come la polvere e i pigmenti.

e ne forniva una descrizione piuttosto accurata. Si soffermava soprattutto sul suo personale rapporto con questi artefatti e con la cultura in cui hanno origine, raccontando di aver appreso le tecniche del disegno alla polvere viaggiando in più occasioni in Tamil Nadu, di aver frequentato disegnatrici tamil e scuole d'arte, di aver assistito, in Kerala, alle cerimonie induiste *kalam-eluttum-pattum*, dove vengono realizzate e distrutte le pitture *kalam*. Raccontava quali fossero stati gli elementi tecnici, formali e rituali delle due tradizioni che più l'avevano affascinata e spiegava che le polveri impiegate nell'opera le erano state spedite da un artista e officiante keralese, Haridas Kurup, ed erano le stesse utilizzate nelle pitture *kalam* e nei disegni *kolam*. Nell'intraprendere questo racconto, questa spiegazione volta a chiarire i contorni del suo processo d'appropriazione, Latuner precisava preventivamente di non essere un'antropologa o un'esperta di cultura indiana.

Questo passaggio è molto interessante perché, attraverso l'affermazione dello statuto di artista e la presa di distanza dalla figura dell'antropologo, Latuner compie una sorta di giustificazione del proprio operato, si sgancia dalla necessità di scientificità e di rigore disciplinare e si conquista uno spazio di libertà di azione nella sua pratica di appropriazione del materiale culturale *esotico*. La libertà che gli artisti hanno di appropriarsi e manipolare oggetti, materiali, concetti provenienti da culture differenti dalla propria è molto diversa da quella che possono permettersi appunto etnografi e antropologi nell'affrontare la differenza culturale. Molti artisti contemporanei, d'altra parte, si interessano a società e fatti culturali che sono classicamente oggetto dell'indagine etnografica e della riflessione antropologica ed impiegano, sempre più frequentemente, strumenti tratti da queste discipline, ad esempio, compiendo ricerche sul campo, dotandosi di informatori, realizzando interviste.

Quello che ci preme sottolineare è l'attenzione che molti artisti contemporanei occidentali mostrano per questioni di interesse antropologico come il genere, l'identità o la ritualità, nel nostro caso.³⁴ Assimilando la galleria d'arte ad uno spazio rituale e trasformando questo luogo tramite l'uso dei materiali (Schneider-Wright 2006: 46) e attraverso la creazione di un dispositivo pensato come una sorta di rito di passaggio, Latuner intende trasportare il pubblico verso un'esperienza di fruizione artistica, nella quale l'opera è presupposta avere un impatto emotivo sui suoi fruitori ed essere in grado, grazie alla presenza di immagini, suoni, materiali, forme e odori, di accompagnarli verso una dimensione diversa da quella ordinaria, verso un universo rituale e sacro, suggerito tramite l'evocazione di una cultura Altra.

Ma in che misura questo avviene? L'*index* riesce a trasportare nel *casual milieu* le intenzioni dell'artista, la sua specifica *agency* e quella che *kolam* e *kalam* hanno esercitato su di lei? In che misura le *abuzioni* che possiamo compiere a partire dall'opera, sulle relazioni esistenti tra *artist*, *index*, *prototype*, *recipient*, ci illuminano sul ruolo dell'opera come agente so-

³⁴ Per delle letture sui rapporti tra antropologia, ricerca etnografica e arte contemporanea, rinvio il lettore a Schneider-Wright 2006, 2010; Schneider 2011, 2012; Marano 2013; Marcus-Meyers 1995 e Foster 2006.

ziale? Quanto ci aiutano ad esplorare le dinamiche dell'appropriazione, la relazione tra artista e coloro da cui si appropria, le questioni etiche che sottendono a questo rapporto? L'abduzione che riguarda l'*artist*, chi ha materialmente prodotto l'*index*, è una scommessa cognitiva piuttosto sicura, sappiamo che l'*artist* è Marie-Thérèse Latuner, perché chi visita l'esposizione ha accesso diretto a questa informazione: l'opera d'arte nella galleria è firmata, è presentato come il prodotto individuale di un'artista specifico.

Attraverso l'*agency* dell'opera si deduce l'*agency* di Marie-Thérèse Latuner, si può supporre l'esistenza di una relazione tra lei e la cultura a cui fa riferimento, immaginare una serie di esperienze nel suo passato e di competenze che ha acquisito, scommettere sulle modalità con cui ha realizzato l'installazione ed interpretare le sue intenzioni. Attraverso l'oggetto materiale abbiamo accesso, come suggerisce Gell, *to another mind*, all'interiorità del suo realizzatore materiale (Gell 1998: 221-228) L'*index*, in qualità di *secondary agent*, trasporta nel contesto delle relazioni sociali l'*agency* dell'artista, incorpora le sue capacità e conoscenze, quelli che possono essere stati gli eventi significativi del suo passato, le sue attuali intenzioni.

Ma quanto ci racconta sulla qualità di questa relazione? Per esempio, la scelta dell'artista di esporre, nei punti d'ingresso e di uscita del percorso installativo, le immagini delle donne tamil accanto ai *kolam* può essere letta come un'esigenza di trasparenza circa la provenienza della sua ispirazione artistica, come un modo per dare voce a coloro da cui si è appropriata. Similmente, l'evocazione del contesto indiano e della dimensione rituale a cui questi oggetti appartengono, sembra testimoniare la volontà di attenuare l'effetto di decontestualizzazione tipico dei casi in cui materiali culturali altri, sono trasportati in ambiti diversi. Allo stesso tempo però, i riferimenti vaghi, l'evocazione di un generico mondo *esotico* e rituale, in mancanza di una spiegazione che racconti i luoghi, gli attori e le dinamiche del processo appropriativo, rischia di suscitare perplessità e distanza da parte del pubblico, perché l'appropriazione in sé, se non è percepita come pratica ermeneutica e di comprensione dell'altro, conserva un carattere negativo, appare come una sorta di *furto* della proprietà intellettuale altrui.

È quello che sostiene Arnd Schneider quando, citando Barman e Bush, ricorda come "l'appropriazione di ciò che non è occidentale in un contesto occidentale sottolinea sempre l'*agency* soggettiva dell'occidente e la decisa passività dell'altro." (Barman e Bush 1995 in Schneider 2011: 24). L'appropriazione del materiale culturale *esotico* testimoniarebbe allora anche l'esistenza di un preciso rapporto di potere, tra chi si appropria e coloro da cui ci si appropria. Se consideriamo la spiegazione che Marie-Thérèse Latuner offre al pubblico circa il suo rapporto con gli artefatti e gli artisti indiani, dal punto di vista di Gell, come un *index* che ci informa sulle intenzionalità dell'artista, vi possiamo leggere un tentativo – debole, ma pur sempre messo in atto – di dare profondità e valore etico al processo di

appropriazione, di dare voce ai soggetti da cui si appropriata, di restituire il contesto delle loro pratiche artistiche e rituali, e un modo per arginare le possibili interpretazioni “negative” della sua opera, come mero interesse *esotista* per l’Altro e come riflesso di un rapporto di potere sbilanciato.

Recuperare le intenzionalità, l’*agency* degli individui nei processi appropriativi – quella di Marie-Thérèse Latuner, così come quella delle disegnatrici di *kolam* e dei pittori *kalam* –, può quindi costituire una strategia utile per poter rivedere il concetto stesso di appropriazione e farne, come suggerisce Schneider, uno strumento ermeneutico di comprensione della differenza culturale. Secondo l’antropologo tedesco:

Da un punto di vista ermeneutico questo nuovo concetto di appropriazione dovrebbe tener conto della natura “ragionevole” e “comprendente” dell’atto di appropriazione; dovrebbe al tempo stesso ristabilire le intenzioni del produttore “originante” e rendere giustizia all’artefatto (Schneider, 2011, p. 20).

La teoria dell’*agency*, potrebbe quindi aiutarci ad analizzare le dinamiche dell’atto di appropriazione, recuperando la dimensione individuale nei processi di globalizzazione e nei contatti interculturali, ponendo l’accento sulle strategie e le intenzioni dei singoli artisti. Per comprendere queste dinamiche, come suggerisce ancora una volta Schneider:

Quello di cui abbiamo bisogno credo sia un concetto di appropriazione basato sulla comprensione dell’altro o dei prodotti dell’altro (gli artefatti) che veda nell’appropriazione una pratica di esperienza di “apprendimento” [...] Seguendo questa linea di ragionamento, potremmo approdare a un concetto di appropriazione che riconcili la dimensione dell’*agency* con quella dalla “comprensione”. Questo dovrebbe anche consentirci di risolvere la contraddizione formalistica presente nel canone classico che contrappone all’appropriazione vista come pratica inferiore (perché implica la copia) l’idea superiore di creatività (che implica un genio originante). Per quel che riguarda l’arte contemporanea possiamo così chiederci quali fossero e intenzioni “originali” di coloro la cui opera costituisce oggetto di appropriazione da parte degli artisti, senza cadere nella trappola di assumere il “dialogo” come presupposto (rischio che naturalmente corre in concetto di appropriazione di Ricoeur). Ciò che dovrebbe essere ristabilita è l’intenzionalità dell’Altro, dandogli voce e disalienandolo dall’atto dell’appropriazione (*ivi*: 23).

Ci auguriamo che questo scritto possa essere considerato come un modesto tentativo in questo senso e stimoli nuove riflessioni su questi argomenti.

REFERENCES

ABÉLÈS, Marc

2008 *Anthropologie de la globalisation*. Parigi: Payot.

AMSELLE, Jean Loup

2004 *Logiche meticce*. Torino: Bollati Boringhieri;
ed. or. *Logiques métisses*. Paris: Edition Payot, 1990.

2005 *L'art de la friche*. Mayenne: Flammarion.

APPADURAI, Arjun

1988 *The social life of things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

2001 *Modernità in polvere*. Roma: Meltemi; ed.or.
Modernity at large: Cultural Dimension of Globalization, London-Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

ASCHER, Marcia

2002 The kolam tradition. In *American Scientist*, 90: 57-63.

BLOCH, Maurice

1999 Une nouvelle théorie de l'art. A propos d'Art and Agency d'Alfred Gell. *Terrain*, 32 :119-128.

BOCCALI, Giuliano

2009 *Suggestioni indiane*. Roma-Bari: Laterza.

BOURDIEU, Pierre

2003 *Per una teoria della pratica*. Roma: Raffaello Cortina Editore; ed. or. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Ginevra, Droz, 1972.

CAPPELLETTO, Francesca

2009 (ed) *Vivere l'etnografia*. Firenze: SEID.

CARNIANI, MariaNovella

2013 *Kolam e Kalam in viaggio tra l'India del Sud e Parigi: un dialogo tra antropologia e arte contemporanea*. Tesi di laurea magistrale non pubblicata. Siena:Università degli Studi di Siena.

CLIFFORD, James & MARCUS, George

1998 *Scrivere le culture*. Roma: Meltemi; ed. or. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

Clifford, James

1993 *I frutti puri impazziscono*. Torino: Bollati Boringhieri; ed.or. *The predicament of Culture*, Cambridge, The President and Fellows of Harvard School, 1988.

2008 *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*.

- Torino, Bollati Boringhieri; ed. or. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- CSORDAS, Thomas
1990 *Embodiment as a Paradigm for Anthropology. Ethos*, 18 (1): 5- 47.
- CHUA, Lina & ELLIOT, Mark
2013 *Distributed Objects: Meaning and Mattering after Alfred Gell*. Oxford, NewYork: Berghahn Book.
- DEVOTO, Giacomo & OLI, Giancarlo,
1990 *Dizionario della lingua italiana*. Firenze: Edizione Le Monnier.
- DALLAPICCOLA, Anna L.
2002 *Dictionary of Hindu Lore and Legend*. NewYork: Thames & Hudson.
- ECO, Umberto
1976 *A Theory of Semantics*. Bloomington: Indiana University Press.
- FAETA, Francesco
2003 *Le strategie dell'occhio*. Milano: Franco Angeli.
2011 *Le ragioni dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- FOSTER, Hal
2006 *Il ritorno del reale*. Milano: Postmedia; *The Return of the Real*, Massachusetts: Massachusetts Insitute of Technology, 1996.
- FREEDBERG, David
2009 *Il potere delle immagini*. Torino: Einaudi; ed. or. 1989, *The power of Image. Studies in the History and Thoery of Response*. Chicago: University Press of Chicago.
- GEERTZ, Clifford
1987 *Interpretazione di culture*. Bologna: Il Mulino; ed. or. *The interpretation of culture*. New York: Basic Book, 1973.
1988 *Antropologia interpretativa*. Bologna: Il Mulino; ed. or. *Local knowledge. Further Essays in interpretative anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- Gell, Alfred
1998 *Art and Agency*. New York: Oxford University Press.

- GOPALAN, Venkatraman & VANLEEUEWEN, Brian K
 2015 *A Topological Approach to Creating any Pulli Kolam, an Artform from Southern India*. Accessed online, May, 5- 2015: arxiv.org/pdf/1503.02130v2.pdf
- GRASSEN, Cristina
 2003 *Lo sguardo della mano*. Bergamo: Edizioni Sestante.
- GRASSEN, Cristina & RONZON, Francesco
 2004 *Pratiche e cognizione. Note di ecologia della cultura*. Roma: Meltemi.
- Guglielmino, Giorgio
 2009 *Le parole dell'arte contemporanea*. Torino: Allemandi & C.
- HUBER, Henri & MAUSS, Marcel
 1981 *Saggio sulla natura e la funzione del sacrificio*, Brescia: Morcelliana; ed.or. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1899.
- INGOLD, Tim
 2001 *Ecologia della cultura*. Roma: Meltemi; ed. or *The Perception of Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.
- JONES, Clifford R.
 1982 Kalam-eluttum: Art and ritual in Kerala. In *Religious Festivals in South-India and Sri-Lanka*, Guy R. Welbon & Glenn E. Yocum (eds). New Delhi: Monhar. Pp. 269-94.
- JUMEL, Chantal
 2010 *Kolam Kalam*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
 2013 *Voyage dans l'imaginaire indien. Kolam dessins éphémères des femmes tamoules*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- KRISHNAMURTI, Rukmini
 1998 *Kolam, a living tradition of South of India*. Chennai: Seethalaksmi Publications.
- LAINÉ, Anna
 2009 *In conversation with the Kolam Practice*. Gothenburg: University of Gothenburg.
- LATOUR, Bruno
 2009 *Non siamo mai stati moderni*. Milano: Elèuthera; ed. or. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1991.

- LEIRIS, Michel
 1988 *La possession e i suoi aspetti teatrali*. Milano: Ubolibri; ed. or. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*. Paris: Librairie Plon, 1958.
- LÉVI, Sylvain
 2009 *La dottrina del sacrificio nei Brahmana*. Milano: Adelphi; ed. or. *La Doctrine du sacrifice dans les Brahmanas*. Paris: Ernest Leroux, 1898.
- LIU, Yang & TOUSSAINT, Godfried
 2009 A Simple Algorithm for Constructing Perfect Monolinear Sona Tree Drawings, and its Application to Visual Art Education. In *Proceedings of The 8th International Conference on Artificial Intelligence, Knowledge Engineering and Data Bases*. Cambridge: University of Cambridge. Pp. 288-294.
- MAROTTI, Feruccio
 1984 *Il volto dell'invisibile*, a cura di, Roma: Bulloni.
- MALAMOUD, Charles
 1994 *Cuocere il mondo*. Milano: Adelphi; ed. or. *Cuire le monde*. Paris: La découverte, 1989.
- MARCUS, George A. & MEYERS, Fred R,
 1995 *The traffic in culture*. California: University of California Press.
- MARCUS, George A,
 1995 Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*. 24: Pp. 95-117.
- MARANO, Francesco
 2013 (ed) *Mappare. Antropologia Arte Scienza*. Matera: Altrimedia Edizioni.
 2013 *L'etnografo come artista*. Roma: CISU.
- MAUSS, Marcel
 2000 *Teoria della magia ed altri saggi*. Torino: Einaudi; ed.or. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
- NAGARAJAN, Vijaya R.
 1995 Hosting the Divine: The Kolam in Tamilnad. In *Mud, Mirror and Thread: Folk Traditions of Rural India*. Nora Fisher (eds). Ahmedabad: Mapin Publishing Pvt. Ltd. Pp. 192-203.
 1998 *Hosting the Divine: The Kolam as Ritual, Art, and*

- Ecology in Tamil Nadu, India*. Berkeley: University of Berkeley.
- 1998 The Earth as Goddess Bhu Devi: Toward a Theory of "Embedded Ecologies" in Folk Hinduism. In *Purifying the Earth Body of God*. Lance Nelson (eds). Albany, New York: State University of New York Press. Pp. 269- 295.
- 2000 Rituals of Embedded Ecologies: Drawing Kolams, Marrying Trees, and Generating Auspiciousness. In *Hinduism and Ecology, The Intersection of Earth, Sky, and Water*. Christopher K. Chapple & Mary E. Tucker (eds). Cambridge Massachusetts: Harvard University Press. Pp. 453-468.
- O'RELLY, Sally
- 2011 *Il corpo nell'arte contemporanea*. Torino: Einaudi; ed. or. *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009.
- OSBORNE, Robin & TANNER, Jeremy (eds)
- 2007 *Art's Agency and Art History*. Oxford: Blackwell.
- PIASERE, Leonardo
- 2002 *L'etnografo imperfetto*. Roma-Bari: Laterza.
- PENNACINI, Cecilia
- 2005 *Filmare le culture*. Roma: Carocci.
- PIZZA, Giovanni
- 2005 *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*. Roma: Carocci.
- POLI, Francesco
- 2003 (ed) *Arte contemporanea*. Milano: Mondadori Electa.
- PUCCI, Giuseppe
- 2008 Agency, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'antichità classica. In *Ricerche di storia dell'arte* (ed) Antonio Pinelli & Paolo Marconi. Roma: Carocci. 94: Pp. 35-40
- RENOU, Louis
- 1951 *L'hindouisme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- RINALDI, Cirus
- 2004 Corpo, corpi, incorporazioni: bodyframes e bodyscapes nell'immaginario contemporaneo. In *AA.VV.. Pensare la complessità. Itinerari interdisciplinari*. Palermo: Sigma. Pp. 253-297.

- SAID, Eduard W.,
2001 *Orientalismo*. Milano: Feltrinelli; ed. or. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- SCHNEIDER, Arnd & WRIGHT, Christopher
2006 (eds) *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
2010 (eds) *Between Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- SCHNEIDER, Arnd
2011 Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali. *Annuario di Antropologia*, "Arte". A cura di Ivan Bargna. Milano: Ledizioni LediPublishing. Pp. 13-32.
2012 Anthropology and Art. In *The SAGE Handbook of social Anthropology*, 1 (eds) Richard Fardon, Olivia Harris, Trevor Marchand, Cris Shore, Veronica Strang, Richard Wilson, Mark Nuttal. London: Sage. Pp. 56-71.
- THOMAS, N. - PINNEY, C.
2001 (eds) *Beyond Aesthetics*. Oxford: Berg.
- TURNER, Victor
1986 *Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino; ed. or. *From Ritual to Teathre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
1993 *Antropologia della performance*. Bologna: Il Mulino; ed. or. *The Anthropology of Performance*. New York: Pay Publications, 1986.
- VAN GENNEP, Arnold
1981 *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri; ed. or. *Les Rites de passage*. Paris: Émile Nourry, 1909.
- WARING, Timothy M.
2012 Sequential Encoding of Tamil Kolam Patterns. *Forma*. Vol. 22, 2007, University of Maine. Pp. 55-64.
- VIDEOGRAFIA
- CARNIANI, MariaNovella
2013 *Kolam, Kalam: Traveling between Paris and Southern India*. 50 min. Siena.
Estratti del film:
www.youtube.com/watch?v=1HG5WuD2VP4
www.youtube.com/watch?v=l-3rhOOxo6Q
- LATUNER, Marie-Thérèse
Sito ufficiale: mtlatuner.com/video2.html

REPORTS

PIETRO MELONI
UNIVERSITY OF SIENA
ITALY

A FIELDWORK ON THE MOVE. FARE AUTOETNOGRAFIA ALLA BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA

ABSTRACT

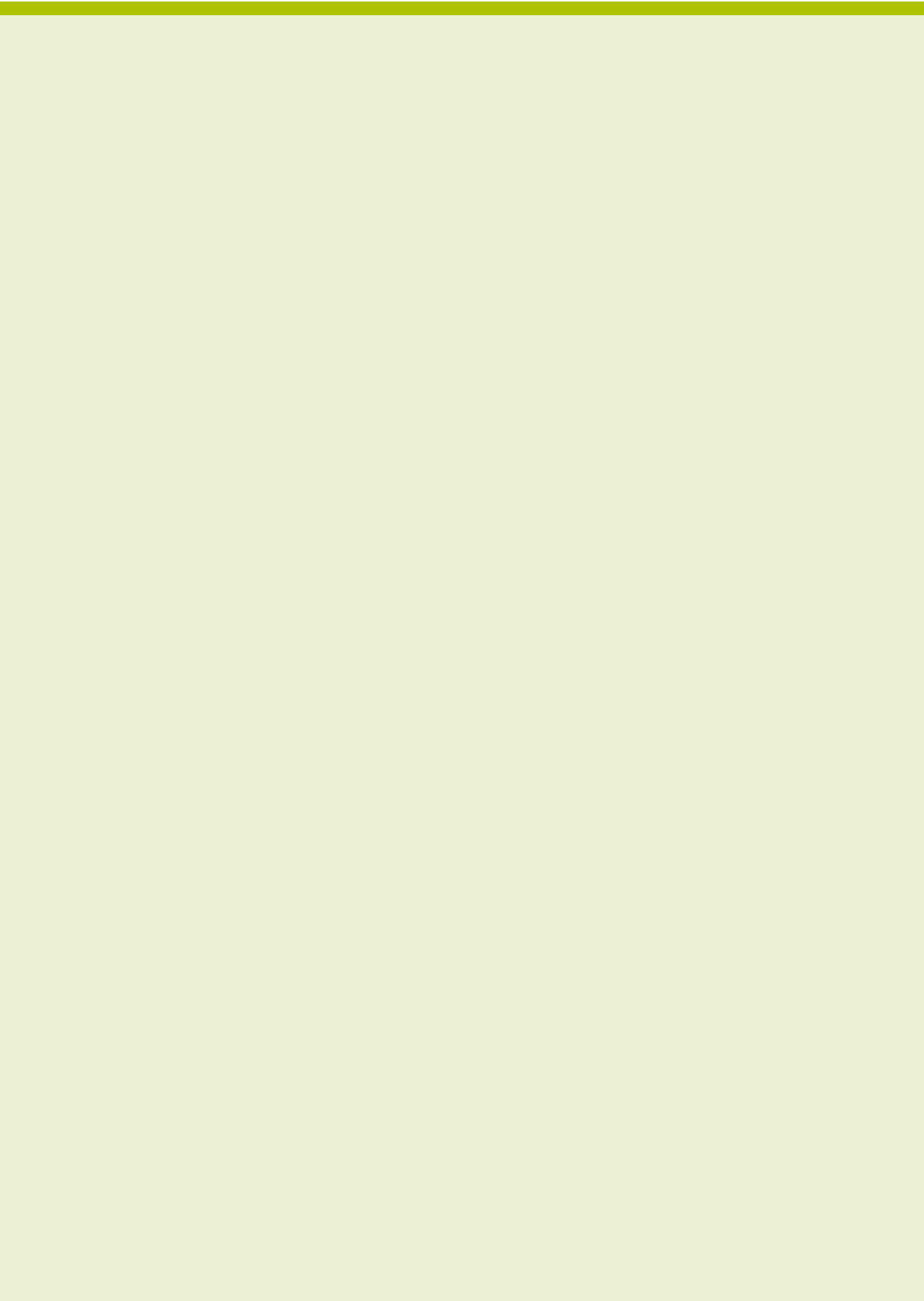
The paper provides an ethnographic analysis of the 2013 International Art Exhibition of the Venice Biennale. The methodological approach to research and writing is based on autoethnography and shadowing. The text defines the fieldwork as a “field of practices” which is performed in observing visitors’ trajectories.

KEYWORDS

International Art Exhibition; ethnography; shadowing; serendipity; Venice; field of practices.

PIETRO MELONI

Pietro Meloni teaches Anthropology of Consumption at University of Siena. His research focuses on consumption, media, design and material culture, particularly concerning the relationship between home cultures and cultural intimacy. His recent publications include “Il tempo rievocato. Antropologia del patrimonio e cultura di massa in Toscana” (2014), (with Fabio Dei) “Antropologia della cultura materiale” (2015).



PREMESSA METODOLOGICA:
ETNOGRAFIE RIFLESSIVE E RETROSPETTIVE

Questo breve testo non parla di arte in senso stretto. È, piuttosto, un'etnografia sulle pratiche di osservazione, di appropriazione, di esteriorizzazione dei gusti e delle concezioni estetiche che si sviluppano nei contesti che ospitano l'arte. Una analisi della Biennale d'arte di Venezia è, in questo senso, l'osservazione di quello che le persone fanno, di come la città viene vissuta, di come gli spazi sono occupati e messi in relazione all'arte.

Una indagine sui flussi, i comportamenti, le pratiche e non una riflessione sulle esposizioni, sui musei, sulle rappresentazioni, sul concetto di display (Kirshenblatt-Gimblett 1988). La mia attenzione per le traiettorie, spesso non lineari, opache, soggettive, proviene dagli studi di Michel de Certeau (2001) che invita i ricercatori a concentrarsi sulle pratiche di appropriazione dei significati e non sui processi di produzione degli stessi e a studiare le tattiche attraverso le quali gli attori sociali, oltre a definirsi in luoghi circoscritti, costruiscono un proprio spazio di agibilità. Indagare le pratiche degli attori sociali vuole dire agire in un "fieldwork in movimento" e dove, per quanto gli spazi possano essere individuati e delimitati (Venezia e i luoghi effettivi dove sono stati allestiti i padiglioni della Biennale), sono le traiettorie a determinare il campo della ricerca, il quale diviene principalmente un "campo di pratiche" (Czarniawska 2007: 8).

Sappiamo bene, oggi, quanto il campo dell'indagine etnografica molte volte non esista nella realtà ma sia un'invenzione degli etnologi stessi che, mentre costruiscono un proprio terreno di ricerca, danno al contempo forma alle proprie teorie (Kirshenblatt-Gimblett 1988; Köstlin 1996). Ammettere questa possibilità nella indagini contemporanee vuole dirsi porsi in un'ottica riflessiva e riflettere su un oggetto che consiste anche della relazione tra osservato e osservatore. Un principio di autoetnografia riflessiva che individua nei processi di narrazione una modalità di accesso privilegiata alla comprensione del sé e degli altri (Chang 2008: 33). In questo breve resoconto etnografico ho accolto i suggerimenti di Leonardo Piasere (2002) e Ugo Fabietti (2012) sulla serendipità e applicato sul campo una metodologia definita shadowing con un intento autoetnografico.

Piasere ci ricorda, partendo da una riflessione su Lévi-Strauss, che nella ricerca etnografica "l'osservatore stesso è parte della sua osservazione" (Piasere 2002: 142). Una immersione etnografica che consiste nello sviluppare una sensibilità particolare:

È il modo che altrove ho chiamato del "vivere-con", una "tecnica" che mi sconsigliava persino di prendere appunti sul momento, per non parlare dell'abbandono dell'uso del registratore [...]. La vita come metodo. È la sua applicazione che consente di redigere i resoconti etnografici retrospettivi di cui abbiamo parlato (Piasere 2002: 156).

Si tratta di concepire l'etnografia come un percorso aperto, mai eccessivamente strutturato, talvolta in quella libertà assoluta nell'attesa che gli eventi si sviluppino nell'interazione tra il ricercatore ed il suo interlocutore. A tale proposito, sia Piasere sia Fabietti, hanno parlato di serendipità, da intendersi come l'attesa di ciò che è inatteso, una predisposizione dell'etnografo verso l'imprevisto.

Ugo Fabietti (2012) ha ben evidenziato la complessità di questo concetto, riconoscendo quanto a volte scoperte casuali, basate su intuizioni, esprimano il carattere fortuito di incontri e di situazioni, che possono rivelarsi essenziali per il proseguimento delle proprie ricerche. Con ciò intendo dire che l'etnografia qui riportata si basa su intuizioni che si sono sviluppate durante un percorso che non intendeva essere etnografico ma che lo è diventato nel momento in cui ho intravisto questa opportunità.

Elementi favorevoli come il fascino di Venezia, la particolarità di una città che accoglie l'arte praticamente ovunque sia possibile esporre qualcosa, unitamente ai flussi di turisti, al malcontento dei locali, alla casualità di incontri e relazioni sociali, mi hanno dato la possibilità di pensare la visita alla Biennale anche come riflessione etnografica e, per cercare di renderne conto, lo shadowing mi è parso una buona via metodologica.

Con shadowing, che letteralmente significa seguire come un'ombra, si intende una metodologia sviluppata dall'antropologo americano Harry F. Wolcott (1973) ma resa di più largo uso dalla sociologa Marianella Sclavi (1989), che ha teorizzato in maniera più puntuale questo particolare approccio alla ricerca. Sclavi intende lo shadowing come un pedinamento "dichiarato" dove l'osservatore e l'osservato contrattano i termini dell'"investigazione" etnografica:

Lo shadowing è un modo di accedere all'osservazione della quotidianità goffo per colui che accetta di essere "pedinato", incomodo per le altre persone, ambiguo per il ricercatore. Incertezze di identità, reciproco studiarsi, una situazione in cui non si sa mai quali sono gli aspetti che si possono dare per scontati (Sclavi 1989: 4).

L'aspetto interessante di questa pratica di osservazione è di rendere manifesta l'intrusività dell'etnografo, rendendola una risorsa stessa per la ricerca. Sclavi però non nota quanto lo shadowing sia un prolungamento e arricchimento dell'osservazione partecipante, tanto che ne marca la distanza:

A differenza dell'osservazione partecipante, nello shadowing l'osservatore assume anche se stesso, le proprie emozioni, le proprie abitudini di pensiero, la continua ricerca e contrattazione sulla propria identità come parte fondamentale della dinamica interattiva studiata (Sclavi 1989: 3).

Piasere, accogliendo lo shadowing come una ricchezza per le ricerche qualitative, ha criticato la distanza che Sclavi attribuisce a queste due metodologie:

Non capisco perché l'autrice arrivi a scrivere questo [vedi citazione sopra di Sclavi]. Tutto ciò, al contrario, è tipico dell'osservazione partecipante e semmai viene amplificato, per lo meno in quella lato-vita, e lo shadowing può acquistare tutta la sua utilità proprio come momento dell'osservazione partecipante, quando il pedinamento consenziente di una o più persone per qualche giorno può aiutare nell'impresa della comprensione del senso degli altri. Lo shadowing usato come unica metodologia, invece, può essere utile solo in quei contesti in cui il ricercatore condivide già una buona dose della cultura degli interlocutori. A che mi serve lo shadowing fra i ramkokamekra del Brasile nord-orientale se non conosco la loro lingua o le loro lingue (e loro non parlano la mia o le mie) e non ho già un'infarinatura seppur parziale della loro cosmologia, dello loro galateo, della loro prossemica, ecc.? In questo caso lo shadowing diventerebbe più un'osservazione etologica: interessante, ma è tutt'altra cosa e forse neanche tanto umoristica" (Piasere 2005: 96-97).

Quest'ultima osservazione di Piasere ci suggerisce un'ulteriore considerazione metodologica, che vorrei evidenziare a chiusura di questa premessa. Lo shadowing funziona bene all'interno di una cornice culturale di cui siamo parte e può diventare una ricchezza se si affianca a quell'antropologia del noi oggi sempre più frequentemente usata nelle indagini etnografiche. Quella che segue è dunque una descrizione etnografica che spero possa contribuire a una lettura trasversale di fenomeni che possono interessare l'etnografo che si occupa di contesti contemporanei e che lo vedono incluso nel percorso stesso della sua ricerca.

IL PALAZZO ENCICLOPEDICO: 55^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE A VENEZIA

La Biennale d'arte di Venezia è un evento che coniuga sapientemente industria culturale ed arte contemporanea, turismo di massa e di élite, appassionati visitatori e neofiti che, probabilmente, odiano profondamente l'arte. Si va alla Biennale per aggiornarsi sulle tendenze dell'arte contemporanea, perché si è giornalisti, docenti universitari, semplici appassionati, turisti culturali che colgono l'occasione per visitare una città di grande fascino in un momento in cui è ancora più ricca di eventi.

Alla Biennale ci sono andato con F.T., una studiosa di arte. Per lei rappresenta una fonte di informazioni e di stimoli fondamentali per i suoi studi. Si potrebbe dire che la Biennale e i padiglioni sparsi per Venezia sono il suo fieldwork. E, in questa visita veneziana, lei è stata il mio oggetto di indagine principale, che ho seguito come un'ombra nei percorsi che ha voluto cre-

are dentro la città e dentro l'esposizione principale, giocando a negoziare significati e valori culturali in un contesto fortemente caratterizzante. Pur trattandosi di un gioco, però, l'osservazione partecipante è da considerarsi anche in casi come questi – cioè tra conoscenti, amici ecc. – una metodologia assolutamente valida ai fini della rilevazione etnografica. Se, come afferma Sclavi, autoriflessività vuole dire ammettere la possibilità “di essere contemporaneamente coinvolti e distaccati” (Sclavi 1989: XIII), allora è possibile cercare di interpretare e prendere le distanze anche dalle persone che conosciamo meglio e alle quali siamo legati affettivamente, facendo valere quel principio che Michael Bachtin ha chiamato exotopia, ossia capacità di vedere dal di fuori. In questo senso l'etnografia è un continuo spostarsi tra l'empatia (mettersi nei panni di) e l'exotopia (cercare di comprendere l'altro nella sua diversità).

È difficile dare una definizione di una Biennale. Come sensazione personale posso dire che rievoca – pur non assomigliandone affatto – l’idea del museo diffuso, che si estende oltre se stesso e che, per eccedenza, non è più un museo. I padiglioni della Biennale non possono, infatti, essere paragonati ai musei in senso classico e se James Boon (1991) partiva proprio da una riflessione su Venezia per denunciare la tristezza dei musei che espropriano il patrimonio di una città per rinchiuderlo dentro gli spazi asfittici delle istituzioni culturali, l’esperienza dell’arte contemporanea si muove in altra direzione.

Distribuire i padiglioni in tutta la città, infatti, impone al visitatore di spostarsi nei dedali di una città che mente al turista, ingannandolo, nascondendogli le vie di accesso, impossibile da circoscrivere all'interno di una qualsiasi mappa che si rivela, inevitabilmente, incompleta.

F.T. – la mia informatrice – ha cercato di organizzare la visita alla Biennale (il soggiorno è durato una settimana) cercando di privilegiare le visite nei padiglioni esterni che, a suo avviso – memore di passate visite – sono suggestivi e importanti



MAPPA DEI PADIGLIONI
DELLA 55ª BIENNALE D'ARTE
DI VENEZIA

quanto l'esposizione principale ai giardini e all'arsenale. I padiglioni esterni, infatti, offrono al turista che decide di avventurarsi nelle calli veneziane, l'accesso a palazzi, case private, chiese, università, istituti culturali che in molti casi rappresentano un'esperienza estetica superiore alla mostra che ospitano.

Così infatti, a rientro da Venezia, F.T. mi racconta le sue impressioni:

Quello che mi è piaciuto molto e trovo abbia dato qualità alla visita, non solo della Biennale ma anche della città, sono stati quegli allestimenti molto immersivi al di fuori dei circuiti principali, cioè i giardini e l'arsenale. Gli eventi collaterali mi sono piaciuti molto, prima di tutto perché ti permettono di andare in giro per la città a scoprire anche gli angoli più nascosti, più spersi, dentro ai vicoli. Mi ricordo, ad esempio, quella bellissima esposizione del padiglione irlandese, con Richard Mosse, che aveva quei filmati con quei colori rossi e si trovava in un angolino così nascosto, che uno ci capita per caso, in un vicolo cieco che dà su un canale, piccolissimo. Erano valorizzati gli spazi ordinari, banali, piccoli spazi rubati all'ordinarietà della città e re-investiti di significato, anche di relazioni, perché la gente la vedevi che andava a cerca le mostre e si muoveva dentro la città anche con questo intento. Oltretutto tanti di questi luoghi avevano una dimensione molto domestica, del farti entrare in casa. Il padiglione dell'Iraq, per esempio, dove ci hanno offerto il tè con i biscottini e sembrava di essere a casa di chi ci ha accolto, che c'era proprio la cucina e l'uomo che ti accoglieva e ti faceva il tè espresso. Poi c'era il salotto dove sedersi e sfogliare diversi libri. Volendo, uno va lì e ci passa il pomeriggio, si riposa. C'è questa idea dell'esposizione come ozio, come relax. Questa dimensione del vivere la lentezza, che l'ho trovato anche molto coerente con la città, che è una città dove si va a piedi, dove non ci sono macchine. Quindi vivere in questa dimensione quasi fuori dal tempo, fermarsi a prendere il tè, anche al padiglione inglese si poteva prendere il tè. Questa dimensione di convivialità e domesticità mi è piaciuta molto. Questa possibilità di riposare nell'arte. E poi mi è piaciuto il fatto che avessero fatto queste esposizioni in questi luoghi strappati alla banalità e all'oblio. C'era ad esempio quella mostra bellissima, che non era la mostra in sé ad essere importante ma il contenitore, la casa. Era il padiglione delle Maldive, a Castello, che c'era quella casa mezza diroccata, in cui si vedeva come venivano fatti i muri, con il giunco e la calce, e mi è parso un modo per farti scoprire come è fatta la città, una viaggio nella storia dei luoghi. È una dimensione che l'altra volta non avevo avvertito in questo modo, così forte.

L'idea dell'arte è, in questo caso, legata al fascino dei luoghi di esposizione, in quella ricerca di senso da attribuire alla propria esperienza estetica che fonde insieme il giudizio artistico e il piacere turistico.



IL PADIGLIONE DELLE MALDIVE

Si scopre l'arte insieme alla città, si scopre che la città stessa costruisce il senso dell'arte che espone, legittimandola. Un padiglione allestito dentro una casa diroccata e disposta su più piani, con le mattonelle scalciate sui muri, parte dell'intonaco venuto via, con le travi a vista, le scale pericolanti, diventano un set che si armonizza perfettamente con l'installazione artistica, quasi dovesse completarla.

Nell'esperienza estetica soggettiva, sia F.T. che io abbiamo concordato che la stessa installazione in uno spazio museale anonimo non avrebbe avuto alcun senso, perdendo quasi interamente il fascino e le emozioni che aveva suscitato in noi durante la visita.

SPIARE E IMITARE I VISITATORI

Come per i convegni accademici, quelli che durano tre giorni di fila per 8-9 ore al giorno, anche un'immersione prolungata nell'arte alla fine risulta essere un'esperienza estenuante, capace di sfinire anche il visitatore più tenace. Io, personalmente, mi ritengo un visitatore poco paziente, molto incline ad annoiarmi subito, a trovare poco interessanti le installazioni di arte contemporanea – molte delle quali non riesco ad afferrarne il senso. F.T. è invece uno spettatore più paziente e più esigente. Difficilmente salta alcune sale o, addirittura, dei padiglioni. Questo non significa che si soffermi su tutto quello che è esposto ma, piuttosto, che cerca di analizzare

l'insieme di quello che sta visitando, di cogliere gli aspetti globali della mostra. Questo equivale a osservare sia la l'arte sia chi osserva l'arte.

Le indagini sui pubblici delle mostre non sono una novità e non intendo soffermarmi molto su questo aspetto. Ciò che mi interessa è evidenziare quanto il rapporto con l'arte sia decisamente più complesso di quanto appaia e coinvolga non soltanto l'esperienza estetica della contemplazione ma la predisposizione dello spettatore a interagire con l'arte e a diventare egli stesso un performer. Se a un certo punto, infatti, F.T. ed io abbiamo iniziato a fotografare le persone che fotografavano le opere esposte, altri visitatori, contemporaneamente, stavano facendo la stessa cosa. Mentre loro finivano nella nostra collezione fotografica, noi venivamo archiviati in quella di qualche sconosciuto. Ho notato che questo gioco diventa più evidente di fronte a opere statiche, che costringono il visitatore ad un'osservazione senza un coinvolgimento diretto, mentre si riducono nelle installazioni interattive, che invitano lo spettatore a diventare protagonista.

Si potrebbe osservare, banalmente, che fotografare gli altri è un'attività dettata dalla noia, oppure da una motivata intenzionalità etnografica o, ancora, un'azione che deriva dall'interattività richiesta da molta dell'arte contemporanea. Lo shadowing su degli sconosciuti ad una mostra d'arte può risultare quella osservazione etologica denunciata da Piasere: cosa impariamo, osservando persone di cui non conosciamo la provenienza, il capitale culturale ed economico, la predisposizione estetica?

Uno degli aspetti più problematici dell'arte contemporanea, almeno per uno spettatore profano, è capire come funziona. Cosa faccio di fronte a un'opera d'arte che richiede la mia interazione ma non mi dà nessun suggerimento per decodificare il messaggio? Nell'arte contemporanea il concetto di affordance delle scienze cognitive (Gibson 1977), ossia di suggerimento nel campo degli artefatti sulle modalità di uso, non sempre funziona. Una maniglia non indica necessariamente che attraverso di essa si può aprire una porta. Lo shadowing diventa in questo caso un modo per osservare come le persone si relazionano all'arte, soprattutto quando non capiscono come comportarsi di fronte a un'opera che chiede esplicitamente l'interazione del pubblico.

Ho potuto notare questo atteggiamento in diversi padiglioni. In quello della Santa Sede, che presentava un'installazione di Studio Azzurro, il gruppo di persone che si trovava nella stanza – noi compresi – rimaneva a fissare delle immagini proiettate sulle pareti che rappresentavano gruppi di persone che rivolgevano il loro sguardo verso l'osservatore. Dopo un po' di tempo F.T. è andata a toccare la mano di una delle figure proiettate sul muro, la quale si è animata ed ha cominciato a raccontare la propria storia. In quell'istante anche gli altri spettatori hanno compreso il meccanismo di interazione con l'opera e hanno quindi iniziato a "prendere per mano" queste figure per ascoltare le loro storie.



IL PADIGLIONE DELLA RUSSIA

Il padiglione russo ospitava un'installazione dell'artista Vadim Zakharov dal titolo *Danae* e dedicato al denaro.

Nel padiglione le persone si affollavano davanti all'ingresso di una piccola sala circolare all'interno della quale piovevano monete. All'ingresso della stanza c'erano degli ombrelli trasparenti, un chiaro invito ad entrare nella stanza per godersi questa pioggia di monete. L'aspetto singolare dell'installazione consisteva però nel fatto che gli spettatori dovevano raccogliere le monete da terra e riporle in un secchio, così da poter essere tirate mediante una fune al piano superiore e inserite in una macchina che le avrebbe fatte ricadere come pioggia. Se l'intento dell'artista era quello di spiazzare lo spettatore di fronte al denaro ha sicuramente avuto successo. Molte persone erano infatti titubanti, incerte se raccogliere o meno le monete e, molte altre, si limitavano a guardare i pochi arditi entrare nella stanza muniti di ombrello sotto una pioggia battente di monete.

DA VISITATORE A PERFORMER

A fronte di installazioni interattive, che accolgono il visitatore, invitandolo a riposarsi durante la propria visita, la Biennale offre una serie di opere che rischiano di annoiare molti spettatori, o risultare a essi insignificanti. Che capire l'arte non sia operazione facile è chiaro a tutti, e non intendo operare una critica che distingua tra arte e non arte. Mi interessa affermare, soggettivamente e attraverso l'osservazione "etologica" degli spettatori, un diffuso disinteresse verso le opere, principalmente pittoriche, più "concettuali", siano esse legate alle avanguardie del Novecento o generate dalla crisi del postmodernismo (Crispolti 1997). Francesco Bonami ha scritto un divertente libretto, *Lo potevo fare anch'io* (2007), nel quale cer-

ca di sfatare quel mito del senso comune per cui chiunque, data la semplicità e l'insignificanza delle opere, può creare arte contemporanea. "L'arte è come il cibo" dice Bonami, "nessuno dice non me ne intendo quando va al ristorante. È il cibo dell'anima e della mente: dopotutto si mangia anche per piacere, non solo per sopravvivere" (Bonami 2007: 3).

Questo paragone con il cibo mette in evidenza la soggettività degli sguardi e richiama la natura posizionata, ben evidenziata da Pierre Bourdieu (1979) del gusto. Se ci sono dei gusti, nell'arte come nel cibo, ci sono dei disgusti, delle cose che, parafrasando lo stesso Bourdieu "fanno vomitare"!

È certo, come già aveva avuto modo di scrivere Gillo Dorfles (1968) alla fine degli anni sessanta, che anche uno spettatore con basso capitale culturale, se opportunamente educato, può comprendere e godere dell'arte contemporanea, informale, concettuale, astratta. Non si tratta però soltanto di capire l'arte, di accettarla come tale, di legittimarla. Si tratta anche di porsi nell'ottica di chi osserva, di confrontare l'opera esposta con le aspettative di chi la guarda, di accettare il rigetto, il disgusto o la totale indifferenza come una reazione che l'arte stessa suscita.

Come si comporta uno spettatore di fronte a qualcosa che non capisce o che trova semplicemente brutto? Con F.T. abbiamo sperimentato un modo per rendere le nostre visite più divertenti: interagire con le opere a nostro giudizio più noiose posando di fronte a esse, in modo da personalizzarle, renderle esperienza sì personale ma anche condivisa. Per F.T. l'arte può essere riconosciuta per due aspetti principali: una perizia tecnica e una perizia concettuale. A suo avviso dopo le avanguardie artistiche la perizia concettuale è divenuta sempre più difficile da esplicitare – o da comprendere per lo spettatore – e questo ha generato molte opere che sembrano ai più completamente prive di senso, oppure anacronistiche – ha ancora senso tagliare una tela nel terzo millennio?

Nathalie Heinich (1997: 197) afferma che l'arte contemporanea costituisce uno spazio dove è possibile osservare la pluralità dei registri valutativi degli spettatori, compreso quel sentimento di resistenza ben studiato anche da Christian Ruby (2002: 5) e che spesso fa dire allo spettatore "che tristezza, che disgusto!" definendo l'arte contemporanea come non-arte o pseudo arte.

Nel nostro caso, accogliendo la natura culturale del gusto espressa nei termini di Bourdieu, abbiamo accettato i nostri limiti – soggettivi per quanto piuttosto diffusi – di fronte ad opere la cui complessità, il messaggio, il significato non erano così immediatamente raggiungibili. L'arte, ha scritto Marco Dinoi riprendendo un pensiero di Gilles Deleuze (2002)

non si occupa di comunicare, si occupa di significare, non è la trasmissione (comunicazione di un messaggio), ma è la produzione di senso. Il modello classico della comunicazione è, semplificando molto: trasmissione di un messaggio da un emittente a un ricevente attraverso un



codice comune a entrambi. Quando si parla di produzione di senso si parla di qualcos'altro, che per il filosofo francese coincide con la creazione di forme, di "blocchi spazio-tempo" (Dinoi 2006: 21).

Questa posizione, antitetica alla concezione estetica espressa negli settanta del Novecento dalla Scuola di Birmingham (Patella 2005) è soggetta a un cortocircuito interpretativo. Se il segno deve essere letto, esso, oltre a non essere compreso, può venire ridotto al proprio sistema di valori. Ed è in questa ottica, partendo dalla comprensione di un'arte che significa prima ancora di comunicare, che non condivide gli stessi codici simbolici di chi la osserva che con F.T. abbiamo deciso di posare davanti alle opere esposte alla Biennale.

Retrospectivamente, inserirci dentro le opere esposte, ci è parso anche un modo per dare un significato alla nostra esperienza di visitatori, dando senso, al contempo, all'arte esposta. Qualcosa che a nostro avviso appariva del tutto irrilevante, banale, già visto, è divenuto oggetto di una rivisitazione che, in qualche modo, ha ribaltato la formula dell'artista etnografo di Hal Foster (2006) in quella dell'etnografo artista di Marano (2013). Un modo di esplicitare quella pratica relazionale e interattiva, richiesta da molte delle installazioni presenti, anche verso le opere che invece riducevano il rapporto con lo spettatore a semplice contemplazione dell'opera.

Un modo per certificare "l'essere stati là", applicando però quella metodologia umoristica che è lo shadowing, giocando con i luoghi nella consapevolezza di aver praticato quei ritua-



li turistici che Edgar Morin (1963) segnalava già negli sessanta del secolo scorso. Un'immersione nell'arte contemporanea veneziana è anche un'esperienza dell'industria culturale e di come essa sia in stretta relazione con il turismo di massa che, giocando con l'arte, testimonia la propria presenza in uno spazio di flussi globali di persone e significati qual è la Biennale d'arte di Venezia.

REFERENCES

BONAMI, Francesco

2007 *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*. Milano: Mondadori.

BOON, James A.

1995 "Perché i musei mi mettono tristezza". In *Culture in mostra*. Poetiche e politiche dell'allestimento museale. I. Karp, S.D. Lavine (a cura di). Bologna: Clueb. Pp. 137-167.

CHANG, Heewon

2008 *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

- CRISPOLTI, Enrico
1997 *Come studiare l'arte contemporanea*. Roma: Donzelli.
- CZARNIAWSKA, Barbara
2007 *Shadowing and Others Techniques for Doing Fieldwork in Modern Societies*. Ljubljana: Liber.
- DE CERTEAU, Michel
2001 *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.
- DELEUZE, Gilles
2002 *Che cos'è l'atto di creazione*. *Aut Aut*, 309: 39-47.
- DINOI, Marco
2006 Lo sguardo perduto (e ritrovato). In *La fotografia come arte / L'arte come fotografia*, catalogo del Cantiere d'Arte di Fotografia digitale. F. Strigoli (a cura). Firenze. Pp. 21-28.
- DORFLES, Gillo (a cura di)
1968 *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*. Milano: Mazzotta Editore.
- FOSTER, Hal
2006 *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*. Milano: Postmedia.
- HEINICH, Nathalie
1997 *L'art contemporain exposé aux rejets. Étude de cas*. Nîmes: Chambon.
- FABIETTI, Ugo
2012 Errancy in Ethnography and Theory: on the Meaning and the Role of "Discovery" in *Anthropological Research*. In *Serendipity in Anthropological Research*. The Nomadic Turn. H. Hazam, E. Hertzog (eds). Farnham: Ashgate Publishing Limited. Pp. 15-30.
- GIBSON, James J.
1977 The Theory of Affordances. In *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*. R. Shaw, J. Bransford (eds). New Jersey: Erlbaum. Pp. 67-82.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara
1998 *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

KÖSTLIN, Konrad

- 2001 Prospettive per l'etnologia europea, in *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*. P. Clemente, F. Mugnaini (a cura). Roma: Carocci. Pp. 167-186.

MARANO, Francesco

- 2013 *L'etnografo come artista. Intrecci fra arte e antropologia*. Roma: Cisu.

MORIN, Edgar

- 1963 *L'industria culturale*. Bologna: Il Mulino.

PATELLA, Giuseppe

- 2005 *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*. Roma: Meltemi.

PIASERE, Leonardo

- 2002 *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*. Roma-Bari: Laterza.
- 2005 Ricerca qualitativa e antropologia. In *La qualità plurale. Sguardi transdisciplinari sulla ricerca qualitativa*. F. Dovigo (a cura). Milano: Franco Angeli. Pp. 83-100.

RUBY, Christian

- 2002 *Les résistances à l'art contemporain*, Labor, Bruxelles.

SCLAVI, Marinella

- 1989 *A una spanna da terra. Una giornata di scuola negli Stati Uniti e in Italia e i fondamenti di una metodologia umoristica*, Mondadori, Milano 1989.

WOLCOTT, Harry

- 1973 *The Man in the Principal's Office: an Ethnography*. Oxford: Update Edition.

WESLEY SHRUM

LOUISIANA STATE UNIVERSITY, USA

GREG SCOTT

DE PAUL UNIVERSITY, USA

NEW DIRECTIONS IN PUBLIC ENGAGEMENT: *ETHNOGRAFILM* AND THE JOURNAL OF VIDEO *ETHNOGRAPHY*

ABSTRACT

This essay introduces a new journal and film festival, designed to legitimate academic filmmaking through the process of peer review. The Journal of Video Ethnography is the first peer-reviewed journal of academic movies. The Ethnografilm festival, held each April in Paris, is a nonfiction film festival that focuses on bringing academic filmmakers together with documentary filmmakers.

KEYWORDS

Video; film festival; peer review; journal; ethnography.

WESLEY SHRUM

Professor of Sociology at Louisiana State University. www.lsu.edu/hss/sociology/people/faculty/profiles/shrum.php.
Email: shrum@lsu.edu.

GREG SCOTT

is Professor of Sociology at Depaul University.
las.depaul.edu/departments/sociology/faculty/Pages/gregory-scott.aspx. Email: gscott@depaul.edu.

The launch of a new journal is unremarkable, perhaps not worthy of note outside the boundaries of an academic field. We hope that the *Journal of Video Ethnography* escapes that fate. Through its linkage with a film festival and its harnessing of peer review, JVE seeks to apportion academic credit for a “new” form of knowledge, the ethnographic video. The journal and *Ethnografilm* festival began with a rambling conversation five years ago that converged on an idea: text-based scholarship is not the only - and often not the best - way of reaching audiences beyond the academy.

So far as we could tell, that was universally acknowledged in our own institutions, requiring at most one word of explanation for those who inquired, “what else is there?” Movies. We can acknowledge the merits of mobile devices, texting, blogs, photos, user-creator interaction, hyperlinks, interactive videos, Ted Talks, Facebook, Twitter, and the myriad, continuous, disruptive innovations of new media and ICTs. But these are details of style, media, and format. The primary alternative paradigm to the communication of knowledge through texts is the communication of understanding through a sequence of images with sound. Why not keep it simple? Movies. What we need to teach, to disseminate, to embrace in the social disciplines of academe involves movies. But let us keep that equally simple. We need to *make* movies.

How can we make movies, so long as the reward system of such disciplines as history, sociology, and philosophy, not to mention interdisciplinary studies such as STS, are rooted in text-based scholarship?

The answer, and the fundamental reason for creating both a film festival and a journal, is peer review. Review of documented contributions by peers—whether research essays, books, proposals, or dissertations—is the primary key to legitimacy in academia, granted assumptive quality in every determination of employment and advancement in the scholarly disciplines. We knew many journals and websites allowed brief videos as addenda or linked supplements to research publications. But we knew of no journal that was devoted exclusively to the publication of original movies by academics. Our gut feeling proved correct.

Both of us had made movies. They had been distributed on the web, or DVDs sent to our friends and fellow academics, screened at various conferences, international meetings, used each term in the classroom. Scott had worked with *National Geographic* and *Discovery Channel*. Shrum had filmed for over a decade in Africa and India. Moving forward in an uncertain terrain, we guessed that working on two tracks might be challenging but more rewarding in the long term. We knew little about the audiovisual content that our students and colleagues were currently creating. We would try to organize a familiar, non-academic institution - a film festival - in an academic way. In parallel, we would initiate an academic institution - a peer-reviewed journal - in a decidedly *non-academic*

fashion. We would solicit and publish our colleague's movies, and do so without text, or at least with minimal text as a non-essential codicil to the main audiovisual material embodied by the published film.

How many movies do scholars make? The first *Ethnografilm* (April 2014) was partly designed to help us answer that question in pragmatic fashion, using modern submission and reviewing tools. It would provide a non-exclusive, but peer-reviewed outlet for viewing. The *Ethnografilm* festival is scheduled annually in April at *Ciné 13 Théâtre* in the Montmartre district of Paris, France. The sponsor of the venue is the Society for Social Studies of Science (4S), which has long held joint meetings with the Society for the History of Technology. The primary local partner in Paris, providing logistical support, is the International Social Science Council, founded by UNESCO in 1952.

The most recent estimate suggests nearly 10,000 festivals have been in operation at least once in the past fifteen years and about 3,000 festivals in the past two years (Fellows 2013). What sets *Ethnografilm* apart are two special categories for academics along with similar short and feature categories for documentary filmmakers.

Some ask,, should they submit their film in the academic category? Our definition of an academic film is one in which an academic or educator plays a major role (editor, director, producer). In practice, submitters make their own decisions, and their determination may have been made with a feeling that one category might be easier than another. All films were sent out for review. There was no attempt to match content with subject matter specialists, as there is for the journal. We solicit the readers of this journal as reviewers for future festivals—we need you because there were nearly 400 submissions in the first year!

In approaching our first festival, we held the view that documentary filmmakers made “better” films than most academics, but academic filmmakers “know more” about their subject matter than documentarians. In any case, it seemed there would be value in bringing together these two groups of filmmakers, which is precisely what happened at the first *Ethnografilm*. But is there really a distinction between the non-fiction films made by the two groups?

After reviewing hundreds of films, it is fair to say there is often no way to tell the difference, simply by watching. Certainly, some had higher production quality than others, some were first time filmmakers, some students. By the beginning of the Paris festival, there was *no reason to distinguish these categories* in programming. Just as short films were commingled with features, no one knew, or asked, or cared about the distinction between academic films and documentaries. People were there to watch and talk about non-fiction movies.

What constitutes an ethnographic film, or “ethnografilm”? Ethnographic film festivals have been an institution for decades. Many are narrowly anthropological, featuring non-

Western peoples. Our own usage emphasizes the systematic treatment of a subject matter leading to a better understanding of humans and cultures. This includes technological cultures and developments, both historical and contemporary - as one would expect from a festival sponsored by 4S. It is fair to say that filmic treatments of technological practices are given special consideration in the review process, just as certain themes may be highlighted at a particular festival. Just as directors determine whether to submit their movie in the academic category, they are the ones to determine whether their film is "ethnographic." But we rely on reviewers to determine whether a film is sufficiently interesting to be shown. At the first festival, two animated films were selected, as well as one consisting exclusively of stills with narration. As in any academic review process, there are myriad considerations invoked in judgments of quality. Our first festival screened 89 films from 37 countries.

The first issue of the *Journal of Video Ethnography* appeared just days before we finished this essay, in September 2014, following a three-year planning and development period. From the outset we intended JVE to serve as a peer review mechanism for academic films made in the broadest tradition of ethnographic research.

Since the earliest days of ethnographic filmmaking, anthropologists and sociologists who make academic nonfiction films have found their motion picture work relegated to the category of "teaching aids," but until now enjoyed no peer review mechanism capable of conferring on their films and videos the status associated with journal articles or books. The absence of a motion picture credentialing system in academia - particularly in the social sciences - has been particularly vexing for junior level filmmakers trying to "earn points" toward tenure and promotion.

Why did it take so long for a peer review journal of movies to emerge? We can offer several plausible reasons based on our experience of establishing JVE: Insufficient technological capacities, legal impediments, methodological standards, and institutionalized prejudice in academia.

Technology. Even with the Internet in hyperdrive, building an efficient technical infrastructure for JVE's operation as a journal has been challenging. First we acquired the domain name videoethno.com. Then we had to construct a viable website with enough bandwidth and storage space to publish many issues of a video journal, seeking the approval of DePaul University to operate outside of the institution's conventional website system. We needed sufficient storage space to publish and subsequently archive high-definition video files. For this we turned to Vzaar, an online video hosting service. Then came the question of how to organize, manage, and conduct peer reviews. The marketplace of text-based journal support systems offers no turnkey program for managing submissions, reviews, relations with peer reviewers, and decision notification for vid-

eo-based content. So we constructed our own method, which relies on Vimeo.com for submissions, ReviewStudio (a proprietary, secure online venue for commercial video review) for conducting reviews, and email for communicating with submitters and reviewers.

Law. The “publishing” of academic films ushers in a thicket of legal issues. We are fortunate to have a strong working relationship with DePaul University’s Office of General Counsel, whose attorneys strive for the most elegant, efficient, and parsimonious solutions to complex legal issues. The legal foundation of our submission-to-publication sequence is comprised of two principal tenets: submitter affirmation and the publication agreement. Every submitter to JVE must actively affirm the film does not infringe on the IP rights of another. This affirmation requirement effectively places on the submitter all legal liability for intellectual property rights and human subjects compliance and thus preemptively absolves (at least theoretically) DePaul and/or JVE of any legal responsibility that may result from civil, criminal, or administrative claims against the filmmaker.

The JVE “Acceptance Agreement” is a legally binding contract between the filmmaker and the journal. Arguably the most important features of this contract are (1) the provision giving JVE the *non-exclusive* right to publish/exhibit/display the video for a three-year period after which the video may be placed in an offline secure archive for historical, educational, and administrative purposes and (2) the provision stating that “the filmmaker shall retain all other rights, title, and interest in and to the film, including copyright.” JVE encourages the creators of its published content to distribute and exhibit their work whenever and however they see fit. After all, part of our mission entails enhancing the general public’s access to and consumption of ethnographic films. Thus we require only *non-exclusive* exhibition rights. If a filmmaker whose work is published in JVE were to secure a distribution or exhibition contract that forbids publication in JVE, we would be happy to negotiate this provision so as to advance the filmmaker’s interest in getting the film to the largest possible audience.

Methodological Standards. Most academics in the social sciences write research articles. They know their own particular research designs and methods. But they don’t make films. Because most do not make films with a theoretical orientation that presents empirical findings and advances an interpretive argument, they can hardly be expected to know how to evaluate a film on these terms. Scholars typically harbor a prejudice in favor of the written word. All academics know how to write, even if they don’t write well. Filmmaking is a different mode of expression, one that has its own language with unique vocabulary, grammar, and syntax, and is largely a mystery to most social science researchers.

The training of graduate students, historically speaking, has been anemic with regard to what we would call “critical visual literacy.” Most social science graduate programs do not train their M.A. or Ph.D. students in the critical evaluation of films on their own terms, much less train students on how to conceive, produce, and edit a social scientific film. Through their work as peer reviewers of print articles and grant applications and through their training of graduate students, faculty scholars operate as the arbiters of “knowledge products” in the academic world. Hence, their own ignorance vis-à-vis videographic research methods exerts undue influence on academia’s economy of merit. For many decades this structural feature of the knowledge industry has meant the ghettoization of film and video, notwithstanding the tremendous influence of visual media in how people generally understand the world and even in how social scientists teach their students to understand the world.

Ethnografilm and JVE seek to establish criteria for peer review processes that allows films to be evaluated on their own scholarly merit and according to criteria that are specific to the development and presentation of intellectual arguments wherein the “data” and the “findings” assume a primarily videographic form.

Institutional Prejudice. Several academics have said to us recently that they “don’t trust movies” – somehow the very form makes the content suspect. When pressed to explain, the conversation turns first to the issue of image as data, then to the core issue of “emotional valence.” Films, much more so than conventional print articles in ethnography journals, activate a variety of emotions in the viewer. This speaks to the multifaceted and unique power of films to convey dynamic information and to present multiple cognitive and affective stimuli simultaneously.

As professional knowledge arbiters, most social scientists consider anything remotely classifiable as “ad hominem” suspect in the logic of academia. The prospect of elevating refereed movies to the status of refereed print articles has inspired discomfort among many academicians. But a lovely and inspirational aspect of the process was our discovery of a large network of filmmakers among academics.

We close this section with a brief, concrete commentary on JVE after the first issue and what we have learned. Our soft launch in March 2014 yielded 22 complete submissions. Each film and short textual accompaniment (conceptual framework, method, findings) were reviewed by a panel of three JVE peer reviewers. Each of the panels included at least one academic who regularly makes ethnographic films. We matched areas of expertise with the content areas (tags) submitted by the filmmaker. In all, we received a full set of reviews for all of the submitted films, and nearly 75% of them arrived before the deadline! Ultimately JVE published five of these films, requested a

“revise and resubmit” for 13, and rejected four of the submissions.

Each review consists of two main prongs: narrative and annotation. Every reviewer is required to submit a narrative review structured very much like that of a print journal review. Required sections of the narrative review include originality, form/technical proficiency, substance of the argument, and originality of the contribution to knowledge in this area of inquiry (guidelines may be found at www.videoethno.com). Reviewers assess both the film and its accompanying text-based synopsis. However, the film must be capable of standing on its own in order for JVE to publish it. The synopsis is published as a text addendum to the main material, the film.

Going forward, we expect to publish regular issues twice a year (September and March) and every December a “special issue” that features selections from the *Ethnografilm* festival. In the December 2014 special issue we expect to publish approximately 15 films from *Ethnografilm* 2014. These films were selected by a subcommittee of the JVE Editorial Board and survived another round of evaluation by a panel of JVE peer reviewers.

We often hear from filmmakers that they simply aren’t willing to affirm their willingness to revise and resubmit. Some say they have “locked” their film and are now in a theater run or some kind of distribution deal. Others argue that because their film has won awards at this or that festival, they should not be asked to revise and resubmit. Still others tell us that they have no money to re-cut their film in response to reviewer evaluations. To all of these folks we reply, as politely as possible, “Then JVE would not be a good fit for your film.”

JVE is certainly not for everyone or every film project - no journal, print or video, can be all things to all people. But it is a beginning, and there is now sufficient experience to state confidently that it is a *strong* start. JVE resonates deeply with academic filmmakers worldwide who have longed for legitimacy. In academic terms, that indicates, most importantly, a peer-reviewed outlet for their work. JVE has welcomed nearly 10,000 unique visitors from nearly 50 different countries. With nearly 1,000 subscribers and 200 volunteer peer reviewers, we are inspired with the shared vision of an academic future where audiovisual essays take their place alongside text as legitimate scholarly products.

While the novelty of journal and festival are readily exaggerated, not least by university administrators, our own view is that both should be operated and viewed as *non*-innovative—their success depends on routinization. Can a film festival be built on the contributions of academics without documentarians? Will a journal of movies motivate contributions of quality considered equal in importance to an article in promotion and tenure decisions? This depends on events and social processes outside our control. In his reflections on Rupert Murdoch’s bid to acquire another media conglomerate, a *New York Times*

critic noted that *print was not a big part of the plan*. Text does not resonate like moving images.

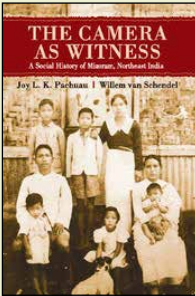
Carr viewed this as a bolt of lightning, “as if a big train with the word FUTURE emblazoned on its side was revving up. But it was difficult not to notice that one car had been uncoupled and would not be leaving the station” (2014). Time will tell if peer review of academic movies will bring them the legitimacy—and routinization—they should possess in the dissemination of social research. Our hunch is that most of you, reading these words, sense that audiovisual essays are the future, which favors cowards, not the bold.

Please make a movie. Submit it to JVE. And come to Paris in the spring.

REFERENCES

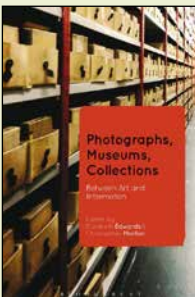
- CARR, David
2014 *Riding the Juggernaut That Left Print Behind*.
New York Times 20 July 2014. Print edition, page B1.

RECEIVED



Pachau, Joy L. K.
Van Schendel, Willem
**THE CAMERA
AS WITNESS.
A SOCIAL HISTORY
OF MIZORAM,
NORTHEAST INDIA**
2015, Cambridge
University Press

The Camera as Witness lifts the veil off the little known world of Mizoram and challenges – through unpublished photographs – core assumptions in the writing of India's national history. The photographs in the book establish the transformation of this society and the many forms of modernity that have emerged in it. It emphasizes how 'indigenous people' in Mizoram used cameras to produce distinct modern identities and represent themselves, consistently contesting outsiders' imaginations of them as isolated, backward and in need of upliftment.



Elizabeth Edwards
and Christopher
Morton (eds)
**PHOTOGRAPHS,
MUSEUMS,
COLLECTIONS.
BETWEEN ART
AND INFORMATION**
London-New York,
Bloomsbury Academic

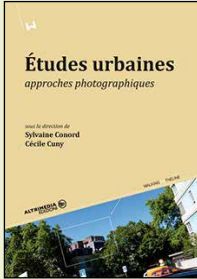
The status of photographs in the history of museum collections is a complex one. From its very beginnings the double capacity of photography – as a tool for making a visual

record on the one hand and an aesthetic form in its own right on the other – has created tensions about its place in the hierarchy of museum objects. While major collections of 'art' photography have grown in status and visibility, photographs not designated 'art' are often invisible in museums. Yet almost every museum has photographs as part of its ecosystem, gathered as information, corroboration or documentation, shaping the understanding of other classes of objects, and many of these collections remain uncatalogued and their significance unrecognised.

This volume presents a series of case studies on the historical collecting and usage of photographs in museums. Using critically informed empirical investigation, it explores substantive and historiographical questions such as what is the historical patterning in the way photographs have been produced, collected and retained by museums? How do categories of the aesthetic and evidential shape the history of collecting photographs? What has been the work of photographs in museums? What does an understanding of photograph collections add to our understanding of collections history more broadly? What are the methodological demands of research on photograph collections?

The case studies cover a wide range of museums and collection types, from art galleries to maritime museums, national collections to local history museums, and international perspectives including Cuba, France, Germany, New Zealand, South Africa and the UK. Together they offer a fascinating insight into both the history of collections and collecting, and into the practices and poetics of archives across a range of disciplines, including the history of science, museum

studies, archaeology and anthropology. See more at: www.bloomsbury.com/uk/photographs-museums-collections-9781472533661/#sthash.TxuctGvj.dpuf

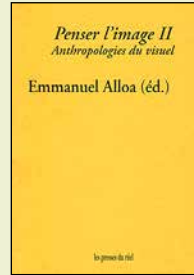


Sylvaine Conord
et Cécile Cuny
(sous la direction)
**ÉTUDES URBAINES.
APPROCHES
PHOTOGRAPHIQUES**
2015, Matera,
Altrimedia Edizioni,
€ 28.

Order the book writing to
info@altrimediaedizioni.com

Quels sont les usages contemporains de la photographie dans la recherche urbaine? Quelles questions méthodologiques et épistémologiques soulèvent-elles au sein de ce champ? Les contributions réunies dans ce dossier apportent chacune une réponse particulière à ces questions. Le développement des usages scientifiques de la photographie dans les enquêtes sur la ville intervient dans un contexte où la suprématie de la carte et du dessin est aujourd'hui remise en question. Dans chaque article, le recours à la photographie s'accompagne d'une expérimentation réflexive de nouveaux formats de restitution de la recherche qui ne se réduit pas à une question de «mise en forme». L'image photographique prise dans un

processus de production de sens donne aux études urbaines une autre dimension.



Emmanuel Alloa (Éd)
**PENSER L'IMAGE
VOLUME 2
ANTHROPOLOGIES
DU VISUEL**
2015, Paris,
Le Presses du Réel

Ces dernières années
ont été le théâtre d'une
étonnante résurgence

de la question anthropologique. Parmi les propositions les plus débattues, il y a eu celle qui consisterait à penser l'homme non pas comme un animal doué de langage, mais avant tout comme un homo pictor ou encore comme un homo spectator, capable de produire et de reconnaître ses propres images. Si entre-temps, cette idée d'une anthropologie par l'image a permis d'inaugurer des nouveaux domaines de recherche, comme l'anthropologie visuelle, celle-ci relève cependant d'une histoire déjà plus ancienne dont cet ouvrage livre quelques clés. Entre ceux qui considèrent que les images sont le reflet exact de l'homme et ceux qui, au contraire, sont d'avis que les artefacts visuels mènent une vie dont les raisons échappent à la logique anthropocentrique, se dessinent aujourd'hui les lignes de front de ce qui s'apparente à une nouvelle querelle de l'image.