

17. 05. 2014

## Quale museo di fotografia oggi? — What Kind of Museum of Photography Today?

Oggi la fotografia è un'arte in velocissima trasformazione. L'istituzione museo, non più soltanto luogo della conservazione e deposito elitario di modelli culturali stabiliti, diventa un dinamico contenitore di esperienze per e insieme al pubblico, uno spazio aperto che attraverso lo scambio discute la disciplina di cui si occupa.

Il Museo di Fotografia Contemporanea è un museo del terzo millennio e fin dalla sua nascita lavora sulla trasformazione, a un tempo, dell'idea di fotografia e dell'idea di museo. Fin dal 2004, anno della sua inaugurazione, insieme all'impegno nella tutela e nella valorizzazione del grande patrimonio fotografico e bibliotecario che conserva (2 milioni di fotografie, 20.000 libri), nelle sue articolate attività è cresciuto nella contemporaneità proprio a partire dalla complessità che caratterizza l'arte e la comunicazione del nuovo secolo.

Oggi, a dieci anni dall'apertura al pubblico, il Museo di Fotografia Contemporanea si interroga sulla sua identità in fieri. Invita dunque direttori, curatori, studiosi a discutere alcuni temi di stringente attualità per la vita futura di un museo di fotografia.

La fotografia è stata completamente accolta tra le arti. È ancora interessante oggi un museo unicamente dedicato alla fotografia?

È forse più interessante pensare a un museo d'arte moderna o contemporanea che comprenda anche la fotografia, un'arte tra le arti?

Dobbiamo invece pensare a un centro che accolga tutte le arti tecnologiche, i new media, inclusa la fotografia, madre di tutte le arti tecnologiche?

Quale è il rapporto tra storia e contemporaneità oggi? È in corso un grande processo di virtualizzazione e di perdita di fisicità delle immagini. Il pubblico del nostro immediato futuro saranno i "nativi digitali". Che tipo di museo dobbiamo immaginare?

Today photography is an art in transformation. The idea of the museum has been in rapid flux recently: the development of technology and the death of traditional arts, the continuous increase of a diversified public have suggested to many that we abandon the idea of the museum as a repository of traditional cultural models, and think of it as an open place of cultural experience to share with the public.

The Museo di Fotografia Contemporanea (the Museum of Contemporary Photography) possesses a collection of 2 million images as well as a large library of 20 thousand volumes. Since 2004, the year of its inauguration, in addition to cataloguing, preserving and promoting the culture of photography, the museum has developed different kinds of activities, growing in and with the contemporary changes in art and communication.

As a museum of the third millennium, since its founding it has considered the transformation of both the idea of photography and the idea of the museum. That is the reason why we propose to "celebrate" its tenth birthday with a symposium discussing its identity. We wish to invite directors, curators, and art historians to a symposium to consider topics of current interest for the future of a museum of photography.

Photography has been fully accepted among the arts. Is a museum exclusively dedicated to photography still important and interesting?

Is it more interesting to propose a contemporary art center that includes photography, an art among the arts?

Should we think of a museum that promotes all the technological arts, the new media, starting from photography, the mother of all the technological arts?

Today we are on the threshold of a major change in the form of virtual images and loss of the physical image. The public of our immediate future will be the "digital natives". What kind of museum should we imagine?

10.00 — 13.00

### Saluti istituzionali

— Institutional greetings

### Roberta Valtorta

Direttore scientifico  
Museo di Fotografia Contemporanea

### Introduzione

— Introduction

### Marina Miraglia

Storico dell'arte e della fotografia  
Già direttore Collezioni fotografiche  
Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, Italia

### Un problema storico complesso

— A Complicated Historical Problem

### Monica Maffioli

Direttore scientifico  
Museo Nazionale Alinari della Fotografia, Firenze, Italia

### Il caso Alinari: da Stabilimento Fotografico a Museo Nazionale della Fotografia. Il processo di trasformazione della fotografia e dei suoi "ruoli" dalla metà del XIX secolo ad oggi

— The case Alinari: from a Photographic Factory to a National Museum of Photography. The Transformation Process of Photography and its Roles from the Mid-Nineteenth Century to the Present Day

### Martin Barnes

Senior Curator of Photography  
Victoria and Albert Museum, London, Great Britain

### Un'arte indipendente. Aver cura del passato e immaginare il futuro. Una prospettiva inglese

— An Independent Art. Caring for the Past and Hypothesising the Future. A British Perspective

### Sandra Phillips

Senior Curator of Photography  
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, USA

### La fotografia in un museo moderno: punti di forza e di debolezza

— Photography in a Modern Museum: Examining the Strengths and Weaknesses of the Condition

14.00 — 18.00

### Karen Irvine

Curator and Associated Director  
Museum of Contemporary Photography, Chicago, USA

### Al di là della stampa fotografica: un museo per la specificità di un medium illimitato

— Beyond the Print: A Museum of Unconfined Medium Specificity

### Elina Heikka

Director  
The Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finland

### Un museo di fotografia oggi: scrigno di tesori, scuola, centro commerciale, casa dei media?

— A Photography Museum Today: Treasury Chamber, School, Shopping Mall or Media House?

### Duncan Forbes

Co-Director  
Fotomuseum Winterthur, Svizzera

### Fotomuseum 2050

### Donata Pesenti

Vice direttore e conservatore capo  
Museo Nazionale del Cinema, Torino, Italia

### Fotografia e Cinema: una relazione incompiuta

— Photography and Cinema. An Unfulfilled Relationship

### Francesca Fabiani

Curatore delle Collezioni di fotografia  
MAXXI Architettura, Roma, Italia

### MAXXI e fotografia. Successi e criticità

— MAXXI and Photography. Successes and Problems

### Bas Vroege

Director  
Paradox, Edam, Netherlands

### I Musei (di fotografia) e il Triangolo delle Bermuda del digitale

— (Photography) Museums and the Digital Bermuda Triangle

#### Museo di Fotografia Contemporanea

Villa Ghirlanda, via Frova 10  
Cinisello Balsamo - Milano

[www.mufoco.org](http://www.mufoco.org)



# Introduzione

## — Introduction

### Roberta Valtorta

Direttore scientifico  
Museo di Fotografia Contemporanea

Dopo una fase preparatoria durata dal 1996 al 2003, il Museo di Fotografia Contemporanea è stato aperto al pubblico nel 2004. È una Fondazione gestita da due enti pubblici locali: la Provincia di Milano e il Comune di Cinisello Balsamo.

Quest'anno celebra i suoi primi dieci anni di vita.

È un museo nato tardi, nel cuore del mutamento, quando la fotografia analogica si era compiuta, il passaggio al digitale era già avvenuto, la fotografia, oltre che essere grande protagonista della comunicazione, si era completamente conquistata il suo status di arte, anzi per molti aspetti si era collocata al centro dell'arte contemporanea, e inoltre l'idea di museo era ormai radicalmente mutata.

Tardi. Così ha voluto la cultura italiana, cioè la cultura di un paese complicato che fatica a capire il rapporto tra un passato importante, clamorosamente ricco ma anche gravato da un'arte meravigliosa, e un presente in tumultuosa trasformazione che preme ed esige risposte; un paese che è giunto molto tardi all'unificazione politica e alla modernizzazione, e che dunque ha accettato con difficoltà la fotografia, un'arte nata dalla civiltà delle macchine, dalla rivoluzione industriale borghese; un paese denso di cultura, ma dalla digestione lenta, nel quale l'arte è stata molto a lungo percepita come qualcosa di elitario, privilegio di pochi, intuizione, specialità, genialità; e un paese nel quale la democrazia è ancora qualcosa da conquistare, assimilare e imparare a vivere come normale pratica quotidiana, un paese nel quale le istituzioni e i cittadini rimangono, ancora oggi, lontani.

Dunque per molti complessi motivi profondamente radicati nella storia e nella cultura italiana, questo è un museo nato nel terzo millennio, nato nella vicinissima contemporaneità.

Non è dedicato alla fotografia, ma alla fotografia contemporanea. Le sue collezioni, che contano oggi due milioni di immagini, organizzate in 29 fondi (mentre la sua biblioteca, una delle più grandi d'Europa, conta 20.000 volumi), datano dal secondo dopoguerra a oggi (pur con la presenza di nuclei di fotografie più antiche), con uno specifico accento sulle trasformazioni della fotografia nella stretta contemporaneità.

Per questo sul suo nome, che contiene le tre parole "museo", "fotografia", "contemporanea", abbiamo voluto riflettere fin dai primi momenti di vita del Museo, per cercare di tracciare la sua possibile identità e per indicare la precisa intenzione di lavorare su alcune questioni tra loro collegate: che cosa è oggi un museo, che cosa è e sta diventando la fotografia, che cosa significa il termine contemporaneo riferito sia alla fotografia sia a un museo. Un'operazione di apertura critica e di autointerrogazione che abbiamo condotto attraverso tre seminari (*È contemporanea la fotografia?*, *Fotografia e post-fotografia*, *Presente e futuro della fotografia*) ai quali ha fatto seguito, proprio nel 2004, all'apertura del museo al pubblico, la pubblicazione *È contemporanea la fotografia?*, contenente i punti di vista di studiosi italiani ed europei. Una pubblicazione che ha inteso essere simbolica e programmatica.

Di recente il Museo ha cercato di lavorare nel vivo dei temi dell'arte contemporanea dei quali la fotografia è partecipe,

After a preparatory period that lasted from 1996 to 2003, the Museum of Contemporary Photography opened its doors to the public in 2004. It is a Foundation managed by two local public administrations: the Province of Milan and the Municipality of Cinisello Balsamo.

This year marks its tenth anniversary.

The museum was born late, just after a sea change, when analog photography had run its course and digital cameras had already taken over, when photography, in addition to being a leading force in communications, had already consolidated its status as an art, even, in many ways, carved out a place for itself at the very core of contemporary art. Moreover, the idea of what a museum is and does had changed radically as well.

Late. Because that's how Italian culture wanted it, because the Italian cultural situation is complex, and it is difficult to understand the relationship between an important history, clamorously rich and festooned with amazing works of art, and a present in tumultuous transformation, which urgently demands answers. Italy was equally tardy in becoming a nation and in entering the process of modernization: this made it hard to accept photography, an art form that sprang from mechanized society, from the bourgeois industrial revolution. The country is thick with culture, but has a slow metabolism, and art has long been perceived as a privilege of the elite few, something special, the fruit of intuition and genius. Democracy is still something to strive for, something we must learn to integrate in our day to day behavior, and there is still, even today, a wide gap between the institutions and the citizenry. And so, for many complex reasons deeply rooted in Italian history and culture, this museum was born in the third millennium, practically the day before yesterday.

It is not dedicated to photography, but to contemporary photography. Its collections, which today amount to two million images, organized into 29 archives (while its library, one of the largest in Europe, contains 20,000 volumes), date from the post-WWII years to the present (though there are some groups of photographs dating further back), with a special emphasis on the transformations of photography in very recent times.

That explains why we spent a good deal of time thinking about the museum's name, which contains the three words "museum", "photography" and "contemporary", in an effort to outline its possible identity and to indicate a clear intention to work on some interrelated issues: what a museum is today, what photography is becoming and what the term contemporary means in the context of photography and of a museum. A self-examination with an open mind, which we carried out through three seminars (*Is photography contemporary?*, *Photography and post-photography*, *Photography, present and future*), followed, in 2004, when the museum opened its doors to the public, by the publication entitled *È contemporanea la fotografia? [Is photography contemporary?]*, containing essays by Italian and European scholars. A publication that was both symbolic and a concrete statement of intent.

Recently, the Museum has attempted to directly address the contemporary art issues in which photography is involved, proposing in 2012 an exhibit entitled *Joachim Schmid and the*

proponendo nel 2012 la mostra *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*: una duplice riflessione, da un lato sulla tendenza, oggi, all'azzeramento della figura dell'artista come produttore a favore di un'idea di artista come collezionista, organizzatore, curatore; dall'altro sull'eccesso di immagini nella comunicazione mediale e nell'arte e sulla eventuale necessità di riciclare le immagini già esistenti, senza più produrne di nuove – come Schmid coerentemente e ironicamente propone.

La fotografia è diventata infatti un oggetto teorico molto sofisticato, passando velocemente attraverso i concetti di *ready made*, traccia, esperienza relazionale, struttura discorsiva, scambio sociale, e la sua complessità è aumentata con il passaggio dalla produzione analogica al sistema di produzione-scambio-condivisione digitale. In questo momento di grande trasformazione, forte è anche il tema del processo di virtualizzazione dell'immagine e della sua progressiva perdita di fisicità, con le diverse implicazioni che toccano questioni teoriche, di produzione, di conservazione. Anche su questo il Museo ha voluto riflettere attraverso una mostra del 2006, *Alterazioni. Le materie della fotografia tra analogico e digitale*.

Un altro tema sul quale il Museo ha impostato i suoi programmi è l'utilizzo dell'immagine fotografica come strumento per aprire l'istituzione al territorio nel quale si trova collocata (Cinisello Balsamo è una città dell'hinterland deindustrializzato del Nord Milano) e ai suoi molteplici pubblici. Se l'idea di museo a partire dagli anni Sessanta è cambiata profondamente con un netto spostamento di accento da luogo della conservazione a luogo della produzione, dello scambio e del coinvolgimento del pubblico (la formula del Centre Pompidou è tipicamente considerata lo spartiacque tra la concezione classica del museo e quella contemporanea), un luogo dinamico insomma, essa oggi si è fatta ancora più complessa, con forti aperture verso i territori e interazioni crescenti con i pubblici in importanti processi di condivisione e partecipazione. In questa chiave il Museo di Fotografia Contemporanea ha realizzato, a partire dal 2005, una serie di progetti di arte pubblica, il più importante dei quali è stato *Salviamo la luna*, condotto da Jochen Gerz con la partecipazione di quasi tremila cittadini, al quale sono seguiti altri progetti come *The Mobile City*, con il coinvolgimento di giovani di aree socialmente difficili delle periferie milanesi e dell'hinterland, *Ricordami per sempre*, consistente nella produzione di un fotomanzo con la partecipazione dei cittadini come attori, *Art Around*, una serie di otto progetti *site specific* realizzati da giovani artisti italiani in otto luoghi di cultura del territorio del Nord Milano, *Parlami di te*, laboratorio di creazione di libri collettivi attraverso la condivisione di immagini private.

Il Museo si è inoltre trovato collocato in un territorio non facile: non nel centro di Milano, e neppure a Milano (città che ha guidato la modernità in Italia, città dello sviluppo industriale, città del progetto, della comunicazione, dell'editoria, del design, della moda – città che si appresta a realizzare EXPO 2015 - città che non ha un museo di fotografia), ma a Cinisello Balsamo, una città dell' hinterland del Nord Milano: un territorio che tra anni Cinquanta e Settanta è diventato una delle aree più industrializzate d'Europa, popolandosi velocemente di immigrati dal Sud dell'Italia, ed è ora un frammentato luogo di grandi fabbriche dismesse, centri commerciali e grandi infrastrutture, abitato da cittadini ex immigrati, prima italiani poi stranieri, in cerca di speranze. Un territorio che potrebbe intelligentemente muoversi verso una potente riqualificazione sociale grazie alla spinta della cultura.

Verso questo territorio il Museo ha compiuto e compie un grande e sincero sforzo di radicamento, facendo di questo un tema centrale della sua missione, accanto ai più tradizionali impegni legati alla conservazione, alla catalogazione, all'esposizione e alla valorizzazione del patrimonio fotografico e librario, alla progettazione di mostre temporanee, allo studio della disciplina della fotografia nei suoi aspetti storici e teorici, alla divulgazione e alla mediazione culturale.

*others people's photographs*: a two-pronged inquiry into, on the one hand, today's tendency to see the artist not as a producer of art, but as a collector, organizer and curator, and on the other the excessive presence of images in the communications media and art and the eventual need to recycle existing images, instead of making new ones – as Schmid cogently and ironically suggests.

In fact, photography has become a highly sophisticated theoretical subject, rapidly passing through the concepts of ready-made, trace, relational experience, discursive structure and social exchange, and its degree of complexity has increased with the passage from analog production to the digital process of production-exchange-sharing. In this time of great transformation, another important issue is the process of virtualization of the image and its progressive loss of physical identity, with implications that go beyond the theoretical, touching on aspects of production and conservation as well. The museum devoted an exhibit to this in 2006, entitled *Alterations. Photographic matters between analog and digital*.

Another topic on which the museum has focused its attention is the use of photographic images as an instrument to connect the institution with the area in which it is located (Cinisello Balsamo is a de-industrialized suburb north of Milan) and its many audiences. The concept of a museum has changed radically from the sixties on, with the emphasis shifting from conservation to production and exchange, with the involvement of the public (the formula of the Centre Pompidou, in Paris, is generally acknowledged to represent the break between the traditional idea of a museum and the contemporary one), a dynamic place, basically, so that it has now taken an even more complex turn, with a concerted effort to reach out to the surrounding areas and stimulate increased participation and interaction with the public. Along these lines, beginning in 2005, the Museum of Contemporary Photography carried out a series of projects involving public art, the most important of which was entitled *Salviamo la luna [Save the moon]*, conducted by Jochen Gerz with the participation of almost three thousand local residents, followed by other projects like *The Mobile City*, which involved young people from socially disadvantaged neighborhoods of the suburbs of Milan and outlying areas, *Ricordami per sempre [Always Remember me]*, consisting of the production of a photo soap opera with local residents acting in the various roles, *Art Around*, a series of eight site specific projects realized by young Italian artists in eight cultural locations in the area north of Milan, and *Parlami di te [Tell me about yourself]*, a workshop for the creation of collective books through the sharing of private images.

The Museum is also located in a challenging spot: not in the center of Milan, or even in Milan itself (the city that pioneered modernity in Italy, the city of industrial growth, of architecture, communication, publishing, television, design and fashion – the city that is about to host EXPO 2015 – and a city that has no museum of photography), but in Cinisello Balsamo, an industrial suburb north of Milan, which lived its boom years from the fifties through the seventies, becoming one of the most heavily industrialized areas in Europe, and whose work force was composed of immigrants from the South of Italy. Today, it is a fragmented mosaic of abandoned factories, shopping centers and large infrastructures, populated by immigrants, first Italian and then foreign, in search of a better life. An area where cultural stimuli could prove powerful drivers for social requalification.

The Museum has made a sincere and concerted effort to sink roots in the area, making it a central theme of its mission, alongside the more traditional functions linked to conservation, cataloguing, the exhibition and promotion of the photographic legacy and library, the organization of temporary exhibits, the study of the history and theory of photography, disseminating information and cultural mediation.

When the idea of the Museum was first proposed, back in 1996, we organized a conference at the Milan Triennale on photography museums, inviting the Essen Folkwang Museum, the Stedelijk Museum of Amsterdam, the Victoria & Albert Museum of London and the Maison Européenne de la Photographie of Paris to participate, certain that the exchange would generate new ideas, projects and strategies.

Quando, nel 1996, fu avviato il progetto del Museo, organizzammo presso la Triennale di Milano un primo convegno di studio e riflessione sui musei di fotografia invitando il Folkwang Museum di Essen, lo Stedelijk Museum di Amsterdam, il Victoria & Albert Museum di Londra, la Maison Européenne de la Photographie di Parigi a portare il loro importante contributo, fiduciosi che solo dal confronto potessero nascere idee, progetti, decisioni di lavoro.

Passammo poi subito a costituire un comitato scientifico che, grazie al lavoro prezioso dell'architetto Achille Sacconi, responsabile del progetto Beni Architettonici e Ambientali della Provincia di Milano in seno al quale l'idea di questo museo era nata, e di storici dell'arte e della fotografia italiani come Carlo Bertelli, Marina Miraglia, Vittorio Fagone, Diego Mormorio, Silvia Berselli, ed europei, come Ute Eskildsen, Hripsimé Visser, Pierre Devin, disegnò le linee generali della missione del Museo.

Ora che compie i suoi primi dieci anni, trovandosi peraltro in un difficile momento di debolezza sia economica (a causa della esiguità dei finanziamenti di cui gode), sia istituzionale (il Museo attende l'attenzione e il sostegno di altre istituzioni, cioè il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Regione Lombardia, il Comune di Milano), sia strutturale (l'attuale sede non è adeguata alla piena realizzazione dei suoi programmi e delle sue attività, e non facilmente raggiungibile dal pubblico), il Museo di Fotografia Contemporanea intende impegnarsi ancora una volta e ancora più a fondo in una riflessione sul significato di un museo di fotografia oggi, e vuole fare questo attraverso il confronto con istituzioni nazionali e internazionali capaci di offrire la loro esperienza e il loro punto di vista critico.

Per questo abbiamo l'onore di avere oggi con noi esponenti di importanti musei di fotografia e dipartimenti di fotografia all'interno di musei d'arte italiani, europei, americani (in ordine alfabetico: Martin Barnes - Victoria & Albert Museum, Londra; Francesca Fabiani - MAXXI, Roma; Duncan Forbes - Fotomuseum Winterthur; Elina Heikka - Finnish Museum of Photography, Helsinki; Karen Irvine - Museum of Contemporary Photography, Chicago; Monica Maffioli - Museo Nazionale Alinari della Fotografia, Firenze; Marina Miraglia - già Istituto Nazionale per la Grafica, Roma; Donata Pesenti - Museo Nazionale del Cinema, Torino; Sandra Phillips - Museum of Modern Art, San Francisco; Bas Vroeghe, Paradox - Edam-Amsterdam) che abbiamo invitato a esprimersi su alcune questioni cruciali:

Quale è il rapporto tra storia e contemporaneità oggi?

È ancora interessante oggi un museo unicamente dedicato alla fotografia?

È forse più interessante pensare a un museo d'arte moderna o contemporanea che comprenda anche la fotografia?

Dobbiamo invece pensare a un centro che accolga tutte le arti tecnologiche, i new media, inclusa la fotografia?

Le idee annunciate dai relatori sono estremamente interessanti, attraversano i concetti di storia, modernità, contemporaneità, postmodernità, focalizzano l'attenzione ora sulle origini ottocentesche dei musei di fotografia, ora sulle loro forti radici moderne, ora sulla più stringente e sconcertante contemporaneità digitale, nella quale la fotografia esplode, diventa pane quotidiano e viene messa alla prova nei social media. I diversi contributi costruiscono uno straordinario percorso, denso e molto armonioso, che ascolteremo con impegno e gratitudine, sempre convinti che la cultura meriti una costante riflessione e una attenta progettazione, molto al di là delle difficoltà economiche, istituzionali, politiche, che proprio e solo grazie alla spinta della cultura possono essere superate.

Our next step was to form a scientific committee, which, thanks to the precious work of Achille Sacconi, head of the Architectural and Natural Heritage Committee of the Province of Milan, which first conceived this museum, and of Italian experts in art and photography, such as Carlo Bertelli, Marina Miraglia, Vittorio Fagone, Diego Mormorio and Silvia Berselli, and their European counterparts, Ute Eskildsen, Hripsimé Visser and Pierre Devin, traced the general guidelines of the museum's mission.

Now that its tenth anniversary is here, despite finding itself in a vulnerable position financially (due to the paucity of the funding allowed to it), institutionally (the museum needs the attention and support of other institutions: the Ministry of Cultural Affairs, the Lombardy Region and the Municipality of Milan) and structurally (its current site is inadequate for the full realization of its plans and activities, and difficult for the public to reach), the Museum of Contemporary Photography nevertheless intends to once again and in even greater depth investigate the role of a photography museum in contemporary society, and it means to accomplish this through an exchange of ideas with national and international institutions that can contribute their experience and a critically constructive analysis.

That is why today we have the honor of welcoming representatives of prominent museums of photography and departments of photography of Italian, European and American art museums (in alphabetical order: Martin Barnes - Victoria & Albert Museum, London; Francesca Fabiani - MAXXI, Rome; Duncan Forbes - Fotomuseum Winterthur; Elina Heikka - Finnish Museum of Photography, Helsinki; Karen Irvine - Museum of Contemporary Photography, Chicago; Monica Maffioli - Museo Nazionale Alinari della Fotografia, Florence; Marina Miraglia - formerly of the Istituto Nazionale per la Grafica, Rome; Donata Pesenti - Museo Nazionale del Cinema, Turin; Sandra Phillips - Museum of Modern Art, San Francisco; Bas Vroeghe, Paradox - Edam-Amsterdam) to whom we have put some crucial questions:

What is the relationship between history and contemporaneity today?

Is a museum entirely dedicated to photography still of interest today?

Would it perhaps be more interesting to think of a museum of modern or contemporary art that also includes photography?

Would it instead be better to think of a center that hosts all the technological arts and the new media, including photography?

The positions announced by the speakers are compelling, presenting concepts of history, modernity, contemporaneity and post-modernity and focusing our attention on the nineteenth century origins of museums of photography, their strong modern roots and the more pressing and disconcerting digital present, in which photography explodes, becoming a daily means of exchange in the social media. The different contributions create an extraordinary itinerary, dense and harmonious, which we will follow with dedication and gratitude, in the firm belief that culture merits constant attention and careful planning, far more than financial, institutional and political difficulties, which can only be resolved thanks to the impetus provided by culture.

# Un problema storico complesso

## — A Complicated Historical Problem

### Marina Miraglia

Storico dell'arte e della fotografia  
Già direttore Collezioni fotografiche  
Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, Italia

Partendo da una succinta analisi dei legami profondi che, come è avvenuto nel corso dei secoli, intercorrono fra storia e contemporaneità, la relazione individua appunto in questo legame, certo non lineare, una postazione ideale per esaminare il significato di tre termini, quali chiavi di accesso alle problematiche che si sono poste ed imposte nella dialettica e nel dibattito postindustriale e che, non a caso, costituiscono la testata del museo di Villa Ghirlanda che ha promosso l'odierna discussione: Contemporaneo, Fotografia, Museo.

Pur riservando uno spazio particolare a ciascuna di queste tematiche, è gioco forza che esse, inserite nel discorso più generale del rapporto fra storia e contemporaneità e seguendo il filo del ragionamento, si mescolino, si sovrappongano e si illuminino a vicenda, lasciando però intatto e ricorrente il rapporto fra tempi di lunga durata e fenomeni passeggeri della storia, fra continuità e discontinuità, in una sintetica rivisitazione delle periodizzazioni storiche che arrivano alla Contemporaneità, età quest'ultima in cui, per una convenzione ormai generalmente accettata, si inseriscono il Postmoderno e le sue problematiche che, per essere però il nostro presente, non hanno tuttavia lasciato lo spazio necessario alla distanza di un giudizio storico chiuso e definitivo.

Anche la fotografia e il suo passaggio dall'analogico al digitale, sono visti nell'ottica del rapporto fra continuità e discontinuità e come capacità del mezzo di seguire, con le sue diverse tecnologie storiche, i processi di trasformazione della società, i suoi bisogni autorappresentativi, le istanze di rimodulare, nel tempo, gli strumenti della comunicazione e del campo estetico.

Dopo un rapido esame delle normative e dei nuovi indirizzi della Museologia contemporanea, anch'essa appoggiata ai concetti di trasformazione, di continuità/discontinuità e vista avendo come punto di riferimento il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello, la relazione entra nel merito dei quesiti tematici proposti da Roberta Valtorta.

Motivando la scelta avanzata, scarta, in prima battuta, le ipotesi, pur affascinante e coerente, di inserire la fotografia come arte fra le arti di un museo dedicato al mondo moderno o contemporaneo, così come quella di vederla accolta in un museo dedicato alle varie tecnologie della contemporaneità.

Opta piuttosto per la continuità delle funzioni già egregiamente individuate e svolte dal museo di Villa Ghirlanda che, pur se apparentemente retro, si configura, a tutti gli effetti, come museo d'arte contemporanea che, seguendo la tipologia storica di numerosi musei, lavora su un'età storica ben definita, studiana-dola attraverso la specificità linguistica e le variabili di un'unica tecnica, quelle appunto della fotografia.

Taking as its point of departure a succinct analysis of the profound bonds between history and contemporaneity, as has been shown over the centuries, the paper identifies in this relationship itself, while certainly not linear, an ideal observation point for examining the meaning of three terms that provide access to the issues that have arisen and been raised in the dialectics and debate over post-industrial society, which, not by chance, compose the name of the museum housed in Villa Ghirlanda, which has sponsored today's discussion: Contemporary, Photography, Museum.

Although a special place has been reserved for each of these topics, it is unavoidable that, in the more general context of the relationship between history and contemporaneity, they should be mixed, mingled and superimposed with one another during the logical progressions, without, however, altering the recurring alternation between extended periods and brief passages, between continuity and discontinuity, in a summary overview of the historical periods that predate Contemporaneity, in which by a generally accepted convention we include Postmodernism and its conundrums, which, being our present, has not yet left the distance required for a definitive and final historical judgment.

Photography, and its passage from analog to digital, are also viewed in terms of the relationship between continuity and discontinuity, of the medium's ability, with its various traditional techniques, to remain in step with society's transformations, its need for self-representation, the changes in the instruments of communication and in aesthetics.

After a rapid summary of the pertinent norms and the new directions explored by contemporary museums, also based on concepts of transformation and continuity/discontinuity, with the Museum of Contemporary Photography in Cinisello as its point of reference, the paper discusses the merits of the topics proposed by Roberta Valtorta.

In support of the choices made, it immediately discards the hypothesis, though fascinating and applicable, of treating photography as one of the many arts exhibited in a museum dedicated to the modern or contemporary world, as well as its inclusion in a museum devoted to contemporary technology.

Instead, it opts for the continuity of the functions already identified and excellently carried out by the museum in Villa Ghirlanda, which, though apparently retro, is actually a perfect example of a contemporary art museum which, as numerous other museums have chosen to do, focuses on a well-defined historical period, studying it through a special lexicon and the variations of a single technique, in this case photography.

---

# Il caso Alinari: da Stabilimento Fotografico a Museo Nazionale della Fotografia. Il processo di trasformazione della fotografia e dei suoi 'ruoli' dalla metà del XIX secolo ad oggi

— The case Alinari: from a Photographic Factory to a National Museum of Photography. The Transformation Process of Photography and its Roles from the Mid-Nineteenth Century to the Present Day

## Monica Maffioli

Direttore scientifico

Museo Nazionale Alinari della Fotografia, Firenze, Italia

Se è vero che la fotografia è fin dalle sue origini un'arte che afferma con difficoltà la sua identità specifica, autoriale e creativa, dovendo, almeno fino ad oltre la metà del Novecento costantemente ritagliarsi degli spazi di autonomia e di riconoscimento all'interno degli studi dedicati alle arti visive, allo stesso tempo essa rappresenta l'espressione socialmente più dirompente di quel "visual turn" che qualifica il fotografico (con i suoi derivati) come l'unico vero linguaggio globale della contemporaneità. Il processo che ha determinato le fasi e i modi attraverso cui storicamente la fotografia si è trasformata, muovendosi (con notevoli oscillazioni bidirezionali) lungo l'asse che va da 'indice' a 'icona', o da 'documento' a 'opera d'arte', in Italia è in parte testimoniato dal ruolo svolto dagli Alinari in oltre 160 anni di attività, un lungo periodo che coincide con la stessa storia della fotografia.

Tra i più importanti stabilimenti fotografici europei del XIX secolo, archivio di riferimento per gli studi di storia dell'arte, prima collezione fotografica privata con finalità di salvaguardia del patrimonio nazionale e tra le prime realtà museali italiane, il Museo Nazionale Alinari della Fotografia oggi sta compiendo un ulteriore processo di trasformazione, in linea con la proposta di sviluppare nuovi modelli museali all'interno dei quali la fotografia dialoga in modo diacronico con altre arti.

While it is true that from the very start photography as an art had great difficulty in affirming its specific authorship and creative identity, since until the second half of the twentieth century it was forced to struggle for autonomy and recognition within studios dedicated to the visual arts, at the same time it represents the most widespread social expression of that "visual turn" that makes the photograph (and its derivatives) the only truly global language of the present time. In Italy, the process that determined the modes and stages through which photography has passed in its history, moving (with considerable oscillation in both directions) along the continuum between 'indicator' and 'icon', or 'document' and 'work of art', is partly reflected by the changing role played by the Alinaris in over 160 years of activity, a long period that coincides with the history of photography itself.

Among the most prominent photography studios in Europe in the nineteenth century, a precious archive for art historians, the first private collection of photographs dedicated to the conservation of the national legacy and one of the first photography museums in Italy, today it is undergoing yet another transformation, proposing new forms of museum exhibits juxtaposing photography against other arts in a comparative historical context.

---

# Un'arte indipendente. Aver cura del passato e immaginare il futuro. Una prospettiva inglese

## — An Independent Art. Caring for the Past and Hypothesising the Future. A British Perspective

### Martin Barnes

Senior Curator of Photography  
Victoria and Albert Museum, London, Great Britain

Il Victoria & Albert Museum (V&A) è stato fondato nel 1852 ed è uno dei musei di arte e design più grandi del mondo. Le sue collezioni comprendono un'enorme varietà di oggetti, dai dipinti alle sculture, dalla moda ai tessuti, dalla ceramica al vetro, dai mobili ai manufatti in metallo, provenienti dall'Europa, dal Nord America, dall'Asia, dall'Africa, dal Medio Oriente. Comprende anche collezioni di teatro e performance, il Museo del Bambino e la National Art Library.

Le fotografie e i libri fotografici fanno parte delle collezioni fin dalle origini, e il museo ha ospitato la prima mostra di fotografia nel 1858. La collezione di fotografia è oggi una delle più grandi e importanti del mondo, le opere datano dal 1839 ai giorni nostri. Una mostra permanente nella quale si avvicendano opere del XIX e del XX secolo e opere più strettamente contemporanee scelte dalla collezione illustra la storia della fotografia nella Galleria della Fotografia, l'unica galleria di Londra nella quale sia possibile vedere una storia cronologica della fotografia. Mostre temporanee e itineranti di tipo monografico, tematico, geografico si pongono in dialogo con la mostra permanente e vengono spesso ospitate in altri spazi espositivi del museo.

La collezione permanente è ospitata nella biblioteca del museo dal 1977, quando parti di essa furono staccate e poste in un dipartimento separato dedicato alle Stampe, ai Disegni e ai Dipinti. Le fotografie del V&A tagliano trasversalmente generi come la documentazione museale, la ricerca artistica, il documentario, gli archivi, la pubblicità, la moda. L'accento è posto sullo studio della materialità degli oggetti, sulla fisicità della stampa fotografica, in sintonia con l'attenzione che in generale il museo dedica alla ricerca sugli "oggetti fisici". Alcune Gallerie sono dedicate a "materiali e tecniche" (per esempio, ceramiche, gioielli, mobili, fotografie), altre a "periodi e stili" (Arte e Design inglese 1500-1800, Medioevo e Rinascimento, XX secolo, etc). La gran parte delle fotografie che non sono in mostra sono accessibili ai visitatori nella Sala studio delle Stampe e dei Disegni.

I criteri che guidano le collezioni e le mostre vennero stabiliti nell'Ottocento, l'epoca del "musei universali", che miravano a collezionare gli esempi migliori delle produzioni umane di tutto il mondo, per arricchire il gusto della nazione ed educare i designer dell'era dell'industria mostrando loro opere esemplari del passato e del presente. Quando gli originali non erano disponibili, si ricorreva a surrogati costituiti da modelli in gesso o fotografie. Ma le fotografie venivano collezionate anche come opere d'arte in se stesse. L'ambizione di raggiungere l'esaustività attraverso metodi classificatori oggi è vista come un compito impossibile e anche indesiderabile, foriero di pericoli di sapore imperialistico, un'idea che ignora la molteplicità postmoderna dei punti di vista, la quale non dà più peso ai giudizi di valore del passato. Oggi il museo ha spostato il suo accento su altre questioni, ma

The Victoria and Albert Museum (V&A) was founded in 1852 and is one of the world's greatest museums of art and design. Its collections contain an enormous variety of objects, including paintings, sculpture, fashion, textiles, ceramics, glass, furniture and metalwork from Europe, North America, Asia, Africa and the Middle East, as well as the Theatre & Performance Collections, the Museum of Childhood and the National Art Library.

Photographs, and photographic books, formed part of the collections from the beginning, and the museum hosted its first exhibition of photography in 1858. The Photographs Collection is now one of the largest and most important in the world. It is international and ranges from 1839 to the present. A changing selection of 19th and 20th century and contemporary photographs, drawn from the collection, forms special exhibitions and illustrates a history of photography in the Photographs Gallery, the only gallery in London where a chronological history of photography can be seen. Temporary and touring exhibitions of a monographic, thematic or geographic nature complement the permanent collections and are held frequently in the museum's other exhibition galleries.

The permanent collection was housed in the Museum's library until 1977, when parts of it were extracted to join a separate department of Prints, Drawings & Paintings. Photographs at the V&A cut across such categories as museum documentation, fine art, documentary, archives, advertising and fashion. Emphasis is upon the material culture, the physical nature of the photographic print, which connects with the Museum's general approach to 'object based' research. Galleries are divided into those concerned with 'materials and techniques' – for example, ceramics, jewellery, furniture, photographs – and 'periods and styles': British Art and Design 1500-1800, Medieval and Renaissance, 20th century, etc. Most photographs not on display are available to visitors through the Prints & Drawings Study Room.

The pattern of the V&A's collecting and exhibiting was established in the 19th century, the age of the 'universal museum' – with a desire to collect samples of the best types from the around the world, to improve the taste of the nation and educate designers in the industrial age by showing exemplars from the past and present. Where originals were not available to collect, facsimiles in the form of plaster casts and photographs acted as surrogates. Photographs were also collected as works of art in their own right. The ambition for classifiable completeness is now seen as an impossible and undesirable task, fraught with imperialistic dangers and ignoring the post-modern multiplicity of viewpoints that discredit the value judgements of the past.

Today, the museum has shifted its emphasis but retained the



ha mantenuto fede ai suoi criteri originari: avere un ruolo importante nell'educazione permanente, ispirare artisti e designer, configurarsi come un luogo di scambio sociale e di dibattito culturale di alto livello.

Poiché le fotografie si sono fundamentalmente spostate dalla carta allo schermo, l'accento è stato posto sulla divulgazione e sull'educazione, e sull'analogico. Tuttavia, allo stesso tempo il museo è impegnato nel dibattito che riguarda come impostare le mostre oggi e sui pubblici dei new media: di recente sono stati realizzati progetti curatoriali dedicati al design digitale e si stanno facendo approfondimenti, e acquisizioni, sull'arte computerizzata. Le collezioni e le mostre di fotografia si avvantaggiano di scambi interdisciplinari con altri media. Inoltre il museo si pone in dialogo con altre sedi londinesi che espongono fotografie come la Photographers' Gallery, la Tate, la British Library, e il Media Space del Science Museum.

La fotografia è notoriamente un'arte promiscua e difficile da classificare. Di conseguenza cercare di definire su che cosa si concentrano i programmi e le politiche di una istituzione quando il loro oggetto d'attenzione è chimerico costituisce sempre una sfida. Può, e deve, un museo che abitualmente lavora sulla conservazione e sull'esposizione di oggetti fisici competere con il regno del virtuale? Devono i criteri che guidano le collezioni abbandonare la carta per i pixel, concentrandosi sull'hardware necessario ad archiviare un immaginario che nasce digitale? Si devono studiare spazi ben progettati per schermi e proiezioni invece che per libri e cornici? La fotografia può essere ancora vista come un unico modo di produzione, come la figlia nata dall'unione della pittura e della chimica? Sfuggendo alla classificazione stabilita dalla sua parentela, alla Mostra Internazionale tenutasi a Londra nel 1862 alla fotografia fu assegnata una sua propria categoria: quella di "arte indipendente". Quella bambina indipendente oggi è diventata una teenager indisciplinata o una adulta disillusa? Attraverso la digitalizzazione, ora è diventata un fantasma intangibile e sempre più incorporeo le cui origini sono irrilevanti?

La fotografia ha da sempre una sua esistenza latente ed invisibile. L'obsolescenza tecnica l'ha rincorsa nei decenni e ha guidato la sua evoluzione scientifica ed estetica. Nella sua forma più essenziale, è semplicemente un modo per catturare al volo cose che sono dormienti e che possono essere riattivate nel momento in cui vengono sviluppate, stampate o scaricate. Questa sensazione di qualcosa che può nascere costituisce la sfida e il punto di forza della fotografia.

seed of its founding principle: to play a role in lifelong education, to inspire artists and designers, and to act as a place for social interaction and topical cultural debate. As photographs have moved predominantly from paper to screen, emphasis has been placed on the Museum's role in preserving and explaining and the analogue. However, it is simultaneously involved in the debates around exhibiting and audiences for new media, having recently staged exhibitions, and employed a curator, of digital design and having expertise and collections of computer generated art. The Museum's photographs collections and exhibitions benefit from its cross-disciplinary approach across media, and acts as a complement to other sites showing photographs in London, such as the Photographers' Gallery, the Tate, The British Library, and the Science Museum's Media Space.

Photography is notoriously promiscuous and difficult to classify. Therefore, defining an institution's focus, programmes and policies around something so chimerical is always challenging. Can, and should, a museum that is used to dealing with the physical preservation and presentation of objects compete with the virtual realm? Should future collecting abandon paper for pixels, focussing on the hardware to archive digitally born imagery and provide spaces better designed for screens and projections than for books and frames? Can photography any longer be seen as a unique mode of production, the child resulting from the union between Painting and Chemistry? Defying classification via its parentage at the International Exhibition held in London in 1862, it was given its own category, an: 'independent art'. Has the independent child now become an unruly teenager or a disillusioned adult? Through digitisation, is it now an intangible and increasingly disembodied ghost whose ancestry is irrelevant?

Photograph has always existed in a latent and invisible state. Technical obsolescence has haunted each of its decades and driven its scientific and aesthetic advancement. At its most basic, it is simply a mode of capture in time that lies dormant and can be activated again when developed, printed or downloaded. This sense of nascent possibility lies at the heart of its challenge and its appeal.

# La fotografia in un museo moderno: punti di forza e di debolezza

## — Photography in a Modern Museum: Examining the Strengths and Weaknesses of the Condition

### Sandra Phillips

Senior Curator of Photography  
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, USA

Il Museum of Modern Art di San Francisco è stato fondato nel 1935, e fin dall'inizio ha collezionato e ha mostrato la fotografia come un'espressione dell'arte moderna. In buona parte questo fu dovuto all'attività dei più famosi artisti del posto, che per destino furono importanti fotografi: Ansel Adams, Edward Weston, Imogen Cunningham, Dorothea Lange. Sicuramente ispirato da Alfred Stieglitz, che aveva incontrato a New York nel 1933, Adams fu il più convinto sostenitore degli obiettivi ambiziosi del gruppo f/64, e del raggiungimento dello statuto di arte da parte della fotografia.

Grande amico di Ansel Adams, Beaumont Newhall entrò a far parte del Museum of Modern di New York nel 1935, come bibliotecario, e nel 1937 fu invitato dal direttore Alfred Barr a organizzare la prima mostra dedicata alla storia della fotografia. La mostra, che comprendeva più di 800 immagini, itinerò in 10 istituzioni (andò anche a San Francisco, ma al De Young Museum) e il suo catalogo costituì la prima edizione della sua famosa *Storia della fotografia dalle origini a oggi* (tre edizioni). Nel 1940 Newhall divenne il curatore fondatore del Dipartimento di Fotografia del Museum of Modern Art di New York, dal quale si ritirò nel 1948 quando Edward Steichen prese il suo posto, specificamente incaricato di rendere la fotografia più accessibile al grande pubblico. La più famosa mostra curata da Steichen fu *The Family of Man*, nel 1955. Dopo aver lasciato il MoMA Newhall fondò il primo museo dedicato alla fotografia presso la George Eastman House di Rochester, New York.

Questo intervento indagherà il rapporto tra Newhall e Adams, che furono grandi amici per tutta la vita e lavorarono insieme a molti progetti, e prenderà in esame il ruolo dei tre musei nei quali lavorarono: il Museum of Modern Art di New York, il George Eastman House (ora noto come International Museum of Photography) e il Museum of Modern Art di San Francisco, con particolare attenzione verso quest'ultima istituzione. Si soffermerà in particolare sul ruolo che la fotografia riveste al suo interno, sull'interesse del pubblico nel trovare la fotografia in questo museo, sul ruolo degli amatori, e sul tipo di mostre che l'istituzione propone, sia che esse si collochino nell'ambito dell'arte sia che siano orientate verso una tradizione puramente fotografica, più accessibile.

The San Francisco Museum of Modern Art was founded in 1935, and since its inception it has been collecting and exhibiting photography as an expressive form of modern art. In great part this was a response to the important activity of the region's most famous artists, who happened to be its important photographers: Ansel Adams, Edward Weston, Imogen Cunningham, Dorothea Lange. Certainly inspired by Alfred Stieglitz, whom he met in New York in 1933, Adams was the most articulate supporter of the ambitions of the f/64 group, and its serious achievements as an art.

Adams's great friend was Beaumont Newhall, who came to the Museum of Modern Art in 1935 (as librarian) and who was asked by the Director, Alfred Barr, to organize the first exhibition on the history of the medium in 1937. That show, consisting of over 800 objects, travelled to 10 institutions (it went to San Francisco but was shown at the De Young museum) and its catalogue was the first edition of Newhall's book, *The History of Photography from 1939 to the Present* (running 3 editions). In 1940 Newhall was assigned the founding Curator of the Department of Photography at the Museum of Modern Art, and resigned in 1948 after Edward Steichen was hired to make the medium more popularly accessible. Steichen's most famous show was *The Family of Man*, 1955. Newhall left the Modern to found the first museum devoted to photography at the George Eastman House in Rochester, New York.

This paper will explore the relationship between Newhall and Adams, who were great lifelong friends, and who worked together on many projects. It will examine the roles of the three museums they worked with: the Museum of Modern Art, the George Eastman House (now known as the International Museum of Photography) and the San Francisco Museum of Modern Art, with particular reference to the last institution, and the role of photography there, the interest of the public in seeing photography in the museum, the role of the amateur, and the kinds of photography exhibitions held there, both oriented within an art tradition and directed to a more accessible, purely photographic tradition.

---

# Al di là della stampa fotografica: un museo per la specificità di un medium illimitato

## — Beyond the Print: a Museum of Unconfined Medium Specificity

### Karen Irvine

Curator and Associated Director  
Museum of Contemporary Photography, Chicago, USA

In un'epoca nella quale la fotografia è segnata sia dall'incombente obsolescenza della sua forma analogica sia da una schiacciante quantità di immagini digitali, le istituzioni devono essere consapevoli di come questo processo di cambiamento influenzerà il nostro modo di lavorare in futuro. Oltre agli artisti che realizzano progetti basati su questa proliferazione delle immagini, oggi abbiamo artisti che creano lavori destinati a essere presentati su schermi, dispositivi portatili, opere interattive, etc. Ma anche in presenza di questi cambiamenti e delle sfide che essi pongono ai musei nei riguardi del modo di collezionare e di fare mostre, l'idea di un museo che si occupa specificamente del medium fotografia rimane valida. Per mantenere la sua competenza, tuttavia, l'istituzione deve abbracciare una definizione di fotografia più ampia.

Il Museum of Contemporary Photography at Columbia College di Chicago è definito nel suo stesso nome dalla specificità del medium fotografia, ma noi non mostriamo solo fotografie. Mostriamo anche opere che esplorano la fotografia come concetto, che indagano il medium anche senza utilizzarlo. I programmi espositivi degli ultimi anni hanno proposto opere di artisti che esplorano i territori nei quali la fotografia interseca altri medium come la scultura, la performance, il video, la pittura, il cinema, la creazione di tessuti. Abbiamo anche iniziato ad approfondire questioni come la nostra identità istituzionale dal punto di vista digitale, che ha a che fare con l'accessibilità delle immagini dei nostri archivi. Al MoCP tutte le immagini sono digitalizzate e disponibili sul nostro sito per scopi di studio. Abbiamo mostre digitali sulle finestre della facciata. Ma cerchiamo anche di rimanere coscienti del fatto che i file non sono gli originali, che hanno una potenzialità diversa, e sostituiscono solo fino a un certo punto gli oggetti dei quali ci occupiamo. Nel 2012 l'artista Jan Tichy, che abbiamo incaricato di lavorare sulle nostre collezioni, ha utilizzato molti dei nostri file combinandoli con opere originali, o usandoli come fonte per nuovi lavori, allo scopo di mettere in evidenza la tensione tra le opere fisiche e la loro versione digitale.

Un museo o un dipartimento di fotografia deve essere consapevole di queste distinzioni, deve abbracciare le nuove tecnologie poiché la circolazione e l'accessibilità delle immagini stanno espandendosi fino a esplodere, ma non ha bisogno di ridefinirsi completamente. Una istituzione dedicata alla fotografia ha ancora valore, forse ancora di più nell'era digitale, nella quale l'attenzione è una continua emergenza, nel fare da filtro e nel promuovere lavori di qualità che esplorano le implicazioni culturali, artistiche, politiche dell'immagine nel mondo contemporaneo.

In an age when photography is marked by both the impending obsolescence of its analogue form and an overwhelming abundance of digital images, institutions must be aware of how these changing conditions will affect how we work with photography in the future. In addition to artists making works based on this proliferation of images, today we have artists working in digital mediums making artwork to be displayed on screens, handheld devices, interactive artworks, etc. Even with these changes and the exhibiting and collecting challenges they pose for museums, the idea of a medium-specific photography museum is still valid. In order to remain relevant, however, the institution must embrace an expanded definition of "photography".

The Museum of Contemporary Photography at Columbia College Chicago is defined in its name by medium specificity, but we do not just display photographs. We also exhibit artworks that explore photography as an idea – that investigate the medium without actually using it. The exhibition program of the MoCP in recent years has shown a diverse array of works by artists who explore where photography intersects with other mediums such as sculpture, performance art, video, painting, filmmaking, textiles, etc. We have also just begun to grapple with questions concerning our own institutional digital identity as it relates to the accessibility of images in our archives. At MoCP, we have all objects digitized and available on our website for study purposes. We have digital exhibitions in our front windows. But we also try to remain cognizant of the fact that digital files are not originals, that they possess different potentialities, and are only to a limited degree a substitute for the objects in our care. In 2012 the artist Jan Tichy was commissioned to work with our collection and used many of our digital image files in combination with original works, or as source material for new time-based works, to highlight the tension between objects and their digital versions.

The photographic museum or department must be aware of these sorts of distinctions and embrace new technologies and concerns as the circulation and accessibility of images explodes, but it does not need to redefine itself entirely. A institution dedicated to photography still has value, perhaps even increasing value in a digital era where attention becomes currency, as a filter and promoter of quality works that explore the cultural, artistic, and political implications of the image in our world today.

---

# Un museo di fotografia oggi: scrigno di tesori, scuola, centro commerciale, casa dei media?

## — A Photography Museum Today: Treasury Chamber, School, Shopping Mall or Media House?

**Elina Heikka**

Director

The Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finland

La varietà dei ruoli di un museo di fotografia nella società contemporanea può essere messa in evidenza grazie a un confronto tra le funzioni di un museo e quelle di un contenitore di tesori, di una scuola, di un centro commerciale, di una casa dei media. Paragonare un museo a un contenitore di tesori significa pensare a una funzione istituzionale di conservazione a lungo periodo della fotografia come patrimonio culturale, che richiede condizioni specifiche e particolari capacità manageriali nel settore del collezionismo.

Ma accanto alla funzione di conservazione, i musei di fotografia hanno un compito cruciale nello specifico campo dell'educazione e della ricerca sulla fotografia. Il museo può essere considerato come un centro di informazione, come una "scuola", per i visitatori ma anche per altri pubblici, compresi quelli raggiungibili via internet, oppure per i professionisti che lavorano con la fotografia in altri musei e archivi. Se nel museo lavorano qualificati specialisti della disciplina e professionisti di alto livello (fotografi, conservatori), esso diventa un punto d'incontro per una vasta comunità di studiosi, fotografi, artisti, e studenti che insieme portano avanti la cultura fotografica.

Un museo di fotografia ha le potenzialità per essere una piattaforma eccezionale sulla quale teoria, sperimentazione e conoscenza materiale si arricchiscono reciprocamente tra chi è entusiasta della fotografia. Oggi, mentre si assiste alla grande diffusione sociale della fotografia, la conoscenza della cultura fotografica, anche storica, raccoglie un enorme interesse in molte aree della ricerca accademica e nei media.

I visitatori dei musei contemporanei cercano un'esperienza totale. Si aspettano che il nutrimento estetico e intellettuale che ricevono dalle mostre venga arricchito da servizi, da un ambiente gradevole, ristoranti, negozi dall'atmosfera accogliente. Per aumentare il numero dei visitatori e le entrate, i musei devono aver ben presenti i bisogni e gli interessi dei loro utenti, come i centri commerciali o i grandi magazzini. Dare risposta alle aspettative del grande pubblico richiede importanti risorse per poter svolgere indagini di mercato sul target e sul bacino di utenza. In realtà, questo non è facile per i musei di fotografia che tradizionalmente sono istituzioni piuttosto piccole gravate da pesanti responsabilità nella gestione del patrimonio. I musei di fotografia sono, oggi, simili agli altri musei: nella difficile situazione finanziaria ci si aspetta da loro che creino prodotti facili da vendere e che vendano il più possibile.

Per molti aspetti un museo di fotografia nel mondo contemporaneo può essere paragonato a una casa dei media. Per raggiungere un ampio range di pubblici e per riuscire a sopravvivere, i musei, come case dei media, producono continuamente progetti diversi che si rivolgono a target diversi. Oltre alle mostre, alle visite guidate e ai programmi educativi, producono

The diversity of the roles played by photography museums in contemporary society can be illustrated by comparing museums' functions with those of treasuries, schools, shopping malls and media houses. Comparing a museum with a treasury focuses on a museum's function as an institution dedicated to the long term preservation of photography as a special cultural heritage, requiring specific conditions and collection management skills.

Alongside the preservation functions, photography museums also play a crucial role in the very specific field of education and research. Museums can be seen as information centers, or "schools", for visitors but also for other audiences, including audiences reached by Internet or professionals working with photography in other museums and archives. If qualified academic specialists and top professionals (photographers, conservators) are employed by the museum, it can become a meeting place for a larger community of scholars, photographers, photographic artists and students, jointly fostering photographic culture. Photography museums have the potential to be an exceptional platform where theory, empiricism and material knowledge enrich each other among photography enthusiasts. Today, with photography becoming so much more widespread among the general public, all the expertise in photography culture, as well as the historical background, arouses a lot of interest in the different fields of academic research and the media.

Contemporary museum visitors are looking for a total experience. The aesthetic and intellectual nourishment provided by the exhibition is expected to be enriched with additional services, pleasant surroundings, restaurants and shops with a friendly atmosphere. To increase the number of visitors and museums' income, museums have to consider the needs and interests of their customers, much like any shopping mall or department store. To satisfy the expectations of larger audiences, important resources must be invested in customer analysis and professional marketing. Concretely, it can mean very rough going for photography museums, traditionally quite small institutions with heavy responsibilities in terms of collection management. Photography museums are like any other museum nowadays: in difficult financial straits, museums are supposed to create easy to sell products and maximize sales.

In many aspects a photography museum in the contemporary world can be compared with a media house. To reach a wide range of different audiences and simply to survive, museums, like media houses, propose different content to different target groups in endless projects. In addition to exhibitions, traditional guided tours and educational programs, museums provide content on their websites, in national and global web galleries (Flickr Commons etc.) and in the social media (blog, Facebook,

contenuti per i siti, per le gallerie web nazionali e globali (Flickr, Commons etc), per i social media (blog, Facebook, Twitter). Internet, come medium visuale, rappresenta una grande opportunità per qualunque museo di fotografia dedicato alle arti e alla cultura visiva. Come casa dei media, l'istituzione museo deve tenere in considerazione quel nuovo tipo di dialogo con i pubblici che si va creando attraverso le modalità tipiche dei social media. In futuro, invece di fruire di una comunicazione unidirezionale, i pubblici saranno sempre più coinvolti nella produzione dei contenuti. Nel mondo contemporaneo i musei devono sempre di più giustificare la loro esistenza, e molto spesso visibilità significa credibilità. In questa situazione le persone che lavorano nei musei dovrebbero essere aiutate a sviluppare le loro capacità di comunicazione, e a trovare dentro se stesse dei piccoli giornalisti che riportano l'ultima notizia, twittando o scrivendo interessanti post, oltre ai tradizionali testi per i cataloghi delle mostre.

Twitter). Internet, as a visual medium, presents a great opportunity for any photography museum, dedicated to the visual arts and culture. Much like a media house, the museum institution has to take into account the new kind of exchange with the audience facilitated by social media. In the future, instead of one-way communication, audiences will be more and more involved with content production itself. In the contemporary world museums have to justify their existence over and over again - and very often visibility equals credibility. In this situation museum workers should be encouraged to develop strategic communication skills, to find within themselves a budding journalist reporting the latest news, tweeting or writing pithy blog posts in addition to the traditional exhibition catalogue texts.

# Fotomuseum 2050

## Duncan Forbes

Co-Director

Fotomuseum Winterthur, Svizzera

Oggi la fotografia sembra vivere uno stato di disorientamento, come se stesse perdendo le ultime vestigia della sua identità. Per molti critici, non è più un medium, e se lo è ancora, è un medium collocato nella vastità di un "campo espanso". Per altri, è un "sistema estetico distribuito in modo estensivo", sottoposto a una logica che lo spinge nelle sue varie forme dentro un network di piattaforme e tecnologie in costante espansione. Alcuni pongono l'interrogativo se abbia senso parlare ancora di "fotografia" – viviamo però in un mondo nel quale le immagini circolano in modo maniacale, "incroci di energia" che sempre di più "si manifestano materialmente". In ciò che sembra essere una risposta confusa, le istituzioni ufficiali, i Colossi del mondo della fotografia, non possono fare altro che scivolare dentro grandi interrogativi. Per esempio: "Che cosa è dunque la fotografia?" (Fotomuseum Winterthur), "La fotografia è finita?" (San Francisco Museum of Modern Art), "Che cos'è una fotografia?" (International Center of Photography). Potremmo aggiungere: questo ha ancora importanza?

È facile liquidare questa discussione come troppo astratta, troppo poco concreta in quanto proveniente da istituzioni che sono vicinissime ad angoli particolarmente preziosi del mondo dell'arte. Ma essa è diventata sempre più pressante ma mano che si è sviluppata, verso il 2004, nel momento in cui l'esplosione dei social network ha dato nuovo vigore e fornito nuovi canali di circolazione alla fotografia. Nel mio intervento sostengo che queste discussioni teoriche sono importanti per le istituzioni di fotografia, ma i modi in cui si esprime l'impegno istituzionale – che è impegno burocratico – sono intricati ed è difficile porsi in relazione con essi attraverso le astrazioni. Come può un'istituzione di fotografia oggi definire il suo campo d'azione senza dare concretezza a ciò che ambisce rappresentare? Dovrebbe anche solo tentare una definizione? Come può un museo posizionarsi all'interno di una "economia dell'attenzione" dominata dalle immagini? Quale è la sua collocazione rispetto al crescente divario tra le istituzioni e la rete? Esiste qualcosa che possiamo definire "foto capitalismo globale"? E che significato la ha natura "distribuita" della fotografia in una visione della storia della fotografia? Nell'era in cui tutto è on demand, come può un museo di fotografia portare avanti un tipo di memoria legata all'idea di archivio?

Si tratta di problemi difficili ed è probabile che non esistano risposte chiare, ma solo strategie di contenimento. Ma in un periodo di austerità neo-liberista riuscire a posizionarsi è più che mai una questione vitale. Questo contributo affronta questi temi e li offre alla discussione prendendo come riferimento le attività del Fotomuseum Winterthur. E si chiude con un suggerimento: che nella nostra era di ansietà una strategia cruciale possa essere quella di ignorare il presente per sognare unicamente il futuro.

Photography, it seems, is now so dispersed, as to be losing any last vestige of identity. For various critics, it is no longer a "medium", and if it is, it is a medium in a vastly "expanded field". For others, it is an "extensively distributed aesthetic system" subject to a logic that propels its various forms across a constantly expanding network of platforms and technologies. Some ask whether it even makes sense to talk of "the photograph" any more – instead, we live in a world of maniacally circulating images, "nodes of energy" that increasingly "manifest materially". In what looks like a dazed response, the official institutions, the Goliaths of the photography world, can do little else but stumble into inquisitional mode. They ask "Well, What is Photography?" (FMW), "Is Photography Over?" (SFMOMA), or "What is a Photograph?" (ICP). We might add, does it even matter anymore?

It is easy to dismiss this discussion as just too abstract, too ethereal, as emanating from institutions in close proximity to particularly precious corners of the art world. But its timing is striking – emerging around 2004, the moment the photographic found a new circulatory impetus through the eruption of social media. In this paper I argue that these discussions are important for photography institutions, but the terms of institutional – that is bureaucratic – engagement are tricky and less easily dealt with through abstractions. How can a photography institution today define its field of activity without reifying the forms it aims to represent? Should it even attempt a definition? How is the museum to position itself in an "attention economy" dominated by visual images? Where is it to locate itself in relation to the growing gap between the institution and the network? Is there such a thing as "global photo capitalism"? And what does the "distributed" nature of photography mean for the presentation of photographic history? In the age of everything on demand, how is the photography museum to sustain archival memory?

These are tough questions and it is likely there will be no clear answers, only strategies of containment. But in a period of neo-liberal austerity strategic positioning is, more than ever, vital. This paper offers these questions up for discussion in relation to the activities of the Fotomuseum Winterthur. It concludes by suggesting that in our age of anxiety one crucial strategy may be that of ignoring the present altogether and dreaming only of the future.

---

# Fotografia e Cinema: una relazione incompiuta

## — Photography and Cinema. An Unfulfilled Relationship

### Donata Pesenti

Vice direttore e conservatore capo  
Museo Nazionale del Cinema, Torino, Italia

Il cinema nasce e vive la sua prima infanzia come “figlio” della fotografia. La stessa terminologia utilizzata alle origini - fotografia in movimento o fotografia animata - ne mette in luce la profonda relazione che va oltre la semplice contiguità di due ambiti tecnici. Una relazione che, nel periodo del muto, consente al cinema di avere parametri e modelli di riferimento per la ricerca di un'identità. Tuttavia, questo stesso processo di formazione porta ben presto a rivendicare l'autonomia del cinema come arte e a prendere in modi diversi le distanze dalla fotografia. Nel suo farsi, il cinema assume in pieno la fotografia come aspetto interno essenziale del processo realizzativo ma entra in una relazione sempre più debole con le parallele esperienze artistiche della fotografia tout court, delegandola al ruolo di traccia meramente riproduttiva del reale. E l'avvento dell'epoca del sonoro sembra radicalizzare questo orientamento e indirizzare il cinema verso una direzione che non avrà più punti di tangenza con la coeva storia della fotografia.

Analogamente, il processo di museificazione del cinema si sviluppa secondo un percorso parallelo. Il progetto di Boleslas Matuszewski (fotografo e cineasta polacco) è un esempio significativo dell'iniziale stretto legame tra memoria del cinema e memoria della fotografia: nel 1898 propone di istituire un Museo o Deposito cinematografico per i film a carattere documentario caratterizzato, nella sua concezione di fondo, da una chiara linea di continuità con il Musée des Photographies documentaires di Parigi, creato nel 1895 da Léon Vidal. Così come lo evidenzia l'esperienza dello spazio-vetrina dedicata alla storia della cronofotografia, allestita per l'Esposizione Universale di Parigi del 1900 dal suo più importante protagonista, Étienne-Jules Marey, presidente del padiglione fotografico. In questo caso Marey espone non solo sequenze di immagini ma anche apparecchi e altri reperti che riconducano la neonata fotografia in movimento ai suoi presupposti tecnico-scientifici e raccontino un metodo di analisi (quello crono-fotografico) più che il documento finale, il film: un approccio che riflette un'idea di cinema come nuova arte applicata, filiazione diretta della fotografia, e che troverà presto nei musei della scienza e della tecnica il luogo ideale della messa in scena con collezioni di apparecchi e materiali di lavorazione quasi sempre affiancate alle raccolte fotografiche.

Ma via via che lo statuto culturale del cinema cambia e se ne legittima l'intrinseco valore artistico, la sua memoria assume una fisionomia del tutto nuova e senza tratti di somiglianza con la fotografia, soprattutto per quanto riguarda la strada tracciata da Matuszewski. Centrale, in questo senso, è il ruolo svolto, a partire dai primi anni Venti, inizialmente in Francia e poi anche in altri contesti nazionali, dalla “cinefilia”: la combattiva opera di militanza critica condotta dai “cinefilii” porta il cinema a un'autolegittimazione progressiva e, nel contempo, fa emergere una nozione di patrimonio cinematografico (sempre più legata a un approccio spettacolare ed estetico-stilistico) da salvare e tramandare ai posteri; in altre parole, un corpus di opere filmiche che celebrino e museifichino il cinema come settima arte.

Cinema was born and partly raised as a “child” of photography. The terminology used at the very start – moving pictures or animated photography – reveals their profound relationship, which goes well beyond the mere contiguity of the two techniques. During the silent movie era, this gave cinema the opportunity to exploit parameters and models of reference in its search for an identity. However, this process of growth soon led to a proclamation of independence on the part of cinema, which declared itself an art separate from photography in several ways. In its evolution, film fully acknowledges the importance of photography as an essential component of the production process, but progressively distances itself from the parallel artistic development of photography per se, relegating it to the role of mere reproduction of reality. The advent of sound appears to radicalize this approach, steering cinema on a course that will no longer intersect that followed by contemporary photography.

Analogously, the development of cinema museums has followed a parallel route. The project designed by Boleslas Matuszewski (Polish photographer and film-maker) is an important example of the closeness of the initial link between the memory of cinema and the memory of photography: in 1898 he proposed the creation of a film Museum or Archive for documentary works, whose organization was clearly based on that of the Musée des Photographies Documentaires, in Paris, founded in 1895 by Léon Vidal. More evidence in support of this thesis is the exhibit space devoted to the history of chronophotography at the 1900 Universal Expo in Paris, set up by its foremost protagonist, Étienne-Jules Marey, president of the photography pavilion. In his exhibit, Marey not only displayed sequences of images, but also equipment and other objects related to the origins of the newborn photography in motion, its technical and scientific bases, describing a method of analysis (that of chronophotography) more than the end product, the film itself: an approach that views cinema as a new applied art, directly descended from photography, which soon finds in museums of science and technology its ideal abode, with displays of collections of equipment and processing materials almost always coupled with the photographs.

But as the cultural status of cinema gradually changes and its artistic value becomes accepted, its memory takes on a completely different aspect, dissimilar from photography and above all from the project conceived Matuszewski. A central role in this process was played, starting in the early twenties, first in France and then in other nations as well, by “cinephiles”, who combatively elevated cinema to a higher cultural plane while at the same time promoting the notion of a cinematic legacy (increasingly associated with a spectacular, aesthetic-stylistic approach), to be nurtured and passed on to future generations; in short, a body of films that celebrate and elevate cinema as the seventh art.

Further evidence in support of the hypothesis that cinephiles were pivotal in distancing film from photography can be found in the history of film museums and their founders, often prominent

Ad avvalorare l'ipotesi che vede la cinefilia come determinante nell'allontanare il cinema dalla fotografia, è del resto la storia stessa della museologia e museografia del cinema costellata di grandi figure di cinefili (si pensi, per esempio, in Francia a Henri Langlois o, in Italia, ad Alberto Lattuada e Luigi Comencini) che furono anche i pionieri delle prime cineteche e dei primi musei del cinema: il patrimonio con cui hanno dato corpo alla loro idea di memoria del cinema non prevede alcuno spazio per la fotografia (a parte, naturalmente, la cronofotografia). Così come risulta evidente che i parametri di riferimento delle pratiche che scandiscono la vita delle cineteche e dei musei del cinema hanno allontanato dal loro orizzonte le metodologie legate alla fotografia, spesso affini e più consolidate. E a controprova dell'ipotesi esposta, c'è l'esperienza di un'altra importante pioniera, Maria Adriana Prolo, fondatrice del Museo Nazionale del Cinema di Torino, che si accostò al cinema grazie al suo lavoro di storica. La raccolta e il Museo formato nel 1941 si muovono sul doppio binario del cinema e della fotografia. Sorge dunque un dubbio di fondo: è forse proprio il peccato originale spesso rilevato in Maria Adriana Prolo – la sua mancanza di cinefilia – ad averle consentito di svolgere un'azione di salvaguardia con uno sguardo rivolto anche alla fotografia?

cinephiles (for example, Henri Langlois in France, or Alberto Lattuada and Luigi Comencini in Italy), who also organized the first film libraries: the legacy that represents their memory of cinema does not include photography (except, of course, for chronophotography). In the same fashion, the parameters of reference that guide the normal practices of film libraries and museums have estranged them from the methodologies associated with photography, often similar and more established. Additional proof of the validity of this thesis is provided by the story of another prominent pioneer, Maria Adriana Prolo, founder of the Museo Nazionale del Cinema (National Film Museum) in Turin, whose initial contact with film came through her work as an historian. The collection and the Museum, founded in 1941, include both film and photography. This poses a fundamental question: could it be the original sin of which Maria Adriana Prolo is often accused – her lack of passion for the cinema – that permitted her to conduct a conservation campaign that did not overlook photography?



# MAXXI e fotografia. Successi e criticità

## — MAXXI and Photography. Successes and Problems

### Francesca Fabiani

Curatore delle Collezioni di fotografia  
MAXXI Architettura, Roma, Italia

Chi si prende cura della Fotografia?  
Un Museo, un Centro o un Dipartimento?  
Con quale margine di progettazione?  
E quale deve essere oggi il ruolo di un museo d'arte contemporanea?

La settorializzazione è un elemento di approfondimento e valorizzazione identitaria o una forma di ghettizzazione controproducente?

E ancora: di quale fotografia parliamo?

E che cosa ci interessa "musealizzare" della fotografia: solo l'oggetto fisico o l'insieme delle componenti che concorrono a renderla un fenomeno sociale?

L'esperienza della Collezione di Fotografia del MAXXI, istituita all'interno del Museo di Architettura, diventa il punto di partenza per riflettere sulla necessità di ridisegnare ruoli, riscrivere vecchie funzioni e rispondere a nuovi bisogni. Un'esperienza che - tra buoni risultati, criticità perpetrate e potenzialità da sviluppare - può contribuire ad animare il dibattito sulla possibile identità di una Istituzione per la fotografia.

Nel corso della sua (relativamente) breve vita, la fotografia ha dimostrato di essere più veloce delle definizioni che di volta in volta hanno cercato di circoscriverla, trasformandosi e adattandosi agli scenari della contemporaneità con una "empatia" sorprendente. E dunque, tra molte domande e poche risposte, una sola certezza: l'istituzione del futuro dovrà assumere molteplici ruoli e identità diverse per poter agire sia come ricettore che come attivatore di processi, evitando di sclerotizzarsi su posizioni teoriche determinate a priori. Dovrà essere una struttura elastica e polimorfa capace di sintonizzarsi con le frequenze del proprio tempo e del proprio spazio. Dovrà, insomma, essere "simpatica". Come la fotografia.

Whose job is it to look after Photography?

Museums, Centers or Departments?

With what freedom to plan?

And what role should a contemporary art museum play in today's world?

Does a breakdown into sectors result in a more distinct and profound identity or is it merely a counterproductive form of ghettoization?

Moreover: what kind of photography are we talking about?

And what are we interested in including in photography museums: only the physical object or all the components that combine to make it a social phenomenon?

The example of the MAXXI Photography Collection, located inside the Architecture Museum, offers food for thought about the need to define new roles, refresh outdated functions and satisfy new needs. An experience that - between good results, critical moments and future potential - provides fodder for the debate on the possible nature of an Institution for photography. During the course of its (relatively) brief existence, photography has always managed to stay one jump ahead of the definitions that tried to delimit its perimeter, transforming itself and adapting to contemporary scenarios with surprising "empathy". Thus, with many questions and few answers, there is only one thing we know for sure: this future institution will have to play several roles and assume different identities in order to function as a container and also activate processes, and must refuse to adhere to rigid theoretical positions defined a priori. It will have to be a flexible and polymorphous structure, on the same wavelength as its time and space coordinates. It will, in a word, have to be "simpatico". Like photography.

---

# I Musei (di fotografia) e il Triangolo delle Bermuda del digitale

## — (Photography) Museums and the Digital Bermuda Triangle

### Bas Vroege

Director

Paradox, Edam, Netherlands

Chiunque abbia fatto ricerche negli archivi dei musei per studiare gli scambi epistolari tra artisti, curatori, direttori, personale scientifico, sa che c'è una miniera di materiale disponibile, in genere ben organizzato. Materiale che getta luce sul lavoro che è stato mostrato e su quello che non lo è stato, che è stato acquistato, archiviato, pubblicato, che permette anche di capire degli importanti come e perché. Oggi, chi lavora nei musei combatte con i limiti posti dai server dei musei per quanto riguarda la grande quantità di corrispondenza email da archiviare. Conosco anche troppi operatori che non trovano il tempo per trasferire compiutamente e per tempo la loro corrispondenza nei dischi D o G, per evitare preoccupazioni. I ricercatori del futuro potranno forse trovare una pletera di materiali pubblicati che si ripetono all'infinito nella rete ma soffriranno per la mancanza di materiali che documentino gli scambi tra i musei e gli artisti. Dovranno dunque basarsi su Facebook?

Durante un meeting internazionale di curatori nel 2007, venne sollevata una questione: quante delle istituzioni fotografiche presenti avevano conservato esempi delle prime pratiche di scambio digitale? Quante produzioni in CD-ROM della metà degli anni Novanta esistevano? A prescindere dal luogo in cui questi prodotti erano conservati (come parte delle collezioni o in biblioteca), si alzarono solo tre mani tra i più di cento professionisti presenti all'incontro. Non avrebbe avuto senso estendere la domanda ai progetti nati per la rete.

Mentre stiamo parlando, un numero crescente di artisti, fotografi, film maker, giornalisti, operatori dei new media scoprono il potenziale narrativo dei documentari ispirati dalla navigazione su tablet che ormai stanno iniziando a emergere. Sono costosi da realizzare, è ancora poco chiaro come finanziarli in modo sostenibile, ma sono rivoluzionari per l'uso di materiale multimediale che permettono, e per come possono combinare processi interattivi con media di tipo passivo. Le istituzioni fotografiche olandesi hanno espresso il loro interesse verso il fenomeno promuovendo workshop e finanziando premi. Tuttavia nessuno ha fatto ancora dei passi per garantire la disponibilità continua di questi materiali online. Come se essi potessero essere lì, in virtù del fatto che esistono, per sempre.

Poniamo che la fotografia sia nata digitale, in forma di dati, e non analogica e in forma di stampe. Come sarebbero oggi i nostri musei e le nostre collezioni? Quali sarebbero state le nostre scelte nel tempo, per garantire la conservazione dei lavori più importanti? Di quanti Badger e Parr avremmo avuto bisogno per scoprire l'importanza del medium del futuro: immagini su carta, racconti stampati su libri? Come saremmo passati alla carta a partire da magazzini digitali?

Certamente non avremmo trovato risposte se non dopo serie perdite di opere, se non quando opere molto importanti fossero state perdute o gravemente danneggiate: bruciate o marcite a causa dell'umidità. Questo intervento solleva questo genere di problema in riferimento ad alcuni capolavori (quasi) dimenticati che prodotti agli esordi della narrazione digitale, condividendo le varie questioni con il pubblico e con i colleghi. Ammesso che riusciamo ancora a trovare questi lavori prodotti negli ultimi vent'anni e che le attrezzature tecniche (obsolete) siano in grado di restituirceli...

Anyone who has done research in museum archives, poring over correspondence between artists, curators, museum directors and scientific staff, knows that there is a wealth of – usually well-organized – material available. Material that sheds light on work that was or was not shown, purchased, archived and published, including the essential how and why questions involved.

Today, museum staff are struggling with strict limitations on the amount of e-mail correspondence that can be left on the museum server. I know far too many museum workers who never find the time to properly and promptly transfer their correspondence to the institution's 'D' or 'G' disk to not have misgivings. Future researchers may find a plethora of published material that is endlessly replicated online but will suffer from a lack of documented exchanges between museums and artists. Should they rely on Facebook then?

At an international curators meeting in 2007, the audience was asked how many of the photographic institutions represented had collected examples of early digital storytelling practices. Where are the CD-ROM based productions from the mid nineties? Irrespective of where these products were stored (as part of the collection or in the library), only three hands went up among the more than one hundred professionals who attended the conference. Extending the question to the web based projects that followed shortly after was pointless.

As we speak, more and more artists, photographers, filmmakers, journalists and news media are discovering the narrative potential of the tablet navigation inspired web documentaries that have started to emerge. Expensive to make, it remains unclear how to finance them sustainably, but they are revolutionary in their use of multimedia material and combine interactivity with a passive media experience. Photographic institutions in the Netherlands have expressed their interest in the phenomenon by facilitating workshops and contributing to awards. So far, however, no one has taken any steps to ensure the continued availability of any online material. As though it will remain there, all by itself, forever.

Suppose photography had started out digitally, as data, rather than analogue and print based. What would our museums and collections look like now? How would we have made our choices over time, how would we have facilitated the preservation of important works? How many Badger and Parr would we have needed to discover the importance of the medium of the future: paper based images, book bound storytelling? How would we have facilitated paper in a digital warehouse?

We would surely have failed to respond until serious losses had occurred, with major works by important artists reported missing or heavily damaged: burnt or rotting away due to humidity. This lecture will raise those concerns with regard to some of the (almost) forgotten masterpieces of early digital storytelling by sharing their content with the audience and colleagues. Provided we can still find these works from the past twenty years and the (obsolete) equipment capable of running it...

---