
Pratiche amatoriali e tecnologie dello sguardo // Amateur Practices and Technologies of Vision

| ABSTRACT

Benoît Turquety |

On Low Media

The question could be “What is amateur cinema?”, but the question could also be “What have we done with amateur cinema?” In traditional film historiography, this extraordinarily vast and heterogeneous set of practices and productions has mostly been gathered under the heading: low. Low cost, low quality, low interest.

“Low” is of course quite problematic, in that it binds together objective and subjective criteria and connotations. But it may still be a useful notion.

In format theory, “low” describes substandard formats. If the distinction between professional and amateur production is sometimes hard to make, either on aesthetic, cultural or social grounds, each format does indeed entail a specific circulation network, a presentation context, finally a certain place within culture. This distinction echoes Gilbert Simondon’s polarisation between “open” machines, conceived for professional, expert users, and “closed” machines, low-end apparatuses aimed at the mass market, easy to use but difficult to repair or appropriate. Our digital “black boxes” are arguably even more closed than the analogue ones used to be...

“Low” also describes a decentralized production happening “under the radars” of cultural legitimization – as well as, in most cases, of censorship and political control.

Susan Aasman |

Amateur media dispositif(s): mapping complexities and contradictions in home videos

Amateur media content is available on multiple media platforms as family vlogs, personal webcam videos, eyewitness reports, or video embedded in tweets. With amateur media being ubiquitous, it is

interesting to explore their history and follow up their traces. By surveying the history of amateur media and mapping the relationships between emerging media technologies and changing amateur media practices, we will be able to understand why and how people choose to use specific technologies at particular moments in time and how economic, political, social and cultural factors influenced these choices. A history of amateur media should explore people's relation with media technologies, locating its emergence as a technology of memory, as an aesthetic practice, as a radical political technology or as an apt technology that suited new forms of self-expression. These rich and sometimes deeply contrasting aspirations and applications make the term amateur a contested concept. Charting the transformations and tracing the emergence of varieties of these complex relations not only between media technologies and their uses but also their media content and cultural and political meanings can help clarifying responses to new technologies and its different affordances of amateur media users. During my presentation I will particularly focus on more recent amateur media practices. I want to explore the transformation of formerly fixed home movies or home videos into a ubiquitous practice deeply embedded in our daily life. By looking at some concrete examples, it is possible to get a grasp on the highly individual, and at the same time, very complicated social arrangements we are part of, and in which the availability of media technologies and platforms play a constructive role. In order to understand the variety of social, economic, cultural and material relationships that are underlying amateur media uses, the concept of *dispositif* can help explore the spatial and temporal dimensions of social family gatherings as represented in current digital home video practices.

PANEL I // *Macchine-tecnologie-dispositivi / Machines-Technologies-Dispositifs*

Elena Gipponi |

Tecno-entusiasti, eclettici e bricoleur. Esempi di intermedialità nella produzione cineamatoriale italiana degli anni '50 e '60. / Techno-enthusiasts and eclectic bricoleurs. Intermedial occurrences in the Italian amateur cinema of the 1950s and 1960s.

Tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso, il cinema amatoriale passa dalla *age of cinema* (1900-1950) alla *age of television* (1950-2000; Aasman & Motrescu-Mayes 2019), avviandosi verso una diffusione sempre più di massa. Per l'Italia, forse ancor più che per altri contesti, questo frangente storico coincide con quello di una modernizzazione rapidissima e disomogenea, a tratti violenta (il cosiddetto boom), che investe anche il sistema dei media. In questo contesto i cineamatori hanno rappresentato senza dubbio una élite di curiosi irresistibilmente attratti dal *nuovo* e dalle sue manifestazioni tecnologiche. In particolare, i cine-amatori rivolgono molto spesso l'obiettivo della loro cinepresa su *altre immagini* e produzioni visive, sia "antiche" sia "moderne", che circolano nel loro ambiente domestico e sociale: fumetti, rotocalchi, cartoline, francobolli, cataloghi e guide turistiche, manifesti... Anche lo schermo della tv trova sempre più spesso posto nei filmini in formato ridotto, inquadrato di proposito o accidentalmente quasi come un tributo a questa nuova meraviglia della tecnica. Il cineamatore italiano degli anni '50 e '60 è insomma anche uno *spettatore*, e più precisamente «un spectateur concrètement actif, un spectateur qui s' imagine producteur et le devient, un producteur encore spectateur» (Turquety in Vignaux-Turquety 2016: 17). Non solo: il cineamatore-tipo di norma non ama solo il cinema e le immagini, ma è un soggetto curioso che, forte di una discreta disponibilità economica e di una separazione ancora molto netta tra svago e tempo lavorativo, si nutre di *altre passioni*, alimenta altri hobby, che spesso chiamano in causa a loro volta competenze tecniche tra le più diverse, e lo fa sempre da amatore, non a livello professionale. L'obiettivo dell'intervento è analizzare da un lato la rete intermediale che i filmini dei cineamatori intrecciano, più o meno consapevolmente, con la cultura visiva del loro tempo (come scrive Heather

Norris Nicholson, «Amateur activities [...] neither emerged nor evolved in a visual, social or temporal vacuum», Norris Nicholson 2012: 18). Dall'altro lato, si proverà a mettere in evidenza la spiccata attitudine tecnica che i cineamatori esercitano in *altre attività amatoriali*, le quali trovano proprio nella pratica del cinema amatoriale una forma di rappresentazione e di “sintesi”.

*

Between the 1950s and the 1960s amateur cinema acknowledges the transition between the age of cinema (1900-1950) and the age of television (1950-2000; Aasman & Motrescu-Mayes 2019), heading towards the widespread adoption of small-gauges. In Italy, more than in other countries, this historical moment coincides with the fast, irregular and sometimes violent modernization – the *boom* –, which also affects the media system. In this context the amateur filmmakers undoubtedly represent an elite of onlookers/pioneers irresistibly attracted by *newness* and its technological manifestations/displays. In particular, amateur filmmakers very often turn their camera lens on other images and visual productions, both “ancient” and “modern”, which circulate in their domestic and social environment: comics, magazines, postcards, stamps, catalogs and tourist guides, posters ... Even the TV screen is increasingly framed in small gauge home movies, as an accidental or, conversely, aware tribute to this new marvel of technology. The Italian amateur filmmaker of the 1950s and 1960s is then also a spectator, and more precisely «a spectateur concrètement actif, a spectateur qui s’imagine producteur et le devient, a producteur encore spectateur» (Turquety in Vignaux-Turquety 2016 : 17). Not only: the average amateur filmmaker does not only love cinema and images, but s/he is a curious subject who, thanks to a fair economic availability and a still very clear separation between leisure and working time, feeds on other amateur passions and hobbies, which often in turn call into question some of the most diverse technical skills.

The aim of this paper is to analyze on the one hand the intermedial network intertwined by amateur filmmakers’ productions with their contemporary visual culture (as Heather Norris Nicholson writes, «Amateur activities [...] neither emerged nor evolved in a visual, social or temporal vacuum», Norris Nicholson 2012: 18). On the other hand, we will try to highlight the marked technical aptitude that the filmmakers exercise in other amateur activities, which find in the practice of amateur cinema a form of representation and “synthesis”.

Diego Cavallotti |

Teratologie amatoriali: un bestiario delle tecnologie tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Novanta / Amateur Teratologies: A Technological Bestiary Between the End of the 1960s and the 1990s

Since the end of the Sixties (or the beginnings of the Seventies if we refer to the Italian context), the amateur technological landscape was enhanced by various new technological devices and new industrial *players*, as several studies have confirmed (among them Cavallotti 2018).

Video technologies came up beside substandard film technologies and generated phenomena of transition or, even better, overlapping between different technical networks (Lundemo 2012).

Within this panorama, characterized by an overall push towards superseding the substandard film, the technological hybridization of film and video, and the emergence of the latter as a tool of representation of our everyday life, the “technological mutations” that started to appear in those days tried to integrate the characteristics of film cameras and projectors with those of video cameras and television sets.

For the most part, we are talking about technological *dead-ends* (Huhtamo, Parikka 2011; Strauven 2013; Elsaesser 2016): technical objects that haven’t met with success because they didn’t adequately

answer any of the market's requests of the time. "Little monsters" within a broader technological bestiary – that of the transition from substandard film to analog video – which we will take into account during the paper, with a specific reference to the Italian market.

In other words, during this presentation, we will trace a brief history of amateur technologies (drawing on, for instance, the methodological framework outlined by Elena Gipponi in her dissertation on the history of color), focusing on the period of transition between film and video and directing our attention precisely to those technical objects that – even if commercially unsuccessful – contributed to shaping the technological infrastructure of the time. We will then focus on systems such as the *Polavision Kodak* (1977) following the bestiary logic: an attempt at describing and classifying peculiar objects, whose existence and characteristics we frequently ignore altogether.

*

Com'è stato appurato in diversi studi (tra cui Cavallotti 2018), dalla fine degli anni Sessanta (per quanto concerne il contesto italiano, invece, dobbiamo aspettare gli anni Settanta) il panorama tecnologico amatoriale si arricchisce di nuove apparecchiature e di nuovi *player* industriali: le tecnologie video si affiancano a quelle filmico-substandard, dando vita a fenomeni di transizione o, meglio ancora, di sovrapposizione tra le reti tecniche (Lundemo 2012).

All'interno di un simile panorama, caratterizzato da spinte verso il superamento del film a passo ridotto, l'ibridazione dei network tecnologici del film e del video e l'emergenza di quest'ultimo come strumento di rappresentazione della nostra quotidianità, compaiono alcune mutazioni tecnologiche che cercano di integrare i caratteri delle cineprese/dei proiettori e quelli delle videocamere/dei televisori. Perlopiù, si tratta di *dead-ends* tecnologici (Huhtamo, Parikka 2011; Strauven 2013; Elsaesser 2016): oggetti che non hanno avuto alcun successo perché non hanno risposto in maniera adeguata a ciò che il mercato richiedeva in quel momento. Piccoli mostri all'interno di un bestiario tecnologico più ampio, quello relativo alla transizione da film substandard a video analogico, che illustreremo all'interno del paper con uno specifico riferimento al mercato italiano.

In altri termini, durante la presentazione tenteremo di tracciare una piccola storia delle tecnologie amatoriali (in maniera non dissimile da quanto ha fatto Elena Gipponi [2012] riguardo al colore) nel momento della transizione da film a video, con un *focus* particolare su quegli oggetti tecnici che non si sono diffusi, ma che hanno comunque contribuito a dare forma alle infrastrutture tecnologiche del periodo. Ci concentreremo, dunque, su sistemi come il *Polavision Kodak* (1977) secondo la logica del bestiario: un tentativo di descrivere e classificare oggetti peculiari, di cui spesso ignoriamo l'esistenza e le caratteristiche.

Bibliography

- Cavallotti Diego, *Cultura video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*, Meltemi, Milano 2018.
- Elsaesser Thomas, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.
- Gipponi Elena, «È tanto più bello!». *Il colore nel cinema amatoriale italiano: storia, discorsi, usi sociali*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Comunicazione e nuove tecnologie*, sede amministrativa Libera Università di Lingue e Comunicazione, XXV ciclo, a.a. 2011-2012, rel. L. Farinotti, F. Pierotti).

Rossella Catanese |

Artigiani della Pellicola. Cineamatori, Laboratori d'artista e Dispositivi della Controcultura Analogica / Film Artisans Amateurs, Artist-run Labs and Devices of Analog Counter-culture

Questo intervento intende presentare una panoramica delle pratiche cineamatoriali dei laboratori

d'artista che si propongono come controcultura mediale e “resistenza” analogica. Tali pratiche utilizzano il dispositivo cinematografico in antitesi alla tecnologia dei media, il più possibile al di fuori delle narrative dei sistemi mediali dominanti nell'ambito delle società post-industriali.

Nel panorama audiovisivo contemporaneo, infatti, vi sono tendenze di ricerca che indirizzano un'estetica dei media verso la specificità dell'apparato cinematografico in quanto esperienza sensoriale. In questi casi è la materialità della pellicola che determina i processi artigianali e la manodopera di cui si fanno carico gli artisti, preoccupati della sopravvivenza dei formati analogici. In un percorso di contrasto dell'obsolescenza programmata dell'industria delle tecnologie informatiche, vi sono artisti e collettivi che creano spazi, cooperative e laboratori indipendenti in direzione di una prospettiva di archeologia dei media sperimentale, ovvero attraverso pratiche usate ai tempi del cinema delle origini (Fickers & van den Oever 2013). Spesso il materiale risultante possiede qualità uniche, vicine a quelle del lavoro pittorico, come avviene per gli artisti che creano le proprie formule di emulsione fotosensibile fatte a mano.

Numerosi collettivi e laboratori d'artista possono essere annoverati tra questi sperimentatori: Iris Film Collective (Vancouver), The Double Negative Collective (Montréal), Negativland (Ridgewood, NY), ANYEYE (The Northeast Institute for Analog Studies, Beverly, Massachusetts), Mire (Nantes), L'Etna (Montreuil), WORM.Filmwerkplaats (Rotterdam), LaborBerlin (Berlino), Analogfilmwerk (Amburgo), Crater Lab (Barcellona), Átomo 47 (Porto), FilmKoop Wien (Vienna), Unza Lab (Milano) e tanti altri ancora. Tutti mirano a creare, preservare e diffondere la conoscenza tecnica sul cinema analogico come medium creativo attraverso un'esperienza sociale condivisa.

*

This paper aims at presenting an overview of the amateur practices of the artist-run labs which propose themselves as media counter-culture and analog “resistance”. Such practices use the cinematographic device in antithesis towards the current media technology, as much possible outside the narrative of the dominant media systems within post-industrial societies. In fact, in the contemporary audiovisual panorama, there are tendencies that address media aesthetics towards the specificity of the cinema apparatus as sensory experience. In these cases, the material quality of analog film determine the artisanal processes that the artists take care of, concerned of the survival of analog formats. Contrasting the information technology industry's planned obsolescence, artists and collectives are creating independent spaces, cooperatives and labs, towards a perspective of experimental media archaeology, through practices applied at the age of early cinema (Fickers & van den Oever 2013). Often the resulting material has unique qualities, like the pictorial work, like those artists who create their own hand-made photosensitive emulsion.

Many collectives and artist-run labs can be included among these experimental experiences: Iris Film Collective (Vancouver), The Double Negative Collective (Montréal), Negativland (Ridgewood, NY), ANYEYE (The Northeast Institute for Analog Studies, Beverly, Massachusetts), Mire (Nantes), L'Etna (Montreuil), WORM.Filmwerkplaats (Rotterdam), LaborBerlin (Berlino), Analogfilmwerk (Amburgo), Crater Lab (Barcellona), Átomo 47 (Porto), FilmKoop Wien (Vienna), Unza Lab (Milan) and others. All of them aim at creating, preserving and sharing the technical knowledge on analog cinema as creative medium, through a shared social experience.

Bibliography

- Diego CAVALLOTTI, *From grain to pixel? Notes on the technical dialectics in the small gauge film archive*, «NECSUS: European Journal of Media Studies», Spring 2018 (*Resolution*), <https://necsus-ejms.org/from-grain-to-pixel-notes-on-the-technical-dialectics-in-the-small-gauge-film-archive/>;
- Paolo CHERCHI USAI, David FRANCIS, Alexander HORWARTH, Michael LOEBENSTEIN, *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace* (Wien: Synema, 2008);
- Andreas FICKERS and Annie VAN DEN OEVER, “Experimental Media Archaeology: A Plea for New Directions,” in *Techné/Technology: Researching Cinema and Media Technologies, Their*

- Development, Use and Impact*, ed. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013);
- Giovanna FOSSATI and Annie VAN DEN OEVER (eds.), *Exposing the Film Apparatus. The Film Archive as a Research Laboratory* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016);
 - André GAUDREAU and Philippe MARION, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age* (New York: Columbia University Press, 2015);
 - Jussi PARIKKA, *What is Media Archaeology?* (Cambridge: Polity, 2012);
 - Jussi PARIKKA, Rossella CATANESE, *Handmade films and artist-run labs: The chemical sites of film's counterculture*, «NECSUS: European Journal of Media Studies», Autumn 2018, <https://necsus-ejms.org/handmade-films-and-artist-run-labs-the-chemical-sites-of-films-counterculture/> ;
 - Paolo SIMONI, *Lost Landscapes. Il cinema amatoriale e la città* (Torino: Kaplan, 2018);
 - Esther URLUS, *Re:Inventing The Pioneers: film experiments on handmade silver gelatine emulsion and color methods* (Rotterdam: Autoproduzione, 2016).

Simone Dotto |

Vedere a distanza. La radio come “tecnologia dello sguardo” nelle pratiche dei radioamatori italiani. / Practicing Distant Vision. How early Italian radio amateurs re-imagined radio as a technology of vision

In the late 1920s the pioneer of television Frances Jenkins invited the “American amateur” to “collaborate with me in the development of visual radio” by broadcasting on a regular schedule “radio-pictures [for him] to fish for” (1929: 9). Something similar was happening also in the European countries: at approximately the same time, in Italy, manufacturers and engineers at work at the national radio station started publishing technical handbooks aimed at involving hobbyists and practitioners in early technical experimentation in visual transmission and at instructing them on how to turn their radio receiver and other pieces of technological equipment into an home-made “radiovision set”. Being released by different public and private subjects, these publications witnessed an institutional attempt to drive the amateur users’ technical skills and engagement toward a general technological advancement in the field of national broadcasting.

Through an archeological approach, my contribution will investigate precisely this early and often forgotten stage in the development of television by focusing on the role played by radio-amateurism. In particular, I will draw from the aforementioned handbooks and publication to reconstruct amateurs’ practices as forms of appropriation of a pre-existing technology which relied on their “interpretative flexibility” (Oudshoorn – Pinch 2010; Fickers – Van Der Oever 2019), and as a part of a wider effort to re-imagine the medium of radio and its possible conversion to a means for image transmission (Grasso 2000; Balbi-Natale 2014). In addressing the conference’s main focus on the technologies of vision by considering a non-film related amateur practices, my talk will present a case study in which the possibility itself of a (distant) vision strongly depended on the way in which amateur users practically reconfigured the technology in question.

*

Nei tardi anni Venti, il pioniere americano della televisione Frances Jenkins si rivolse all’“amatore Americano” invitandolo a “collaborare con me nello sviluppo di una radio per l’occhio” e esortandolo a “pescare radio-immagini” da una serie di trasmissioni sperimentali (1929: 9). Qualcosa di simile stava avvenendo anche nei paesi europei: nello stesso periodo, infatti, costruttori e ingegneri al lavoro all’ente radiofonico italiano presero a pubblicare manuali rivolti ad amatori e appassionati per coinvolgerli nei primi tentativi di trasmissione di immagini, fornendo loro istruzioni su come

trasformare le componenti tecnologiche dei loro apparecchi in un ricevitore televisivo “fatto in casa”. Tali pubblicazioni, riconducibili a soggetti privati e pubblici nel campo del broadcasting radiofonico, testimoniano il tentativo da parte delle istituzioni di mettere le competenze tecniche e il coinvolgimento dell’utente amatoriale al servizio di uno sviluppo tecnologico che riguardasse l’intero campo delle trasmissioni su scala nazionale.

Attraverso un approccio archeologico, il nostro contributo guarderà a questa fase pionieristica e spesso negletta nell’evoluzione della televisione mettendo in risalto il ruolo dell’amatore. In particolare ricostruiremo le pratiche amatoriali descritte e prescritte dalle pubblicazioni summenzionate sia come forme di appropriazione di una tecnologia pre-esistente, e quindi fondate sulla sua “flessibilità interpretativa” (Oudshoorn – Pinch 2010; Fickers – Van Der Oever 2019), sia come sintomi di una più ampia tendenza a re-immaginare il medium radiofonico e una sua possibile evoluzione in senso visivo (Grasso 2000; Balbi-Natale 2014). Nel fare riferimento al primo tema di interesse della conferenza, quello sulle tecnologie dello sguardo, la relazione considererà quindi un caso di amatorialismo non cinematografico, tentando di dimostrare come la possibilità di uno sguardo tecnologico (a distanza) si fondasse sull’esistenza delle stesse pratiche amatoriali e sul modo in cui andavano riconfigurando la tecnologia in questione.

PANEL II // *Amatore-Amatori / Amateur-Amateurs*

Annamaria Motrescu-Mayes |

Facebook *avant la lettre* films and issues of intention in mid-twentieth century amateur cinema

This paper is primarily concerned with issues of perception and authenticity across representations and location of lived experience (Taylor 1998) as proposed by two amateur filmmakers in the mid 1930s: a member of the British elite and an Indian Colonial Service officer. Both Rosie Newman and Gerald Pakenham Stewart succeeded in obtaining unprecedented access to particular ‘back regions’ of everyday colonial life (Goffman 1956), and thus confirmed their prerogative to document the lives of indigenous communities. Their amateur films function today as Facebook *avant la lettre* travelogues-posts produced as expressions of personalised intimacy with particular ethnographic subjects and intended as public cultural statements. The proposed analysis of several sequences selected from Newman’s and Stewart’s amateur films allows for a detailed exploration of the amateur filmmakers’ constructions of their modern selves through their specific use of images within the illustration versus evocative representation and accidental data versus reportage dyadic models. The expressive and evocative characteristics of their amateur visual media offers a rich comparative framework in which cultural meanings and metaphorical expressions (MacDougall 2011) can be feasibly assessed against some of the key concepts informing (amateur) media and visual anthropology studies such as ‘imagistic thinking’ (Wolff), ‘snapshot’ (Simmel), and ‘issues of intention’ (Chalfen). The paper will conclude with a short discussion of several possible critical perspectives on how best to assess early amateur filmmakers’ exercise in identity building as determined by their experimentation with specific recording technologies and popular thematic narratives – a ‘life in the moment’ *modus operandi* equally familiar to contemporary users of Sobrr, Facebook, Instagram, Snapchat, or Twitter.

Chiara Grizzaffi |

“Is it ‘action’ enough?” Addressing Technological Fetishism and Eagerness for Mobility of GoPro Amateur Users.

This paper aims to investigate the relationship between amateurs and a specific technological device: action cameras, in particular GoPro cameras. Introduced in early 2000, the GoPro has become more and more common among amateur users. Due to their robustness, these action cameras were initially marketed to a specific target: sportsmen (especially those who played outdoor sports); however, they quickly became popular also outside the initial niche.

Action cameras are among those amateur, lightweight devices that allow a photographic and filmic practice defined by Richard Bégin as mobilography, “the recording of generalized mobility, including the motility of the filming body, the portability of the technological object, and the ability to enter into the environment.” (Bégin 2016: 115) In recording the presence, the mobility and the reactions of the body in a certain environment, GoPro cameras produce ‘somatic’ images, marked by an ‘immersive’ experience rather than by a distant observation. Moving from these theoretical premises and building on the analysis of the technological aspects of the GoPro, on different kind of images shot with this camera and on the discourses about it that are shared in online communities of GoPro users – thus drawing on the most recent perspectives of amateur studies (Gipponi 2012, Cavallotti 2018, Van der Heijden 2017, Aasman & Motrescu-Mayes 2019, among others) – the paper will focus on the relationship between GoPro amateur users and action cams technology. I will address, in particular, how these amateurs negotiate the experience of an “augmented body” that the device and its accessories seem to induce, as well as the ‘eagerness for mobility’ that GoProers manifest through the images they produce and through their discourses, thus pondering also on the way in which these cameras document, and even contribute to shape our contemporary lifestyle as well as our imaginary.

Sergio Minniti |

“Buy Film Not Megapixels”: Resistant Amateurism and the Rematerialization of Photography in the Digital Age

Over the last twenty years the simplistic view of technological change as a linear progress from “old” analogue technologies to “new” digital devices has been empirically challenged by the proliferation of practices illustrating how, within society, the “old” and the “new” are continuously and relationally produced (Natale 2016). In the field of photography this phenomenon is exemplified, on the one hand, by the diffusion of digital applications that reproduce the aesthetics of film photography, such as Instagram and Hipstamatic, which enable forms of “digital retro photography” grounded on the nostalgic “remediation” of the older technology by the new one (Bartholeyns 2014). On the other hand, a more complex – and less studied – phenomenon of the revitalisation of analogue technology in our contemporary digital environment has occurred in the field of aspirational amateurism, where an increasing number of photographers have begun to reappropriate and use film cameras, with the aim of counteracting the “dematerialization” process supposedly triggered by digital photography and reaffirming the value of photography as a physical and multisensory experience. In this scenario, film enthusiasts have become prominent actors in a bottom-up attempt to reinstate the authenticity of the “analogue experience” in a digital world, and to “resist” the ubiquitous adoption of digital technology.

The presentation will focus on the contemporary re-appropriation of film photography within aspirational amateurism, and more specifically on the practices of “lomography” and “polaroidism”, which can be interpreted as exemplary of a phenomenon that Kline and Pinch (1996) defined as “technological resistance”, that is, a process of mutual construction of users and technology guided by a logic of opposition to mainstream technologies that is often triggered by the obsolescence of technical artifacts (Lindsay, 2003).

Bibliography

- Bartholeyns, G. (2014) The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography. In Niemayer, K. (ed.) *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 51-69.
- Kline, R.R. and Pinch, T.J. (1996) Users as Agents of Technological Change: The Social Construction of the Automobile in the Rural United States. *Technology and Culture*, 37 (4), pp. 763-795.
- Lindsay, C. (2003) From the Shadows: Users as Designers, Producers, Marketers, Distributors, and Technical Support. In Oudshoorn, N. and Pinch, T.J. (eds.) *How Users Matter: The Co-construction of Users and Technology*. Cambridge (MA): MIT Press, pp. 29-50.
- Natale, S. (2016) There Are No Old Media. *Journal of Communication*, 66 (4), pp. 585-603.

Giulia Simi |

Entra nel mio occhio prima che nel mio sentimento: Mario Schifano tra cinema amatoriale e pittura / “Come into my eye sooner than into my feeling”: Mario Schifano between amateur cinema and painting

Mario Schifano è forse l'esponente più noto della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo, a lungo definita anche come Pop Art italiana. Radicato nella pratica pittorica con ostinazione fino alla fine della sua carriera, Schifano ha abbracciato la stagione della smaterializzazione dell'arte e del cinema indipendente realizzando film in piccolo e grande formato tra gli anni '60 e i primi '70. E tuttavia il suo rapporto con il cinema inizia prima, come dispositivo di lettura del reale che anima, in una sorta di rinnovamento dell'approccio impressionista, il tentativo di catturare la realtà nel suo farsi. Per i critici il suo è un «occhio-obiettivo» (Maurizio Fagiolo Dell'Arco) che percepisce la realtà «come un'immagine che entri casualmente all'interno di un qualunque campo ottico» (Alberto Boatto). Il cinema resta per Schifano, come per molti amatori, uno strumento di registrazione della realtà. Senza mai attingere a cornici finzionali – e non sarà un caso che i tentativi fatti in questo senso non andranno a buon fine – ma rimanendo sempre in contatto con la realtà nel suo farsi, Schifano ha realizzato film che restano ancorati, anche quando realizzati in grande formato, in una dimensione privata che si fa pubblica. Il paper esplora la produzione cinematografica di Mario Schifano in rapporto con la sua pratica pittorica dimostrando come il non professionismo resti, per il pittore romano, un dispositivo poetico di relazione con il mondo.

*

Mario Schifano is one of the most known exponents of the so-called School of Piazza del Popolo, long defined also as Italian Pop Art. Although his research is rooted in painting until in the end, Schifano embraced between the 1960s and the early 1970s the season of the dematerialization of art and independent cinema, making films in small and large gauges. Yet his relationship with cinema had started before, as a device for reading the real that animates, in a sort of renaissance of the Impressionist approach, the attempt to capture reality in its making. For critics, his eye is an "eye-lens" (Maurizio Fagiolo Dell'Arco) which perceives reality "as an image that enters by chance into an optical field" (Alberto Boatto). Cinema is to him, as for many amateurs, a tool for recording reality. Without ever drawing on fictional frames - and it will not be a coincidence that the attempts made in this sense will not be successful - but always attached to reality in its making, Schifano has made films that stayed anchored, even when made in 35mm, to a private dimension that becomes public. The paper explores the cinematographic production of Mario Schifano in relation to his pictorial practice demonstrating how, for the Roman painter, non-professionalism remains a poetic device of relationship with the world.

PANEL III // *Istituzioni, discipline / Institutions, Disciplines*

Andrea Mariani |

Un esperimento trans-atlantico. Amateur Cinema League e i Cineguf nell'Italia Fascista / A Trans-Atlantic Experiment. Amateur Cinema League and the Emergence of the Cineguf Movement in Fascist Italy

International amateur film movements of the 1920s and 1930s mapped out a discursive production and social space for experimentation (J.-C. Horak: *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-garde*, 1995): the Italian Fascist CineGuf associative network called its amateur film practice “Cinema sperimentale” - experimental cinema - as the title of their first film manual stated (D. Paolella: *Cinema Sperimentale*, 1937). For the filmmakers of the CineGuf, the encounter with the technological object and the operational adaptation to the technical process of the movie making, was assuming the very characteristics of an “experimental test” (A. Mariani: *NECSUS Journal of Media Studies*, June 2014). The most eminent inspirer and leader of the CineGuf movement - Francesco Pasinetti - kept frequent correspondences with the American association of the Amateur Cinema League after a first encounter in New York, between September and October 1934 (during the Guf - University Fascist Group - representatives’ official trans-atlantic cruise to New York), and the CineGuf Journal *Il Ventuno* (directed by Pasinetti) frequently translated and presented *Movie Makers* journals’ articles and ACL activities. The importance of this connection (that might have directly inspired Pasinetti himself with the idea of the organization of the CineGuf’s clubs network) is still almost completely under-estimated and under-investigated.

By exploring the transnational roots of the CineGuf amateur film movement I will actually meet two different objectives: to trace the connection between Amateur Cinema League and the CineGuf movement, and to comparatively discuss how the precarious conditions of emergence of a new set of rules and technical operational schemes are discursively elaborated on the Italian-American sides, by relying on a comparative approach to film manuals, know-how articles and technical instructions on newsletters and magazines aimed at the amateur filmmakers of ACL (mainly from 1934 to 1943) and the CineGuf.

My aim is to discuss how the notions of “amateur” and “experimental” are debated and critically shaped; how they - as members of a social (and political) organizations - reflected, mediated and articulated their experiences of modernity and mass consumer culture (C. Tepperman, *Amateur Cinema. The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, 2015).

Giuseppina Sapio |

Film e segreti di famiglia: un’esperienza epistemologica

Lavorare sulle immagini amatoriali e, più particolarmente, sui film e i video di famiglia significa, innanzitutto, essere confrontati ad un materiale filmico estremamente sensibile e opaco. L’“opacità” semiotica delle immagini private risulta essenzialmente dall’estraneità del ricercatore rispetto al gruppo che ha prodotto o al quale sono destinate tali immagini.

Trame intricate di segni, i film di famiglia oppongono una certa resistenza al ricercatore che, da un lato, cerca di decifrarne il senso, la funzione, la dimensione simbolica e, dall’altro, deve fare costantemente i conti con la sua alterità e, di conseguenza, con la sua legittimità rispetto alle immagini e ai soggetti implicati. Per tale motivo, i film di famiglia rappresentano una vera e propria sfida sul

piano scientifico: l'obiettivo di questa comunicazione consisterà, dunque, nel condividere l'esperienza epistemologica che ho condotto attraverso lo studio della pratica dei film di famiglia in Francia dagli anni '60 ad oggi. Partendo da un'interrogazione sul potenziale performativo delle immagini familiari, sulla loro capacità ad agire sulla soggettività dei membri della famiglia, una riflessione si è resa immediatamente necessaria: come pensare i film di famiglia?

La letteratura scientifica sull'argomento non è vasta (Bourdieu 1965; Sontag 1978; Chalfen 1987; Odin 1995, 2011; Zimmermann 1995; Moran 2002; Cati 2009; Rascaroli e Young 2014), ma è estremamente interessante e permette, attraverso diverse prospettive disciplinari, di disporre di una serie di strumenti e di metodi per l'analisi scientifica delle produzioni amatoriali. In questa comunicazione, si tratterà dunque di presentare il mio contributo epistemologico e metodologico allo studio della pratica dei film di famiglia. Escludendo un approccio immanentista basato unicamente sull'analisi del documento filmico, ho tentato di ibridare la semio-pragmatica (Odin 2011) e l'interazionismo simbolico (Goffman 1975) riunendo un *corpus* di film privati provenienti da sei famiglie francesi con le quali ho effettuato delle interviste biografiche. Dunque, il metodo che intendo proporre consiste, innanzitutto, nel costruire un modello euristico che tenta di definire a grandi linee lo spazio di comunicazione nel quale i film amatoriali sono realizzati e/o visionati e, in seguito, ad arricchire tale modello attraverso le interviste, che permettono di comprendere quali interazioni si sviluppano tra i membri di una famiglia durante la realizzazione e/o la proiezione.

Enrique Fibla |

A Vernacular National Cinema: Amateur Film Technologies and Mediated Regionalism in Catalonia (1932–1936)

In the late 1920s and early 1930s members of the Catalan industrial bourgeoisie developed a powerful amateur film movement with deep connections to cultural and political regionalism but also with a clear transnational vocation. Amateur film coexisted, at par, with professional film culture in the pages of journals, and in film club sessions, international contests, and even congresses. It was the first instance of a nonprofessional wide access to the means of moving image production in Catalonia. Thousands of cameras and projectors were sold throughout the region to mostly wealthy citizens that used them to "capture" and share the geography and social relations of the emergent nation in their films. In this paper I examine this political, and active, gesture of participation of the amateur filmmaker in society, which went well beyond the recording of domestic scenes in home movies and produced documentaries, fiction films, avant-garde experiments, and even collaborated with the Catalan government's plans to implement film education in both urban and rural schools. My paper understands the amateur archive as a necessary repository to aid our understanding of how moving images became the most widespread form of cultural representation—but also social domination and indoctrination—throughout the twentieth century.

Simona Pezzano |

Rural epic. Farm day labourers and visual memory from the archive of Lega di cultura di Piacenza

Giuseppe Morandi and Gianfranco Azzali were both farmhands (*paisan* in the local dialect) from the lower Po Valley, called "la Bassa Padana". From the late Fifties to the mid-Sixties – influenced by Mario Lodi (Italian pedagogy leading figure) and especially by Gianni Bosio (historian of the Labour

movement, publisher and organizer of cultural events) – they began to record their own world: the life and culture of farm day labourers which was about to disappear. Portraying those last moments of rural life they gave witness to a historical moment that concerned the whole of Italy, but from a singular point of view. The process of abandoning the land for the benefit of the fast-growing cities, and the dramatic changes occurred in the country during the economic boom are seen through the eyes of those who come from a lower social class.

This is a rare case of self-representation coming from a non-hegemonic class – as Gramsci would say – who normally had no access to media production equipment, especially in those years. Two amateur peasants who used borrowed 8mm movie cameras, tape recorders and cameras to build their own visual memory as inside witness and recorders of their working condition. These precious documents are now preserved in the cine-photographic archive of the Lega di cultura di Piadena – which refers to the larger movement of the peasant leagues – founded by them, together with other friends, in 1957.

Formato ridotto / Small Gauges

A partire dall'archivio: Storia(e) del cinema amatoriale

Paolo Simoni, Mirco Santi, Jennifer Malvezzi |

L'intervento presenta l'Archivio come spazio privilegiato per lo studio e la valorizzazione di un patrimonio filmico non ancora del tutto inquadrato e definito come fenomeno storico. Vi convergono pratiche assai differenziate (il film di famiglia, il film amatoriale, il film sperimentale e d'artista, etc.), accomunate dall'uso della pellicola in formato ridotto: 16mm, 9.5mm, 8mm, Super8. Nel secolo breve del formato ridotto, tra gli anni '20 e gli '80, s'intrecciano le evoluzioni tecnologiche, le strategie industriali e di mercato, i linguaggi, le pratiche e gli usi sociali di produzione e fruizione messi in evidenza da ricerche focalizzate principalmente sulle istituzioni, la pubblicitaria, i casi esemplari. Rimangono in larga parte da approfondire le questioni che emergono "a partire dall'Archivio" e dall'esperienza dei ricercatori sul campo: i processi di laboratorio (restauro, rimediazione, etc.), l'analisi dei materiali, degli apparati, delle tecniche, dei testi e dei linguaggi filmici, nonché la raccolta e lo studio di paratesti e testimonianze orali. In tale prospettiva - e in questo caso riferendosi al contesto italiano - è necessario che le attività di curatela e valorizzazione divengano parte integrante della scrittura di una storia plurale dello sguardo amatoriale.

Nel quadro dell'intervento saranno mostrati numerosi esempi e strategie di valorizzazione e, a conclusione:

Proiezione in anteprima restauro digitale di

La fiera Campionaria di Milano, Enrico Chierici, 1940, 8mm, bn, 7'

Una visita all'affollatissima “fiera autarchica” da cui sveltano le “Alì fasciste sul mondo”, alla vigilia dell'entrata in Guerra dell'Italia. La pellicola appartiene al Fondo "Fratelli Chierici Fotografia-Cinematografia" (Archivio Home Movies), a testimonianza di un'intensa attività di produzione e promozione del cinema amatoriale prima e dopo la Guerra.

Re-enactement del cinema amatoriale/sperimentale

Proiezione finale in pellicola di spezzoni e copie dall'Archivio Home Movies.

Il progetto Re-framing Home Movies: i film di famiglia dall'archivio alla valorizzazione pubblica

Karianne Fiorini e Gianmarco Torri |

Il progetto *Re-framing home movies* si sviluppa a partire dalla collaborazione di tre realtà italiane impegnate nella salvaguardia e valorizzazione dei film di famiglia: Lab80 / Cinescatti di Bergamo, Associazione Museo Nazionale del Cinema / Superottimisti di Torino, Società Umanitaria / Cineteca Sarda di Cagliari ed è realizzato con il sostegno di MiBACT e di SIAE, nell'ambito dell'iniziativa Sillumina – Copia privata per i giovani, per la cultura.

Ogni archivio che intenda svolgere una funzione pubblica si confronta con l'esigenza di rendere accessibile il proprio patrimonio alla collettività, di far conoscere i processi e le metodologie con cui opera, di trasmettere il proprio approccio culturale e la fascinazione di fronte ai materiali conservati e alle storie (individuali e collettive) che essi raccontano e/o consentono di riscoprire.

Come risultato di questa esigenza, *Re-framing home movies* mette in atto una strategia culturale finalizzata a promuovere progetti di valorizzazione condivisa e partecipata delle collezioni filmiche amatoriali, e, parallelamente, a offrire percorsi di alta formazione a giovani artisti, studiosi, archivisti e filmmaker per una rielaborazione consapevole del patrimonio filmico familiare italiano.

L'elemento centrale, distintivo e qualificante di *Re-framing home movies*, così come la sua presa di posizione culturale, è stata la volontà di mettere a disposizione non solo le immagini d'archivio, ma anche gli strumenti concettuali per decifrarle e interpretarle, attraverso un percorso formativo che consentisse di avere accesso in modo più completo e più complesso ai materiali conservati e alle storie/vite in essi nascoste.

I lavori che ne sono scaturiti, in linea con le migliori aspettative, dimostrano che il percorso offerto, e l'idea che ne è alla radice, è in grado di trasmettere (agli artisti e poi al pubblico a cui i lavori finali sono destinati) il senso e l'intensità di un lavoro di salvaguardia dei film di famiglia, così come la loro enorme importanza per la storia collettiva e per la società italiana, al tempo stesso favorendo riletture personali, creative e profondamente significanti.

In occasione del convegno "Pratiche amatoriale e tecnologie dello sguardo" vengono presentati alcuni dei lavori realizzati nell'ambito delle prime due edizioni: *Re-framing home movies / Residenze in archivio* (2017-2018) e *Re-framing home movies / L'eredità ritrovata* (2018 - 2019).

*

The Re-framing Home Movies Project: Home Movies from Preservation to Public Valorisation

Karianne Fiorini and Gianmarco Torri |

The *Re-framing home movies* project originates from the collaboration of three different Italian home movie archives: Lab80 / Cinescatti based in Bergamo, Associazione Museo Nazionale del Cinema / Superottimisti based in Torino, and the Società Umanitaria / Cineteca Sarda of Cagliari and is realized with the support of the Ministry of Cultural Heritage and Activities and SIAE, the Italian Society of Authors and Publishers, in the framework of the initiative Sillumina – Copia privata per i giovani, per la cultura.

Archives often face the need to make their heritage more widely known and accessible to the community, to share their procedures and methodologies, to spread their cultural approach as well as the values of the preserved materials and the (personal and social) history that they tell and allow to re-discover.

As a result of this need, the *Re-framing home movies* project carries out a cultural strategy aiming at sharing and promoting amateur film collections from the participating archives as well as providing high-quality training for young artists, scholars, archivists, and filmmakers.

At the heart of the project is therefore a desire to give home movie collections new life through the creative re-interpretation of a new generation of artists.

However, given its specificity, the home movie heritage requires preparatory analysis and in-depth study that help the historical, technical, and cultural values of this heritage emerging while effectively unveiling its aesthetic, expressive potential.

The objective was then to provide the participants not only the home movie collections, but also a (conceptual and technical) ‘toolbox’ that would allow them to approach these archival materials consciously and re-use them within projects of valorisation and artistic re-contextualization.

The films and artworks produced along the two editions show that this strategy is actually working in spreading to young artists (and to the final audience of their works) the intense meaning of the act of safeguarding the Italian home movie heritage, as well as its importance for the history of Italian society, at the same time fostering very thoughtful creative and personal re-interpretations.

In the framework of the Conference “Amateur Practices and Technologies of Vision”, the project curators will present a selection of the works realized during the first two editions: *Re-framing home movies / Residenze in archivio* (2017-2018) e *Re-framing home movies / L’eredità ritrovata* (2018 - 2019).

BIO

Susan Aasman is Associate Professor at the Media Studies Department and Director of the Centre for Digital Humanities at the University of Groningen. Her field of expertise is in media history, with a particular interest in amateur film and documentaries, digital culture and digital archives, web history and digital history. She was a senior researcher in the research project ‘Changing Platforms of Ritualised Memory Practices: The Cultural Dynamics of Home Movie Making’ (2012–2016). Together with Andreas Fickers and Jo Wachelder, Susan has co-edited *Materializing Memories: Dispositifs, Generations, Amateurs* (Bloomsbury, 2018). With Annamaria Motrescu-Mayes, she is the co-author of *Amateur Media and Participatory Culture: Film, Video and Digital Media* (Routledge 2019).

Matteo Bittanti is an Assistant Professor at IULM University where he teaches media studies at graduate and undergraduate level. He's also the Program Manager of the Master of Arts in Game Design. His academic research focuses on the cultural, social, and theoretical aspects of emerging technologies, with an emphasis on their effects on communication, visual culture, and the arts. His approach is interdisciplinary, connecting media studies, game studies, visual studies, and art history. He lives in Milan and San Francisco.

Rossella Catanese è assegnista di ricerca presso IMT – School for Advanced Studies a Lucca. È anche docente di ‘Tecniche di restauro digitale delle immagini e dei film’ alla Sapienza - Università di Roma, e Professor di ‘History of Italian Cinema’ presso NYU Florence (sede fiorentina della New York University). Le sue pubblicazioni trattano questioni di restauro cinematografico, cineteche, storia del cinema, film sperimentale e avanguardia. / is a Postdoctoral Researcher at IMT – School for Advanced Studies in Lucca. She is also Professor of ‘Techniques of Digital Restoration for

Pictures and Films' at Sapienza University of Rome, and Professor of 'History of Italian Cinema' at NYU Florence. Her publications focus on film restoration, cinematheques, film history, experimental film and avant-garde.

Alice Cati is an Assistant Professor at Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan. Alongside several teaching commitments in seminars and courses, she is currently teaching "Languages and Semiotics of Media Products" and "History of Cinema". Her research areas concern film theory, memory studies, visual culture and migrant cinema with a particular focus on home movies, self-representation, documentary, media and transcultural trauma. Her recent publications include Cinéma & Cie's special issue *Archives in Human Pain* (with Vicente Sánchez-Biosca, 2015) and the volume *Gli strumenti del ricordo. I media e la memoria* (2016). She is a member of the Steering Committee of the project "Mediations/Migrations" (2017–19), which focuses on the role of the media in the process of inclusion policies. / è ricercatrice t.d. di tipo B presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove è titolare degli insegnamenti di *Linguaggi e semiotica dei prodotti medialti* e di *Storia e critica del cinema*. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la relazione tra immagine e memoria, il rapporto tra cultura visuale e migrazione, il documentario, il trauma transculturale, nonché le forme di rappresentazione e narrazione del Sé attraverso i media audiovisivi, con una speciale attenzione verso i film privati. Tra le sue più recenti pubblicazioni, Cinéma & Cie's special issue *Archives in Human Pain* (con Vicente Sánchez-Biosca, 2015) e *Gli strumenti del ricordo. I media e la memoria* (2016). Attualmente è membro del Comitato direttivo del progetto "Mediations/Migrations" (2017–19) sul ruolo dei media nelle pratiche di inclusione dei soggetti migranti.

Diego Cavallotti (1983) è assegnista di ricerca e docente di *Semiotica dei media audiovisivi* e di *Laboratorio di preservazione e archiviazione digitale del film e del video* presso l'Università di Udine. È uno dei coordinatori del *FilmForum* di Udine-Gorizia. Fa parte del comitato direttivo della collana *Plexus* di Meltemi e della redazione delle riviste *Cinergie* e *Immagine*. Svolge il compito di responsabile dell'area film del laboratorio *La Camera Ottica – Film and Video Restoration* dell'Università di Udine. Nel 2018 ha pubblicato la sua prima monografia per Meltemi, *Cultura video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*. / (1983) is a Post-Doc researcher at University of Udine (Italy), where he teaches Audiovisual Media Semiotics and Digital Preservation and Archiving for Film and Video. He is one of the scientific coordinators of Udine's *FilmForum – International Film Studies Conference* and *MAGIS Spring School*. Moreover, he runs the *Film Section* at *La Camera Ottica – Film and Video Restoration* laboratory (University of Udine).

Simone Dotto is a research fellow at the Udine University whereby he teaches *History and Techniques of Television and New Media*. He is one of the coordinators of the *Plexus* book-series (published by Meltemi), an editor of the *Cinergie* and *Cinéma&Cie Film Studies Journal*, and one of the coordinators of the *Film Forum International Film and Media Studies Conference*. His essays on the history and the epistemology of sonic media and listening cultures have been published on several national and international journals and books. / Assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Udine dove insegna *Storia e Tecniche della Televisione e dei Nuovi Media*. Fa parte del comitato direttivo della collana *Plexus* (Meltemi), della redazione delle riviste *Cinergie* e *Cinéma&Cie* ed è fra i coordinatori del convegno internazionali di studi sul cinema e sui media *FilmForum*. I suoi saggi sulla storia e l'epistemologia dei media sonori e culture dell'ascolto sono stati pubblicati su volumi e riviste nazionali e internazionali.

Luisella Farinotti is Associate Professor in Film Studies at IULM University of Milan, where she teaches *Film Studies* and *Aesthetics of Cinema*. Currently her research is focused on theory and history of the image, in particular on the relationship between cinema and memory; on self-representation and on home movies; on the relationship between cinema and photography; on photographic archives as visual Atlas (as in the work of Gerhard Richter and Linda Fregni Nagler,

among others). She is a member of the Editorial Board of *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal* and of the Scientific Board of *Cinergie. Il cinema e le altre arti*. In 2006 she has curated with Elena Mosconi the first Italian scholarly study on amateur cinema: *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, a special issue of *Comunicazioni sociali* [3/2005]. Her recent publications include *Overlapping Images. Between Cinema and Photography* (2016, edited with B. Grespi and B. Le Maître) and *Harun Farocki. Pensare con gli occhi* (2017, edited with B. Grespi e F. Villa). She is co-author, along with Elena Gipponi and Chiara Grizzaffi, of the forthcoming *L'uomo con la macchina da presa. Tecnologie dello sguardo e attori della visione* (2019). / è professore associato di *Film Studies* e di *Estetica del cinema* presso l'Università Iulm di Milano. Negli ultimi anni si è occupata di teoria e storia dell'immagine, in particolare del rapporto tra immagine e memoria, di scrittura del Sé e film di famiglia e del rapporto tra cinema e fotografia, con una speciale attenzione agli archivi fotografici utilizzati come grandi Atlanti visivi (in Gerhard Richter e in Linda Fregni Nagler, tra gli altri). È membro dell'Editorial Board di *Cinéma & Cie – International Film Studies Journal* e del comitato scientifico di *Cinergie. Il cinema e le altre arti*. Nel 2006 ha curato con Elena Mosconi il primo studio italiano sul cinema amatoriale: *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, numero monografico di *Comunicazioni sociali* [3/2005]. Tra le sue pubblicazioni recenti *Overlapping Images. Between Cinema and Photography* (2016, a cura di, con B. Grespi e B. Le Maître) e *Harun Farocki. Pensare con gli occhi* (2017, a cura di, con B. Grespi e F. Villa). Sta per pubblicare *L'uomo con la macchina da presa. Tecnologie dello sguardo e attori della visione* (con Elena Gipponi e Chiara Grizzaffi, 2019, in corso di stampa).

Enrique Fibla-Gutiérrez holds a PhD in Film and Moving Image Studies from Concordia University (Montreal). His research has been published in the *Journal of Spanish Cultural Studies*, *1895 Revue d'Histoire du Cinéma* and *Screen*, among others. He recently co-edited the special issue “Towards a Global History of Amateur Film Practices and Institutions” in *Film History* (2018) and the book *Global Perspectives on Amateur Film History and Culture* for Indiana University Press (fall 2019). He currently leads the research and exhibition project “Out of home! Amateur cinema beyond the domestic space” at the Catalan Film Archive and is the co-director of the project “Amateur Movie Database: investigación sobre cine amateur vasco” at the Elías Querejeta Film School (EQZE, San Sebastian).

Karianne Fiorini is an independent film archivist and curator. Since 2003 she is running different home movie projects and has been a frequent contributor to International meetings and Symposia, including the AMIA Conference (2007, 2010, 2015, 2018), the Home Movie Summit (Culpeper 2010), Euscreen Conference (Rome, 2010), Film im Handtaschenformat (Frankfurt am Main 2010, 2011, 2015), 23° Rencontres européennes d'INEDITS (Bologna 2011, Paris 2013), Der klingende Amateurfilm (Bern, 2017), Genealogie per immagini, I film di famiglia da rito collettivo a laboratorio di memorie, ICAR-MiBACT (Rome, 2017), Documentalia - Il cinema in rete, Archivissima Festival (Torino, 2018), Northeast Historic Film Summer Symposium (Bucksport, Maine, 2018). She is one of the founders of the Archivio Nazionale del Film di Famiglia (Bologna), where she was manager of Film Collections and Cataloguing for twelve years between 2003 and 2015 and curator since 2004 of both Home Movie Day and UNESCO World Day for Audiovisual Heritage events. She has collaborated with the Chicago Film Archives for the International Media Mixer 2018 project, is running an ongoing national survey on home movie archives in Italy with the Istituto Centrale per gli archivi - ICAR/MiBAC

(<http://www.antenati.san.beniculturali.it/storie-di-famiglia/>), and co-curating an Italian educational project called *Re-framing home movies / Residenze in archivio* (2017-2018) and *Re-framing home movies / L'eredità ritrovata* (2018-2019) (www.reframinghomemovies.it). In the last few years she is also working on a “catalogue raisonné” of the work of the German filmmaker Helga Fanderl (the first output of the project: <http://www.helgafanderl.com>), and curating film programmes for the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (2015-2019). / è archivista e curatrice indipendente. Tra

i fondatori dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia (Bologna), è stata responsabile delle collezioni filmiche dell'archivio per oltre un decennio (2003-2015). Si è sempre occupata di sviluppare una metodologia di archiviazione e catalogazione dei film di famiglia oltre a elaborare modalità di valorizzazione di questo patrimonio. Co-curatrice dell'Home Movie Day italiano a partire dal 2004, dal 2018 è nel comitato scientifico dell'Home Movie Day internazionale.

Si occupa di formazione al trattamento archivistico dei film di famiglia e ha curato diversi progetti di valorizzazione, tra i quali Una città per gli archivi e il Censimento degli archivi femminili della provincia di Bologna. Intervenuta in numerosi panel internazionali sul cinema amatoriale e di famiglia, tra i quali l'AMIA Conference e l'Home Movie Summit, da alcuni anni è impegnata in un progetto di censimento e valorizzazione di realtà archivistiche che si occupano di salvaguardia di film di famiglia in Italia con l'ICAR-Istituto Centrale per gli Archivi (<http://www.antenati.san.beniculturali.it/storie-di-famiglia/>) ed è tra i docenti del corso di Alta Formazione in Archivistica Contemporanea dell'Archivio Centrale dello Stato.

In ambito internazionale ha co-curato il progetto International Media Mixer con il Chicago Film Archives, collabora con il Center for Home Movies americano ed è impegnata da alcuni anni in un progetto di salvaguardia e valorizzazione dell'opera omnia della cineasta tedesca Helga Fanderl (www.helgafanderl.com). È co-curatrice dei progetti di formazione Re-framing home movies / Residenze in archivio (2017-2018) e Re-framing home movies / L'eredità ritrovata (2018-2019) e dal 2015 collabora con la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro come co-curatrice di una sezione dedicata al Super8.

Elena Gipponi is a postdoctoral fellow at Iulm University of Milan, where she obtained her PhD in 'Communication and New Technologies', with a thesis that explores the use of colour in Italian home movies and amateur cinema. Since 2008, she collaborates to Iulm's courses of History of Cinema. She has published many essays, particularly on contemporary Italian cinema and on the transition from black and white to colour in the Italian media landscape. She is in the editorial staff of *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal* and of *Cinergie*. She edited with Joshua Yumibe the forthcoming issue of *Cinéma & Cie* "Cinema and Mid-Century Colour Culture" (n. 32). / è assegnista di ricerca all'Università Iulm di Milano, dove ha conseguito il dottorato in 'Comunicazione e Nuove Tecnologie' con una tesi sull'uso delle pellicole a colori nel cinema amatoriale e privato italiano. Dal 2008 collabora ai corsi di Storia ed estetica del cinema. Ha pubblicato diversi saggi in volume e in rivista sul cinema italiano contemporaneo e sulla transizione dal bianco e nero al colore nello scenario mediale italiano. Fa parte della redazione di *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal* e di *Cinergie*. Ha da poco curato con Joshua Yumibe il n. 32 di *Cinéma & Cie*, "Cinema and Mid-Century Colour Culture" (di prossima pubblicazione, spring 2019).

Chiara Grizzaffi is adjunct faculty at Università IULM, in Milan, where she obtained her PhD in 2015. Her book on video essays, *I film attraverso I film. Dal "testo introvabile" ai video essay* was published in 2017 by Mimesis; her essays have appeared in journals such as «Bianco e Nero» and «Cinergie,» and in books such as *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, edited by Adriano Aprà (2016), and *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, edited by Luisella Farinotti and Barbara Grespi (2017). She is co-editor of «[in]Transition» and member of the editorial staff of «Cinergie» and «L'avventura». She is co-author, along with Luisella Farinotti and Elena Gipponi, of the forthcoming *L'uomo con la macchina da presa. Tecnologie dello sguardo e attori della visione* (2019).

Jennifer Malvezzi (PhD) carries out teaching and research activities at the University of Parma and is an Adjunct Professor in Multimedia Didactics at Santa Giulia Fine Arts Academy in Brescia. Her research is mainly focused on the relationship between the moving image and the other arts with a specific focus on film and video and their relationship with criticism. On these topics she has written various essays that have appeared in national and international scientific journals and collective volumes and co-curated some exhibitions. She is the author of the monograph *Remedi-action. Dieci*

anni di videoteatro italiano (Postmedia Books, 2015). She is also part of the research group that studies the pervasiveness of film culture in non-sector magazines for the decade 1945-1955 (Unipr, Progetto SIR) and she collaborates with Home Movies Archive for “Art & Experimental Film”, a project dedicated to the recovery and the reenactment of artists and filmmaker films.

Carmelo Marabello, di formazione filosofica, dottore di ricerca in antropologia, è stato autore e curatore di Fuoriorario per Rai 3 negli anni Novanta, e curatore e *programming director* del Festival internazionale del cinema di Taormina, dagli anni Ottanta alla fine degli anni Novanta. Ha insegnato cinema e antropologia presso l’università Bocconi Cleac – e Iulm di Milano, presso il Cer.Co di Bergamo, alla facoltà di architettura di Reggio Calabria. È stato ricercatore e professore aggregato al Dams di Messina dal 2009 al 2014, e, negli stessi anni, professore a contratto alla facoltà di design e arti di Bolzano e presso l’Università di Lugano. Ha svolto attività seminariale e lezioni dottorali a Paris 3 e all’Università di Yale. Tra le sue pubblicazioni più recenti *Malia. Sul paesaggio cinematografico in Sicilia*, Rizzoli 2010, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani 2011. È autore di due film di montaggio, *Marco Melani ladro di cinema*, 1998, Biennale di Venezia e Festival di Rotterdam, e *Dietro il paesaggio. I sopralluoghi italiani di Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Luchino Visconti*, 2003, Rotterdam, Annecy, e di diverse installazioni per Pitti Uomo ed Eur Moda, Natura dei teatri di Parma, Triennale di Milano, “Dreams”, 2004, Fortezza, Bolzano, 2009, in occasione di Labirinth: Freiheit, Mobile Dinge, Körper zwischen den Dingen. Ha firmato alcune sceneggiature di film indipendenti italiani e alcune drammaturgie e drammi radiofonici.

Sergio Minniti is Lecturer at the School of Mathematical and Computational Sciences, Yachay Tech University (Ecuador). He holds a PhD in Sociology of Communication and New Media from the IULM University of Milan (Italy).

Annamaria Motrescu-Mayes is Visiting Lecturer in new and digital media at the Department of Social Anthropology, University of Cambridge; Fellow and Tutor at Clare Hall; and a member of the Cambridge Digital Humanities and of the Centre for the Study of Global Human Movement. She is the author of *Visual Histories of South Asia* (co-edited with Marcus Banks, 2017) and of *British Women Amateur Filmmakers: National Memories and Global Identities* (with Heather Norris Nicholson, 2018), and has written extensively on the theme of colonial amateur film practice and imperial studies. Motrescu-Mayes is also the founder of the *Amateur Cinema Studies Network*.

Simona Pezzano, lecturer in *Expanded Cinema* at Iulm University. Research fellow on a temporary contract for *PagES* (Post-Crisis Journalism in Post-Crisis Libya), a three years international cooperation project funded by the European Commission. She worked also for *TEHC* (Teaching European History Through the Cinema), an international cooperation project funded by EACEA under the Creative Europe program. She is part of the Self Media Lab Study Center and she is Editorial Staff member for *Cinéma & Cie – International Film Studies Journal*.

Publications: «External Perception, Internal Projection. A Skin Eye Disconnection», in XXII Udine International Film Studies Conference Proceedings; «Tecnologie leggere nei lavori di Pippo Delbono» in *Bianco e Nero*; «Il gesto autoritrattistico dalla Body art alla Rete», in F. Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini editore, Cosenza.

Mirco Santi is co-founder of Home Movies and in charge of technical restoration and digitisation of Archivio Nazionale del Film di Famiglia. Former researcher at University of Udine, he collaborates actively to the restoration lab La Camera Ottica in Gorizia with a research project on the processing of conservation, preservation and documentation protocols for small size film formats (8mm, S8mm, 9.5mm, 16mm).

He's also member of the board of directors of INEDITS Films Amateurs / Mémoire d'Europe, association that assembles the main European archives devoted to collection and valorisation of amateur film. He selects film materials for several audiovisual projects with electroacoustic musicians.

Giulia Simi è curatrice e ricercatrice indipendente. Ha conseguito il dottorato in Storia dell'Arte e dello Spettacolo all'Università di Pisa e la sua ricerca si concentra da anni sulla relazione tra arte e cinema sperimentale, in particolare nella scena artistica americana e italiana degli anni '60 e '70. Ha pubblicato numerosi articoli in riviste scientifiche e saggi in volumi collettivi e ha curato rassegne di cinema sperimentale, legate in particolare alla produzione delle donne / is an independent curator and researcher. She received her doctorate in History of Arts and Media from the University of Pisa and her research has been focusing for years on the relationship between art and experimental cinema, particularly in the American and Italian art scene of the 1960s and 1970s.

She has published numerous articles in scientific journals and essays in edited volumes. She also curated experimental cinema programs, focused in particular on the production of women.

Paolo Simoni is co-founder of Home Movies Archive in Bologna, of which he's director since 2002 and for which he conceived, produced and realized a variety of projects, like the festival Archivio Aperto (since 2008), the film *Formato Ridotto. Libere riscritture del cinema amatoriale* (2012), the exhibition Cinematic Bologna (2012-13) and the app Play the City (2015). He has worked as a researcher and curator with the Cineteca di Bologna and the Festival Il Cinema Ritrovato, where he curated programs of documentary and found-footage film. His work on field meets his academical research on the same subjects: he obtained a PhD on Beni Culturali at the Politecnico University of Turin and he carried out research both at the University of Modena and Reggio Emilia and University of Padova. Among his publications numerous papers on forms, practices and stories of amateur/experimental cinema and his contemporary reuse, and a monograph, *Lost Landscapes. Il cinema amatoriale e la città* (Kaplan, Torino 2018).

Gianmarco Torri is an independent film curator. His interests are focused on diary film and autobiographical cinema, found footage, amateur cinema and the creative re-use of home movies, essay film, low-budget/self-produced documentary. He curated programmes and retrospectives on documentary, experimental and non-fiction films in Italy and abroad. In the field of home movies and amateur cinema, he was a promoter and co-founder of the Archivio Nazionale del Film di Famiglia in Italy since 2003. Until 2014 he was in charge for the archive development projects, fund raising, collecting projects and presentations, seminars and workshops on the archive activities at Italian and International film festivals. Since 2015 he is working as a development strategy consultant for Italian amateur film archives, at designing and managing collecting projects, valorisation activities and training courses. Together with Karianne Fiorini, he is currently working at creating a network of Italian amateur film archives through the sharing of knowledges and methodologies, and through collaborative projects of valorisation of their collections, the first of which is the RE-FRAMING HOME MOVIES project. He has published interviews, articles and essays on many different subjects and filmmakers such as Alberto Grifi, Ed Pincus, Ross McElwee, Direct Cinema, Italian independent documentary, amateur cinema and the re-use of home movies. He is in charge for the audiovisual collections of the CTU - UNIVERSITY OF MILAN. He is member of the Board of Directors of AVI - Associazione Videoteche e Mediateche Italiane and member of the Scientific Committee of the MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA in Pesaro, where he is also a co-curator of the sections SUPER8 and SATELLITE – Screenings for the future cinema. / organizzatore culturale e curatore indipendente, è responsabile delle collezioni audiovisive del CTU – Università degli Studi di Milano per cui è anche co-curatore del progetto Docucity / Documentare la città. Ha realizzato programmi e retrospettive sul cinema documentario e di non-fiction in Italia e all'estero. I suoi interessi di ricerca sono rivolti in modo particolare al cinema diaristico e autobiografico, al found footage e al riuso creativo di film di famiglia, al film-saggio, al documentario autoprodotta. A partire dal 2003 è stato tra i promotori e fondatori dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia per cui fino

al 2014 è stato in particolare responsabile dello sviluppo della metodologia e del coordinamento dei progetti di raccolta territoriale, della sede milanese, delle Giornate del Cinema Privato e di presentazioni, seminari e workshop sulle attività dell'archivio in festival italiani e stranieri, contribuendo all'emergere degli studi sul cinema amatoriale e di famiglia in Italia e alla definizione di una pratica archivistica e curatoriale relativa ai film di famiglia e al cinema privato. Negli ultimi anni è impegnato nel promuovere un network italiano di archivi di film di famiglia basato sulla condivisione di metodologie e procedure operative e su progetti di valorizzazione dei patrimoni conservati, tra cui *Re-framing home movies / Residenze in archivio* (2017) e *Re-framing home movies / L'eredità ritrovata* (2018). È nel Consiglio Direttivo dell'AVI – Associazione Videoteche e Mediateche Italiane e fa parte del Comitato Scientifico della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, per il quale è anche co-curatore della sezione Super8 e della sezione Satellite – Visioni per il cinema futuro.

Benoît Turquety is Assistant Professor at the University of Lausanne, where he leads the Epimete/digital media epistemology project. He is the director of the SNF research project “Machines, users, institutions: Bolex, Film Technology and Amateur Cinema in Switzerland”, and has co-edited *L'Amateur en cinéma, un autre paradigme* (2017). His book *Inventer le cinéma. Épistémologie: problèmes, machines* has been granted the 2015 Maurizio Grande International Book Award; its English translation will be published in 2019.

Simone Venturini is Associate Professor at the University of Udine. He has been in charge for the preservation and restoration projects at the La Camera Ottica Laboratory till the 2014. Coordinator of the MA “Scienze del patrimonio audiovisivo e dell'educazione ai media - International Master in Cinema and Audiovisual Studies (IMACS)” and of FilmForum. He deals with history and theory of film archives, film preservation and restoration, media archeology, technological, cultural and economical history of Italian cinema. He is part of the scientific committee of *L'Avventura – International Film and Media Studies Journal* and of the steering committee of *Immagine* (the AIRSC's Journal). He is scientific director of the Plexus Book Series. He publishes for Amsterdam University Press, Berghahn, Springer, Carocci, Il Castoro, Marsilio, and in journals such as *Journal of Film Preservation*, *Cinéma & Cie*, *Bianco e Nero* / è professore associato all'Università degli Studi di Udine. Sino al 2014 è stato responsabile dei progetti del laboratorio La Camera Ottica. È coordinatore della laurea magistrale “Scienze del patrimonio audiovisivo e dell'educazione ai media - International Master in Cinema and Audiovisual Studies (IMACS)” e di FilmForum. Si occupa di storia e teoria dell'archivio e della cultura cinematografica, restauro del film, archeologia dei media, storia economica, tecnologica e culturale del cinema italiano. È parte del comitato scientifico di *L'Avventura – International Film and Media Studies Journal* e del comitato direttivo di *Immagine*. È direttore scientifico della collana Plexus. Pubblica per Amsterdam University Press, Berghahn, Springer, Carocci, Il Castoro, Marsilio e in riviste quali *Journal of Film Preservation*, *Cinéma & Cie*, *Bianco e Nero*.