

17. 05. 2014

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE

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?

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

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

La fotografia è simpatica

— Photography is nice

Bas Vroeghe

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



Introduzione

Roberta Valtorta

Direttore scientifico

Museo di Fotografia Contemporanea

Il Museo di Fotografia Contemporanea che quest'anno compie dieci anni della sua esistenza (ma le attività non iniziarono nel 2004, anno dell'inaugurazione, ma nel 2000, nella fase di start up del progetto) viene, come è noto a molti, da lontano, dal progetto *Archivio dello spazio*, parte del più ampio Progetto Beni Architettonici e Ambientali che, promosso dalla Provincia di Milano, si svolse con straordinaria continuità dal 1987 al 1997, un arco di tempo di ben dieci anni.

In quel periodo, 58 fotografi italiani di architettura e paesaggio, dai grandi maestri fino alle generazioni più giovani, si avvicendarono in quasi duecento campagne fotografiche dedicate al territorio della provincia di Milano in trasformazione, tra emergenze architettoniche di valore storico e mutamento postindustriale dei luoghi; si svolgono numerose mostre personali e collettive in importanti sedi espositive e più di sessanta incontri con fotografi, storici, critici, studiosi di urbanistica, arte, comunicazione italiani ed europei¹.

Archivio dello spazio viene seguito dal pubblico con tale assiduità e passione che la Provincia di Milano decide di intraprendere un progetto per la costruzione di un centro stabile di fotografia, ancora mancante in Italia.

La Provincia trova subito nel Comune di Cinisello Balsamo un partner sicuro, e brevemente si passa dall'idea di un centro a quella di un museo. Il progetto viene presto significativamente appoggiato da Regione Lombardia e Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Intanto, come è stato più volte ricordato, nel 1999 la fotografia diventa bene culturale per le leggi dello stato italiano, e viene messa a punto dal Ministero per i Beni Culturali una scheda (la scheda F) per la catalogazione della fotografia. Si apre dunque uno scenario nuovo, che ben può contemplare l'ipotesi di un museo di fotografia.

¹ Achille Sacconi, Roberta Valtorta (a cura di), *1987-1997 Archivio dello spazio. Dieci anni di fotografia italiana sul territorio della Provincia di Milano*, Art&, Udine 1997.

Dopo una fase preparatoria durata dal 1996 al 2003, il Museo di Fotografia Contemporanea viene aperto al pubblico nel 2004². Nasce nel 2005 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.

Come spesso mi sono trovata ad affermare, è un museo giovane, nato tardi rispetto a musei di fotografia di altri paesi.

E' nato infatti solo nel XXI secolo, nel cuore del mutamento, quando la fotografia analogica si era compiuta, il passaggio al digitale era già avvenuto, quando la fotografia, oltre che essere, da tempo, 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' nato, infine, quando l'idea di museo era ormai radicalmente mutata: da luogo di studio e conservazione a luogo aperto, da spazio rigido e unico a struttura dinamica che esce dal suo spazio per andare nei territori – uno spazio sempre più elastico e disponibile alla collaborazione dei pubblici³.

Il Museo di Fotografia Contemporanea, in sintesi, non ha dovuto diventare un museo della contemporaneità: è nato già contemporaneo.

Nato tardi, dicevo. 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 al tempo stesso gravato da un'arte meravigliosa, e un presente in tumultuosa trasformazione che preme ed esige risposte; un paese carico di storia ma al tempo stesso giovane, giunto molto tardi all'unificazione politica, solo 150 anni fa, e faticosamente approdato alla modernizzazione, e che dunque ha accettato con difficoltà e ancora non ha del tutto capito 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 sentita 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 non sono sempre tra loro vicini.

² Cfr. il catalogo della mostra inaugurale: Roberta Valtorta (a cura di), *Il museo, le collezioni n. 1*, Tranchida Editore, Milano 2004. Un secondo catalogo registra l'ampliarsi delle collezioni: Roberta Valtorta (a cura di), *Il museo, le collezioni n. 2*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

³ Alla questione dei pubblici il Museo ha dedicato e dedica molta attenzione: cfr. Silvia Mascheroni, Diletta Zannelli (a cura di), *Il museo E' il pubblico*, Lupetti Editori di Comunicazione, Milano 2009.

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 31 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 auto interrogazione 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?*⁴, contenente i punti di vista di più di venti 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, proponendo nel 2012 la mostra *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*⁵: 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 fin dagli anni Ottanta.

⁴ Roberta Valtorta (a cura di), *E' contemporanea la fotografia?*, Lupetti Editori di Comunicazione, Milano 2004.

⁵ Roberta Valtorta (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Johan & Levi, Monza 2012.

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. Ciò che è cambiato, infatti, non è solo una tecnologia per produrre le immagini, ma un modo di comunicarle, scambiarle, distribuirle, fruirle, sempre più su un piano virtuale, immateriale. In questo momento di grande trasformazione, forte è infatti 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*⁶.

Un altro tema sul quale il Museo ha impostato le sue politiche culturali 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.

Infatti, 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 dei pubblici (la formula del Centre Pompidou è tipicamente considerata dagli storici 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 cittadini⁷, al quale sono seguiti altri progetti come *The Mobile City*, con il coinvolgimento di giovani di aree socialmente difficili delle periferie milanesi e dell'hinterland⁸, *Ricordami per sempre*, consistente nella produzione di un fotoromanzo con la partecipazione dei cittadini come

⁶ Roberta Valtorta (a cura di), *Le materie della fotografia tra analogico e digitale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.

⁷ Matteo Balduzzi (a cura di), *Jochen Gerz. Salviamo la luna*, Electa, milano 2007.

⁸ Matteo Balduzzi (a cura di), *Mobile City*, Museo di Fotografia contemporanea, Cinisello Balsamo 2009.

attori⁹, *Art Around*, una serie di otto progetti *site specific* realizzati da giovani artisti italiani in otto luoghi di cultura del territorio del Nord Milano¹⁰, *Parlami di te*, laboratorio di creazione di libri collettivi attraverso la condivisione di immagini private¹¹.

L'attuale progetto di arte partecipata che abbiamo appena avviato con Paolo Riolzi si intitola *Vetrinetta* e riguarda le vetrinette piene di oggetti di affezione e souvenir che sono nelle nostre case: andremo in cerca delle vetrinette nelle case di Cinisello Balsamo, ancora una volta coinvolgendo i cittadini.

Per capire i percorsi intrapresi per la costruzione dell'identità del Museo va inoltre sempre ricordato il fatto il Museo si trova 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. Si tratta di 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.

E veniamo al convegno di oggi.

Quando, nel 1996, fu avviato il progetto del Museo, organizzai presso la Triennale di Milano un primo convegno di studio e riflessione sui musei di fotografia invitando il

⁹ Matteo Balduzzi, Fiorenza Melani, Diego Ronzio (a cura di), *Ricordami per sempre*, fotoromanzo, sceneggiatura Giulio Mozzi, fotografie Marco Signorini, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo 2011.

¹⁰ Matteo Balduzzi (a cura di), *Art Around*, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo 2012.

¹¹ Carole Simonetti, Diletta Zannelli (a cura di), *Parlami di te*, Corraini, Mantova 2014.

Folkwang Museum di Essen (Ute Eskildsen), lo Stedelijk Museum di Amsterdam (Hripsimé Visser), il Victoria & Albert Museum di Londra (Martin Barnes, che anche oggi è qui con noi), la Maison Européenne de la Photographie di Parigi (Jean-Luc Monterosso) a portare il loro importante contributo, certa che solo dal confronto sarebbero nati idee, progetti, decisioni di lavoro.

Tenendo fede all'intenzione di mantenere aperto un dibattito europeo intorno al futuro museo, 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 (per noi il padre del Museo), e di storici dell'arte e della fotografia italiani come Carlo Bertelli (già direttore della Calcografia Nazionale e Soprintendente e direttore della Pinacoteca di Brera, Milano), Marina Miraglia (direttore Collezioni Fotografiche Calcografia Nazionale, Roma), Vittorio Fagone (critico d'arte e docente), Diego Mormorio (storico della fotografia e scrittore), Silvia Berselli (direttore Studio Berselli. Centro per il Restauro e la Conservazione della Fotografia, Milano), ed europei, come Ute Eskildsen (responsabile Dipartimento di Fotografia Folkwang Museum, Essen), Hripsimé Visser (responsabile Dipartimento di Fotografia Stedelijk Museum, Amsterdam), Pierre Devin (direttore Centre Régional de la Photographie Nord-pas-de-Calais), disegnò le linee generali della missione del Museo e delle sue molteplici attività.

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 nati 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 direttore delle Collezioni Fotografiche dell' Istituto Nazionale per la Grafica, Roma;

Donata Pesenti – Museo Nazionale del Cinema, Torino;

Sandra Phillips – Museum of Modern Art, San Francisco;

Bas Vroege, Paradox – Edam-Amsterdam.

Li abbiamo invitati a esprimersi su alcune questioni cruciali. Queste:

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 che mi sono state già annunciate dai relatori sono estremamente interessanti, e 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, che appare denso e molto armonioso, e 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.

Questo il percorso che ho pensato di costruire:

Entriamo dentro il “problema italiano” della fotografia, e affrontiamo i concetti di storia, moderno, contemporaneo attraverso il punto di vista di Marina Miraglia, la più grande storica della fotografia italiana.

Ci spingiamo indietro nel tempo, alle origini del Museo Alinari, antica azienda fotografica italiana che lentamente diventa un museo, e ne vediamo gli sviluppi fino a oggi. Un museo dedicato solo alla fotografia.

Indaghiamo poi un altro importante esempio ottocentesco, quello del Victoria & Albert Museum di Londra: si tratta di un grande dipartimento di fotografia all’interno di un grande museo di tutte le arti.

Ci spostiamo nel Novecento negli USA, dove, nel periodo modernista nascono grandi esperienze museali tra New York (il MoMA) e San Francisco (il MoMA) e nasce un museo di fotografia, la George Eastman House di Rochester.

Restiamo negli USA, con l’esempio di un museo totalmente dedicato alla fotografia contemporanea. Il Museum of Contemporary Photography di Chicago. Ha il nostro stesso nome, il confronto è interessante.

Passiamo quindi all’Europa, ed è l’esempio di un grande museo di fotografia di uno dei paesi scandinavi, il Finnish Museum of Photography di Helsinki.

Poi è la volta di un altro museo esclusivamente dedicato alla fotografia: è il Fotomuseum Winterthur, vicino a Zurigo.

Spostiamo poi l’attenzione su un tema: il rapporto tra fotografia e cinema, il figlio della fotografia. Un interrogativo: avrebbe potuto esistere un museo di fotografia e cinema? Questa idea si intravede nelle origini del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Ancora la fotografia in rapporto ad altre arti: è l'esempio del MAXXI, nuovo museo italiano appena inaugurato, che vede due musei in uno: Arte e Architettura, e la fotografia è presente in entrambi.

Per finire, un problema, che vien sollevato da chi opera in un centro di produzione di progetti espositivi ed editoriali fotografici e multimediali, Paradox, Edam, vicino ad Amsterdam. Se le produzioni artistiche sono diventate digitali e multimediali, come affrontare la loro conservazione, e soprattutto, come cambia l'idea di conservazione?

Ascoltiamo dunque con attenzione i nostri ospiti.

Un problema storico complesso

Marina Miraglia

Storico dell'arte e della fotografia

Già direttore Collezioni fotografiche Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, Italia

Per affrontare, o quanto meno aggredire, le complesse problematiche al centro dell'odierno convegno, ho pensato di concentrare la mia attenzione, almeno in prima battuta, sul rapporto che lega fra loro storia e contemporaneità, rapporto che mi sembra imprescindibile per analizzare, oggi, i significati di Contemporaneo, Fotografia e Museo che costituiscono la testata del Museo che ci ospita e si porgono, inoltre, quali elementi dialettici di riflessione del tema che Roberta Valtorta ci propone.

I diversi contributi esegetici di numerosi studiosi – provenienti da varie formazioni disciplinari – alla definizione delle coordinate storiche, storico-artistiche, sociali, antropologiche, teoriche e metodologiche, che si intrecciano fra loro e che è necessario prendere in considerazione, mal si accordano non solo alla sintesi estrema, richiesta dal tempo stretto di una relazione congressuale, ma anche alla mia specifica formazione, interessata al presente soltanto per meglio interrogare e capire il passato; di conseguenza chiedo anticipatamente il vostro perdono se, seguendo il filo dei miei ragionamenti, sarò parca di citazioni e di contestualizzazioni particolari e più sottili.

Dunque, il Novecento, in cui si definiscono le problematiche che ci interessano, è il secolo in cui la fotografia, dopo aver contribuito a sancire la fine naturalistica della pittura, con movimento analogo, si è dissociata definitivamente dai compiti di una fedele e passiva registrazione della realtà fenomenica, per porsi infine – con maggiore evidenza a partire dal digitale – come tecnica artistica che caratterizza a tal punto la contemporaneità che più frequentemente se ne parla sinteticamente e *tout court* come arte, piuttosto che come tecnica artistica.

Se la fotografia ha segnato la morte della rappresentazione – vale a dire della mimesi e della 'copia' dal vero – ha anche promosso, nelle sue pratiche più diffuse, un ricorso frequente alla copia delle copie, all'*àpres*, al rendering, all'incontro mediale, a figure e iconografie polivalenti, alle numerose e varieguate forme del citazionismo spesso derivate dalla tradizione e attinte tanto alla cultura alta che a quella bassa; elementi che, nel loro insieme, attribuiscono un primato di tutto rispetto alla storia piuttosto che alla natura.

Del resto la fotografia, per lo statuto che le è proprio, si offre come metafora e sintesi della storia stessa; racchiude in sé il presente dello scatto e dell'impronta – l'*hic et nunc*

di Benjamin – il passato dell'è stato di Barthes, il futuro degli spazi discorsivi di Krauss¹², ossia la possibilità di riattualizzare perennemente il significato e le valenze delle immagini del passato, grazie allo sguardo e all'interpretazione del presente; il caso di Joachim Schmid¹³, cui il Museo di Fotografia Contemporanea ha dedicato un'importante mostra, si colloca appunto in quest'ultima linea di tendenza che, del resto, affiora prepotente in tutta la produzione estetica contemporanea per informare di sé anche uno dei principi base della più recente museologia.

L'oscillare, all' interno del Novecento e del nuovo secolo, fra continuità e discontinuità, fra moderno e contemporaneo, pone dunque, come vado dicendo, al centro dell'attenzione appunto la storia e le sue scansioni, non solo in accezione temporale – il tempo storico non è mai lineare – , ma con riferimento più preciso alla trasmissione del pensiero e del sapere storico, quali chiavi di accesso all'identità del contemporaneo, un'identità che per essere consapevole deve necessariamente fondarsi sulla conoscenza, sulla memoria e sul continuo rapporto dialettico con il passato.

«L'incomprensione del presente nasce fatalmente dall'ignoranza del passato. Forse però non è meno vano affaticarsi a comprendere il passato, ove nulla si sappia del presente», ha scritto Marc Bloch, uno storico puro, sottolineando appunto l'eterna osmosi che lega fra loro il presente ai numerosi passati e ai possibili futuri¹⁴.

Ma, a cosa ci riferiamo quando parliamo di presente e di passato o, meglio, di Novecento, di Moderno, di Contemporaneo e di Postmoderno?

Le scansioni temporali in cui gli storici e gli storici dell'arte hanno diviso e definito i secoli e le espressioni artistiche che vanno dall'Antico, al Medioevo, dall'Età moderna a quella contemporanea sono state recentemente sottoposte a una drastica revisione – fra l'altro ancora non del tutto definitiva e apoditticamente indefinibile – con la tendenza ad una dilatazione temporale massima di queste quattro macrostrutture così che ora vengono a comprendere al proprio interno movimenti artistici e correnti i cui inizi, una volta, erano considerati molto più precoci.

¹² Il riferimento, anche se pleonastico, è a: Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Giulio Einaudi editore, Torino 1966; Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Giulio Einaudi editore, Torino 1980; Rosalind Krauss, *Gli spazi discorsivi*, in Ead., *Teoria e storia della fotografia*, edizione italiana a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1996.

¹³ Qui come altrove, per l'attività espositiva ed editoriale del Museo di Fotografia Contemporanea, rinvio, in questa stessa raccolta di contributi, a Roberta Valtorta

¹⁴ Il giudizio riportato è preso dall'opera, postuma e incompiuta, di March Bloch, *Apologia della storia o mestiere dello storico*, Giulio Einaudi editore, Torino 1969, p. 54

Ai tempi della mia formazione, a esempio, l'inizio dell'età moderna era convenzionalmente stabilita al 12 ottobre 1492, ossia alla scoperta dell'America, oppure, nel campo della storiografia artistica, al 1401, anno del famoso concorso per la porta Nord del Battistero di Firenze e, più di recente e secondo McLuhan, al 1456, data dell'invenzione dei caratteri mobili di Gutenberg; ora vedo che, in alcune proposte di periodizzazioni, il Medioevo comprende il Rinascimento e che l'arte moderna inizia con il Neoclassico e il Romanticismo.

Senza entrare nel merito specifico degli orientamenti di pensiero che hanno promosso queste revisioni – non è questa la sede – e osservando, unicamente, la nostra contemporaneità, ne vediamo emergere come caratteristica portante, soprattutto l'importanza e l'incidenza fondamentali introdotte, nel sistema delle arti, dalle nuove tecnologie della comunicazione e, direi, più che dall'avvento del digitale, dalla velocità con cui, in tempo reale, ne possiamo condividere le immagini a livello mondiale.

Mi sembra però opportuno riflettere – piuttosto che sulle fratture storiche e sulle profonde trasformazioni, indotte dalle nuove tecnologie e ancora in atto, oppure sul concetto postmoderno di fine o di “morte” su cui, in particolare, ha lavorato Arthur Danto¹⁵ – sulle nozioni di continuità e di discontinuità, sul rapporto fra tempi di lunga durata e fenomeni passeggeri, pur se significativi, della storia, perché in grado, nel loro complesso, di meglio introdurre alle nostre inquietudini di contemporanei che viviamo un difficile momento di passaggio, in bilico fra il passato della tradizione – e l'uso condiviso dei suoi linguaggi – e la nostra contemporaneità postindustriale o, come più comunemente siamo abituati a dire, postmoderna, nel percorso dalla fisicità alla virtualità dell'immagine, nel consumo rapido del presente e nel pericolo dell'oblio.

Il dibattito contemporaneo, con Eric Hobsbawm, è entrato nel merito di una definizione di Otto e Novecento – come secolo lungo il primo e secolo breve il secondo¹⁶ – ma non ha precisato se il termine contemporaneo sia da intendersi in senso storico o letterale e come mai il Postmoderno venga dopo il contemporaneo storico e non dopo l'età moderna; ugualmente non ha ancora focalizzato, con precisione e unanimemente, le caratteristiche originali, portanti e distintive del Postmoderno, non ne ha indicato

¹⁵ Arthur Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano 2008

¹⁶ Le definizioni temporali e concettuali in questione sono affidate a quattro contributi dello storico; si vedano, per il Novecento, Eric, J. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991*, tr. di Brunello Lotti, Rizzoli, Milano 1995 e - per quanto attiene in particolare il *Lungo Ottocento - Le rivoluzioni borghesi. 1789-1848*, tr. di Orazio Nicotra, Laterza, Roma/Bari 1991; *Il trionfo della borghesia. 1848-1875*, tr. di Bruno Maffi, Laterza, Roma/Bari 1979; *L'età degli imperi. 1875-1914*, tr. di Franco Salvatorelli, Laterza, Roma/Bari 2005 (edizioni adoperate).

unanimemente un inizio e ha inoltre stabilito ciò che esso non è, piuttosto che ciò che è, ponendo, di conseguenza, il Postmoderno quale periodo aperto e di transizione e, proprio per questo, capace di disorientarci, fino a quando, la critica e gli storici, il singolo individuo e, soprattutto, l'intera società non avranno individuato e attivato nuove strategie di addomesticamento del reale.

Il linguaggio infatti – sia esso parlato, verbale, iconico o sonoro – per essere efficace ha bisogno di essere universalmente condiviso, altrimenti non sarebbe possibile garantire la comunicazione dei significati che si vogliono trasmettere.

Viviamo, nel frattempo e come sappiamo, non solo con l'intelletto, ma anche sulla nostra pelle, in un momento storico dai contorni non definiti e ancora in fieri, in cui ha avuto comunque luogo uno strappo evidente e di non ritorno rispetto alle precedenti tradizioni in nome dei profondi e radicali mutamenti, determinati soprattutto dalla ricerca scientifica, da posizioni interpretative profondamente diverse del rapporto fra l'uomo e lo spazio – non solo fisico, ma storico, del suo agire – dal venir meno dell'autorità di particolari forme del pensiero filosofico, dal crollo della fiducia nei valori della tradizione, dagli estremi, rapidi e decisivi mutamenti sociali, economici e produttivi che caratterizzano il nostro presente effimero.

In attesa del giudizio che il futuro saprà dare del Postmoderno, quando la distanza storica consentirà una sua definizione più circoscritta, ben sostenuti dalle grandi esegesi filosofiche di Lyotard (1979), di Baudrillard (1993) e di Jameson (2007)¹⁷, abbiamo, nel frattempo, ampiamente superato qualsiasi interpretazione negativa del Postmoderno, visto inizialmente, nelle sue manifestazioni estetiche, come totalmente autoreferenziale e fine a se stesso, ma in effetti teso soltanto nello sforzo di superare il kitsch, da alcuni individuato come tratto ricorrente e invasivo della sua prima ora.

Negando il disordine caotico dell'immagine e respingendo l'idea di una sua scarsa definizione sotto il profilo estetico ed emotivo, molti fotografi impegnati e a noi contemporanei non sembrano infatti nutrire particolare nostalgia per la perdita dell'unità interpretativa della storia, indotta dal crollo dei 'valori ultimi' del pensiero filosofico; riconoscono all'opposto gli aspetti positivi di ciò che è molteplice, polimorfo, instabile e frammentato come espressione della propria condizione. E lo fanno smascherando la profonda inattualità delle presunte unificazioni, contrapponendosi, con la propria creatività, ai canoni tradizionali, ma soprattutto – secondo un'istanza culturale che li chiama a definire la propria identità individuale di intellettuali consapevoli –

¹⁷ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1979; Jean Baudrillard, *L'illusione della fine*, Anabasi, Milano 1993; Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo Capitalismo*, Fazi Editore, Roma 2007 (edizioni adoperate).

contestando e dissentendo profondamente dall'omologazione dei sistemi massmediali e dal loro implicito legame, più o meno scoperto, con le logiche del potere e del consumo.

Ma, al di là di questa traiettoria d'indirizzo, come, più in particolare, si colloca la fotografia nel contesto dell'arte contemporanea?

Quel'è il rapporto storico che intercorre fra fotografia analogica e fotografia digitale?

È noto come la nascita della fotografia risalga ufficialmente al 1839, data della sua invenzione; la sua sperimentazione si colloca però negli anni venti dell'Ottocento, mentre i suoi presupposti teorici e concettuali risalgono al Settecento e in particolare all'Illuminismo, all'inizio dell'era industriale e all'affermazione dei principi democratici della rivoluzione francese che avviano, sul piano pratico, la connessione fra arte e scienza; un'alleanza binomiale ed epocale che, imponendosi fra le coordinate più significative del mondo moderno, con la sua più compiuta definizione, avrebbe favorito l'invenzione della fotografia, fondando e attribuendo parola iconica alle istanze della borghesia.

Il carattere laico, antimetafisico e mondano dell'Illuminismo, la sua propensione all'analisi e all'interpretazione razionale dei principi che regolano il mondo e il suo divenire fenomenologico, pongono l'esperienza empirica e scientifica come nuovo epicentro conoscitivo, affidato ora ad una diffusione capillare dei fatti culturali che andrà man mano divenendo diritto di tutti, non più appannaggio esclusivo dell'aristocrazia e dei ceti sociali una volta privilegiati nell'ancien régime.

È l'*Encyclopédie*, redatta a più mani a dare un impulso determinante all'alleanza fra arte e scienza, grazie specialmente a una serie di sezioni disciplinari e didattiche, fra loro collegate, atte ad elidere la tradizionale distanza fra i due termini e, soprattutto, a favorire la revisione e la riorganizzazione finale del sapere empirico, in cui "modelli di tipo diverso - a matrice tecnologica e a matrice stilistica - si illuminano a vicenda"¹⁸.

I capovolgimenti tecnologici introdotti nell'ambito della comunicazione e dell'estetica dal nuovo medium, che all'inizio dell'era industriale introduceva la meccanizzazione dell'immagine, la meraviglia e lo stupore che ne seguirono - sinteticamente espressi da Paul Delaroche con la nota espressione «A partire da oggi la pittura è morta»¹⁹- non sono poi così lontani dal turbamento della nostra contemporaneità di fronte all'avvento del digitale e ai suoi possibili sviluppi, ancora non del tutto previsti e prevedibili.

¹⁸Silvia Bordini, (a cura di), *Materia e immagine. Fonti delle tecniche della pittura*, "Materiali per la cultura artistica", Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma, Leonardo/De Luca Editori, Roma 1991, p. 115

¹⁹ L'espressione è riportata in *Historique et Description des Procédes du Daguerrotypage et du Diorama, rédigés par Daguerre... et augmentés de notes et d'observations par MM. Lerebours et Susse Freres*, Lerebours/Susse Frères Editeurs, Paris 1839, p. 20.

La rottura della tradizione promossa dall'avvento della fotografia – una delle tante rotture della storia – fu infatti immediatamente percepita come tale, con folgorante intelligenza, da François Jean Dominique Arago che, nel presentare l'invenzione di Daguerre, e lamentandone il limite della non riproducibilità seriale, ne individuava, comunque, gli elementi del carattere industriale, ossia la meccanicità produttiva dell'immagine, la rapidità dell'esecuzione, la duttile applicabilità ai diversi generi rappresentativi, l'aiuto che poteva fornire alle arti e alle scienze come metodo d'indagine, il grande valore di volano iconico della conoscenza, aspetto quest'ultimo di grande attualità per i recenti approdi dell'illuminismo e per l'ormai imminente sviluppo dell'industria culturale che la borghesia in ascesa trascinava inevitabilmente con sé come istanza improrogabile.

Con grande lungimiranza, Arago poneva però l'accento soprattutto sul fatto che l'importanza del nuovo medium, più che nei suoi primi balbettii, potesse risiedere piuttosto nel suo immediato futuro e più ancora in quel futuribile che è diventato la nostra realtà.

Il vaticinio di Arago ha accompagnato la storia della fotografia analogica fino all'avvento del digitale; già da prima però, a partire dalle avanguardie storiche, la fotografia è diventata, come ha sottolineato Roberta Valtorta, «un oggetto teorico sofisticato, passando velocemente, attraverso i concetti di ready made, traccia, esperienza relazionale, struttura discorsiva, scambio sociale [.....per approdare oggi], alla complessità del sistema di produzione/scambio/condivisione sociale»²⁰ propria del digitale e dell'uso elettronico di internet.

Per passare all'ultimo tema che nel mio incipit mi sono proposta di analizzare, ossia al tema del museo, vorrei osservare come la ridefinizione della storia e dello scibile umano che investe tutte le problematiche della nostra contemporaneità, è entrata di prepotenza anche nei principi concettuali e metodologici che interessano la museologia che vanta, oggi e non a caso, un'impennata editoriale decisamente eccezionale²¹.

²⁰ Roberta Valtorta, *Territorio e società nelle collezioni e nelle attività del Museo di Fotografia Contemporanea*, in *La fotografia come fonte di storia*, Atti del convegno dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 4/6 ottobre 2013, in corso di stampa

²¹ Nei dovuti aggiornamenti di studio per la stesura di questo intervento, mi sono imbattuta in una copiosissima letteratura sull'argomento, segno dell'interesse del tutto recente indotto in campo museo logico dalle nuove normative di questo scorcio del XXI secolo. Ricordo fra i contributi di cui mi sono avvalsa: Maria Vittoria Marini Chiarelli, *Che cos'è un museo*, Carocci, Roma 2005; Emma Nardi (a cura di), *Musei e pubblico. Un rapporto educativo*, Franco Angeli, Milano 2004; Lucia Cataldo, Marta Paraventi, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli, Milano 2007.

Fra il 2001 e il 2006 infatti, è giunta ormai a compiuta maturazione – quasi a rispecchiamento dei problemi già analizzati – una diversa e nuova concezione di museo, che, formalizzata dal Codice dei beni culturali e del paesaggio (2004), nonché dalle normative del Consiglio d'Europa e dall'Associazione dei musei europei, ha aperto i musei a funzioni che vanno al di là della conservazione e della tutela che erano stati loro tradizionalmente assegnati, per investire soprattutto il compito della promozione culturale dei beni conservati a vantaggio dell'intera società, nonché la responsabilità istituzionale di configurarsi come veri e propri canali di trasmissione dei saperi che fanno, o dovrebbero fare, del museo di oggi, a partire dalla consapevolezza attiva del presente, lo scenario privilegiato per la rielaborazione della memoria e dei processi di ricostruzione e rappresentazione del passato collettivo; il comportamento virtuoso è quello che stabilisce un perfetto equilibrio fra la qualità della conservazione e la quantità dei servizi erogati al pubblico.

L'approccio museale più interessante è quello che fa intuire, in trasparenza, la lezione di Barthes e di Eco²² sullo figura dello spectator, ma anche il già menzionato principio critico degli “spazi discorsivi” di Krauss, ossia la necessità, nell'allestire i necessari supporti didattici, di tener presente il processo di interazione che lega fra loro la fase produttiva e quella di recezione delle opere oggetto di tutela e ciò in considerazione del fatto che il valore di un'opera si realizza in modo compiuto solo nell'attività di ricezione del fruitore che interpreta l'opera, ogni volta riattualizzandola, attraverso la sua personale esperienza, i modelli e i valori dominanti nella società in cui vive e, infine, le capacità percettive già acquisite o suggerite dalla struttura del museo.

Questi nuovi indirizzi e le trasformazioni a essi sottese non hanno bisogno di particolari argomenti di approfondimento; mi basta sottolineare quanto, più analiticamente, ha appena detto Roberta Valtorta nella sua introduzione, ossia focalizzare l'attenzione sull'attività che ha costituito e scandito la vita del Museo di Fotografia Contemporanea di Villa Ghirlanda, il suo lavoro e la qualità dell'impegno, ampiamente riconosciuti a livello nazionale e soprattutto internazionale; impegno generoso testimoniato, lo riassumo in estrema sintesi, dalle numerose esposizioni e dalle problematiche prese in considerazione, dalla produzione editoriale, dai convegni, dalla promozione della produzione con l'affidamento di particolari progetti ai fotografi contemporanei, dall'educazione delle nuove leve degli storici della fotografia, con l'istituzione del Premio Costantini, dalle mostre d'arte pubblica – fra le quali ricordo, per fare almeno un esempio, Salviamo la luna dell'artista tedesco Jochen Gerz – e, ancora, dalla continua

²² Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2009

analisi della contemporaneità, seguita in tempo reale rispetto alle sue molteplici mutazioni.

Per individuare in Italia i presupposti di un museo dedicato alla fotografia, bisogna risalire agli anni settanta/novanta del secolo scorso quando iniziarono ad acquisire conclamata visibilità diversi fenomeni – ricordo rapidamente l'avvento di due diverse tecnologie (la televisione e il digitale), cui venne affiancandosi l'attività specialistica delle riviste italiane e la ricca produzione di saggi, di libri e di mostre dedicati alla fotografia – , fenomeni che fecero compiere allo Stato italiano, bisogna riconoscerlo, un precoce e inatteso riconoscimento del valore della fotografia come bene storico artistico, attribuendo al neonato Istituto Nazionale per la Grafica, “compiti di salvaguardia, catalogazione e divulgazione di beni concernenti la produzione fotografica”. Fu il decreto legge del 14 dicembre 1974, convertito in legge il 29 gennaio dell'anno successivo a sancirlo, contestualmente alla creazione e alla nascita del Ministero dei beni culturali e ambientali, erede, soltanto per alcune delle sue competenze, della Direzione generale delle antichità e belle arti del Ministero della pubblica istruzione.

Poiché però lo Stato per acquisire concretezza deve calarsi nella fisicità dei suoi ministri, dei suoi amministratori e delle teste pensanti che legiferano, devo ricordare, e l'obbligo mi viene dall'essere stata testimone dei fatti, come quella felice anticipazione fosse dovuta all'incontro di due intellettuali, Giovanni Spadolini che fu il primo ministro del nuovo ministero, e Carlo Bertelli che dirigeva allora la Calcografia Nazionale, presto ribattezzata ING, nel giro di pochi mesi.

Il mancato inserimento della parola fotografia nella testata dell'Istituto (un istituto nazionale), ha confuso le carte e ha generato diversi conflitti di interessi nelle competenze degli enti conservativi e di tutela della pubblica amministrazione, ma soprattutto ha consentito a più di un museo privato, che non rappresenta, certo, la nazione, di far rientrare l'aggettivo nazionale nella propria testata.

I passi successivi si collocano negli anni Novanta, soprattutto con l'articolo 4 del Testo Unico del 1999 che allarga e approfondisce il concetto di 'bene culturale', già attribuito alla fotografia, riconoscendola quale “testimonianza avente valore di civiltà”, una definizione che prende atto dell'enorme peso che la fotografia e la sua discendenza – ossia il cinema, la televisione e l'immagine digitale – esercitano e hanno esercitato sull'arte e sulla cultura contemporanea, ossia, sia come forma espressiva, sia come veicolo di informazione e di comunicazione.

Malgrado, dunque, la fotografia si sia posta ed imposta, già dagli anni settanta del XX secolo, al centro del dibattito sul ruolo dei mass media e della comunicazione e, poi, a partire dal digitale, quale tratto caratterizzante del dibattito sull'arte contemporanea, è entrata tardi – come ho appena sottolineato e del resto non poteva essere altrimenti –

nel vivo delle definizioni teoriche e portanti sottese al laborioso e complesso processo legislativo della pubblica amministrazione, rimanendo, anche per questo – nella sensibilità collettiva – ai margini di un suo pieno riconoscimento culturale.

È anche questo tiepido e inadeguato impegno dello stato italiano una delle cause che hanno ritardato, e forse anche inibito, nella cultura italiana e a tutti i livelli della scala sociale, una scarsa percezione dello spessore della fotografia e delle sue capacità di evolversi continuamente nel tempo tanto da poter soddisfare le esigenze della comunicazione e le istanze dell'arte.

Spesso si imputa a una scarsa sensibilità degli storici dell'arte che lavorano nelle gallerie e nei musei italiani, l'incapacità di individuare e sottoporre al proprio giudizio critico le trasformazioni in atto, per poi proporle come nodi problematici di dibattito, piuttosto che aspettare che il cambiamento si chiuda per lavorare unicamente alla sua storicizzazione.

Forse una valutazione così severa può contenere una parte di verità, ma è anche vero che bisogna operare le giuste differenze fra attività delle gallerie private e quelle pubbliche; sappiamo infatti come, secondo una prassi storica ormai consolidata e in linea di massima – ma si dà anche il caso opposto – le prime lavorano sul transitorio delle proposte estetiche più recenti; il pubblico sulla storicizzazione dei fenomeni artistici già definiti.

Gli esigui e sempre più sottili budget assegnati dalla pubblica amministrazione alla cultura consentono, del resto, di soddisfare, e a mala pena, i vecchi compiti della conservazione e della tutela, non certo quelli dello studio e della promozione della produzione attuale. D'altra parte la distanza fra politica e società, sempre più sentita e sofferta quale piaga della nostra società, si fa sentire anche nell'ambito della gestione dei beni culturali e il dialogo fra le parti – come nella felice e già ricordata congiuntura del caso di Spadolini/Bertelli – certo è difficile che si ripeta.

Al contrario, i favoritismi politici e i giochi di potere, non escludono il pericolo che la direzione dei dipartimenti di fotografia, che numerosi esistono nei musei e nelle istituzioni italiane, siano affidati a funzionari che, per snobismo, si mantengono totalmente a digiuno delle numerose problematiche che la fotografia ha aperto nel mondo moderno e contemporaneo, dai suoi primi balbettii fino ai nostri giorni, mentre non viene dato sufficiente ascolto alla voce impegnata di chi, interno alle pubbliche istituzioni, potrebbe con il proprio valore far decollare il dibattito.

Se infatti gli storici della fotografia, i sociologi, gli antropologi e gli storici puri, hanno affrontato con lo studio – pur se a un livello di impegno forse differenziato – le numerose variabili introdotte sulla scena dell'arte dalla dialettica analogico/digitale/internet e

dall'interconnessione fra fotografia scienza e arti, frequente è il caso di funzionari contemporaneisti che non sempre hanno creduto opportuno, quale obbligo categorico e imprescindibile, un parallelo aggiornamento, malgrado la convenzionalità dei linguaggi e la distanza fra realtà e immagine siano stati da tempo messi in evidenza, proprio nel campo specifico della storia dell'arte.

Forse si può pensare a una sopravvivenza ad oltranza della nostra educazione crociana che pone la meccanicità della fotografia come difetto genetico ed insuperabile della fotografia, ossia come soglia invalicabile per accedere all'arte; certo è che il condizionamento di un'educazione ormai decisamente rétro, serpeggia indisturbato a tutti i livelli culturali della nostra società.

Certo è impossibile e chimerico il tentativo di combattere questo tessuto culturale di base e, comunque, devo osservare come, rispetto ai miei inizi degli anni settanta del Novecento, molto sia cambiato, soprattutto perché, in molti ambienti e malgrado lo stagnante clima generale, è venuta sempre più maturando una maggiore e più sentita consapevolezza del ruolo storico della fotografia che, alimentato dal pensiero di molti studiosi, giovani e meno giovani, elargisce ora, frutti copiosi e di considerevole livello.

È in questo contesto, anch'esso oscillante, e non potrebbe essere altrimenti, fra continuità e discontinuità, che si pone il problema di un museo dedicato esclusivamente alla fotografia.

Guardando alla storia, sappiamo che un Museo, secondo il più antico modello alessandrino di età ellenistica, è la casa delle muse, figlie di Zeus e protettrici delle arti e delle scienze, oggi diremmo di tutte le tecniche artistiche, privilegiate nel corso dei secoli, oppure, secondo istanze maturate molto più tardi, luogo di studio e di ricerca che si impegna a promuovere e a valorizzare una sola tecnica, individuata come preminente e significativa di un determinato periodo storico e, in quanto tale, posta al centro degli interessi di un museo. Accanto ai musei dedicati a epoche e civiltà diverse: museo preistorico, archeologico, egizio, d'arte antica, d'arte moderna e contemporanea, abbiamo infatti anche le pinacoteche che privilegiano esclusivamente la pittura, l'Istituto Nazionale per la Grafica che, storicamente, prima del 1975, ha indagato unicamente la storia dell'incisione e del disegno, i musei numismatici, di arte applicata, dell'artigianato e così via.

Analizzando in prima battuta l'alternativa di includere la fotografia o fra i musei d'arte contemporanea o in quelli dedicati, o da dedicarsi, alle più recenti tecnologie elettroniche e digitali, mi sembra che tutti e due i modelli, benché entrambi perfettamente legittimi, sia storicamente che concettualmente, siano senz'altro da scartare per il semplice motivo che le varie anime della fotografia, la polivalenza semantica del suo linguaggio, i messaggi di cui può farsi portatrice, non possano essere totalmente assorbiti, pena una

limitazione massima del suo statuto, ne' nella nozione di arte e neppure in quella delle attuali tecnologie.

Pensando infatti a un museo delle tecnologie contemporanee, verrebbe a essere sottolineato, ancora una volta e con maggiore forza, l'elemento tecnologico e, contemporaneamente, totalmente taciuto e addirittura cassato il ruolo dell'autore fotografo – non importa se professionista o artista – che in tempi più o meno recenti tanto ha contribuito al processo che individua la fotografia come espressione estetica contemporanea; il fotografo, infatti, facendosi interprete consapevole del momento storico in cui vive, delle regole e delle istanze sociali e ideali che lo sostanziano, è riuscito, indipendentemente dall'esegesi del mezzo, anzi spesso appoggiandola, a configurare una loro rappresentazione coerente e fortemente connotata dal punto di vista formale, capace di dischiudere nuove ipotesi estetiche di espressione e, soprattutto, di elaborare differenti e nuovi schemi rappresentativi e concettuali di visualizzazione dei processi della conoscenza.

I musei d'arte contemporanea che si occupano, e c'è da augurarsi, continueranno a occuparsi sempre e ancor più della fotografia nella sua qualità di arte fra le arti, certo non negandone però la valenza meccanica, sono luoghi deputati per tradizione alla manualità artistica; malgrado abbiamo da tempo assistito alla “morte dell'autore”, penso siano più adatti a fiancheggiare, piuttosto che a promuovere un effettivo e definitivo radicamento della fotografia come bene culturale e ciò per una serie complessa di motivi che qui ho cercato di delineare in trasparenza, ma che non è possibile analizzare e neppure riassumere compiutamente.

Perché si possano prendere, oggi, in seria considerazione le problematiche storiche della fotografia e delle sue attuali trasformazioni, a partire dall'analisi della triade peirciana di 'indice', 'icona' e 'simbolo', che caratterizza unicamente la fotografia e nessuna altra arte, penso che la strada migliore, – o comunque, come indicano i modelli internazionali, una delle strade possibili – sia quella già esistente e già adottata da Villa Ghirlanda, di un museo della contemporaneità dedicato unicamente alla fotografia.

La vocazione specialistica di Villa Ghirlanda, individua una strada che aiuterà a studiare, come momento storico di rilevante centralità, il divario fra il passato fisico e il presente virtuale della fotografia, a favorire il recupero dello spazio e del tempo che sembra smarrirsi nei ritmi attuali della trasmissione dell'immagine e nelle procedure dei computer che tendono a omologare il senso e la specificità linguistica delle diverse tecnologie della rappresentazione visiva.

Penso comunque auspicabile – per una maggiore visibilità e per la stessa efficacia culturale del Museo, sia a livello nazionale che internazionale – intensificare o addirittura stabilire un continuo e rilevante dialogo con le altre numerose realtà italiane che di

fotografia si occupano, soprattutto, elaborando e promuovendo progetti comuni, espositivi e di interrogazione critica.

Un museo dedicato unicamente alla fotografia, nella sua accezione di arte dei nostri giorni, potrà porgersi come occasione per i giovani di seguire, in tempo reale, gli sviluppi sempre in fieri del contemporaneo, riflettendo anche sull'”oggetto fotografia” che esso conserva e sull'importanza della conoscenza storica come motore non indifferente a un approccio consapevole della propria identità di contemporanei.

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.

Monica Maffioli

Direttore scientifico

Museo Nazionale Alinari della Fotografia, Firenze, Italia

Ringrazio Roberta Valtorta per l’invito e per aver stimolato, attraverso una serie di interessanti domande, diverse realtà museali che operano nel campo della fotografia sulla necessità di una riflessione condivisa sul ruolo e le funzioni che i musei di fotografia hanno oggi, in particolare in prospettiva di un futuro prossimo.

Il mio contributo a questa riflessione prende spunto da alcuni elementi specifici che hanno connotato il percorso storico compiuto dalla fotografia fino al suo ingresso nella sfera museale contemporanea. Un breve *excursus* storico che ritengo utile spunto di partenza per il nostro dibattito odierno, nel momento in cui si aprono davanti a noi gli scenari dei processi di trasformazione sociali, culturali e artistici determinati dalla recente rivoluzione digitale. Rivoluzione che ha evidentemente costretto anche i musei di fotografia a ripensare la loro funzione per essere in grado di dare risposte adeguate all’espressione socialmente più dirompente di quel “visual turn” che qualifica il fotografico (con i suoi derivati) come l’unico vero linguaggio globale della contemporaneità.

Tutti noi ben sappiamo che la fotografia è fin dalle sue origini un’arte che afferma con difficoltà la propria identità specifica, autoriale e creativa, dovendo, almeno fino a oltre la metà del Novecento, costantemente ritagliarsi degli spazi di autonomia e di riconoscimento all’interno degli studi dedicati alle arti visive. La connotazione tecnicistica predominante nella fotografia fin dalle sue prime espressioni e costantemente presente nella valutazione della produzione del XIX secolo spiega anche la sua difficoltà ad essere valorizzata come oggetto espositivo e ad uscire dalla dimensione di prodotto delle arti industriali per entrare nell’ambito delle arti creative.

Come ha egregiamente analizzato Ulrich Pohlmann in un suo intervento²³ presentato a Noto nel 2010, ripercorrendo la presenza della fotografia alle Esposizioni Universali, dalla seconda metà dell'Ottocento ai primi del Novecento, possiamo trovare la testimonianza e il riflesso dei cambiamenti culturali che sancirono l'affermarsi della fotografia come forma autonoma di espressione artistica. All'Esposizione Universale di Parigi del 1900 tale riconoscimento non è ancora del tutto conclamato e un acceso dibattito vede confrontarsi fotografi professionisti e fotografi amatoriali, mentre il tema della conservazione delle stampe e della loro stabilità nel tempo concentra l'interesse della critica più di quanto non riesca a farlo la discussione sulle regole che connotano la composizione artistica; nonostante ciò, nell'Ottocento l'unico modo per diffondere l'arte fotografica e farla conoscere al pubblico dei potenziali collezionisti, oltre ai Salon e alle Società fotografiche, sono le Esposizioni dove la fotografia conquista sempre maggiori spazi di autonomia e di riconoscimento, pur restando fuori dai parametri di valutazione e di classificazione delle arti maggiori. In egual modo, i timidi segnali di un interesse storicistico nei confronti delle diverse forme della produzione fotografica si avvertono già all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, quando viene per la prima volta presentato al pubblico un percorso storico dedicato al medium espressivo: una sezione con stampe fotografiche di autori celebrati dalla storia e critica contemporanea, come Nièpce, Daguerre, Bayard, Le Gray e Poitevin, riferibili ad un periodo tecnologicamente concluso rispetto alle continue evoluzioni della sperimentazione e produzione tecnica della fotografia. In occasione di queste esposizioni nel corso dei decenni si va anche affermando una nuova idea di allestimento delle mostre e di presentazione delle fotografie, incorniciate singolarmente come i quadri, e non più presentate insieme agli apparecchi fotografici, fino a quando, nelle mostre internazionali di fotografi amatoriali della fine del XIX secolo, troviamo la fotografia a fianco di altre opere, pittoriche, grafiche e decorative: ne sono un esempio la mostra di Torino del 1902 e la mostra della Secessione di Vienna del 1898, dove la troviamo montata vicino ai quadri di Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha, valutata allo stesso modo degli altri media nella gerarchia delle arti, incoraggiando i pittori che frequentavano gli ambienti delle esposizioni a usare questo "nuovo e indipendente strumento di espressione", come si legge nei cataloghi dell'epoca.

All'interno di questo processo storico, qui solo brevemente tratteggiato, ma che ha contribuito a determinare i modi in cui la fotografia e i suoi codici di riconoscimento come linguaggio espressivo autonomo si sono progressivamente trasformati,

²³ Ulrich Pohlmann, *Harmony between art and industry. Photography exhibitions from 1839 to 1911*, intervento in occasione del Convegno Internazionale di Studi, *Forme e modelli. La Fotografia come modo di conoscenza*, Noto, Facoltà di Scienze della Formazione, palazzo Giavanti, 7-9 ottobre 2010.

muovendosi (con notevoli oscillazioni bidirezionali) lungo l'asse che va da 'indice' a 'icona', da 'documento' a 'opera d'arte', la fotografia trova altrettanti contesti in cui essere valorizzata: oggetto 'souvenir' che risponde alle scelte di gusto e agli interessi del collezionismo privato, documento di studio nelle prime raccolte all'interno delle Accademie d'Arte, strumento di ricerca e di analisi di supporto alle discipline artistiche e scientifiche, con la creazione di importanti archivi istituzionali, fino allo scardinamento dell'idea di fotografia condizionata dalla sua natura di 'indice' e al riconoscimento del suo significato estetico e iconico di opera, per giungere negli anni Trenta del Novecento, quando assistiamo alla sua progressiva musealizzazione, che ci riporta all'attualità delle domande poste da Roberta Valtorta.

Il caso 'Alinari', a mio avviso, può rappresentare in questo contesto un interessante esempio di come, in oltre 160 anni di attività, arco di tempo pressoché coincidente con la stessa storia della fotografia, un'azienda, originariamente di tipo familiare, e dalla fine del XIX secolo di carattere industriale, sia stata sempre attenta e in grado di cogliere e rendere proprie le molteplici istanze che hanno caratterizzato il processo evolutivo del medium fotografico con una costante attenzione nel fornire adeguate risposte ai cambiamenti culturali e di mercato che si sono determinati nel tempo. Tra i più importanti stabilimenti fotografici europei del XIX secolo specializzati nella documentazione del patrimonio artistico e paesaggistico nazionale, gli Alinari, con il loro catalogo di riproduzioni, diventano l'archivio di riferimento per gli studi dedicati alla storia dell'arte, ampliandosi e ridefinendosi nel corso del Novecento, come una delle prime collezioni italiane private impegnata nella salvaguardia del patrimonio fotografico del nostro paese, conservandolo, catalogandolo e rendendolo fruibile²⁴. Dal 2006 è anche tra le prime realtà museali italiane dedicate alla fotografia. A distanza di 8 anni dalla sua inaugurazione, il MNAF. Museo Nazionale Alinari della Fotografia proprio in questi mesi sta preparandosi ad una nuova fase della sua attività. L'inaugurazione del Museo del Novecento del Comune di Firenze, progettato a completamento del lungo restauro che ha coinvolto in questi anni l'intero complesso delle ex Leopoldine in piazza Santa Maria Novella prevede la ridefinizione e la gestione di un unico polo museale dedicato alle arti del Novecento e alla fotografia. La nuova proposta museale nasce da un accordo, in corso di definizione, tra il Comune di Firenze e la Fondazione Alinari, in linea con l'attualità delle proposte che emergono dal vivace dibattito che anima la cultura dei conservatori museali e dei curatori di mostre e che, mi sembra di poter affermare, nell'ultimo decennio ha

²⁴ Non volendo qui ricordare l'amplia bibliografia di riferimento sulla storia dell'azienda dalla sua fondazione all'attualità, si rimanda per gli approfondimenti alle pubblicazioni edita dalla società in occasione dei suoi 150 anni di attività: in particolare A.C. Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari 2003; A. C. Quintavalle, M. Maffioli, *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze*, Firenze, Alinari 2003.

sviluppato nuovi modelli espositivi all'interno dei quali la fotografia dialoga in modo diacronico con le altre arti; un orientamento progettuale e una proposta espositiva che vuole sottolineare con forza la complementarità delle due collezioni museali, ancor più esplicitata nell'ambito della prossima programmazione espositiva che prevede la produzione di quattro mostre l'anno, dedicate a sviluppare e approfondire alcuni aspetti delle modalità di dialogo dei linguaggi visivi del Novecento.

Un significativo messaggio d'indirizzo delle scelte culturali che intende perseguire il costituendo comitato scientifico, a cui spetterà il compito di mantenere costantemente viva la partecipazione e l'interesse del pubblico che troverà a Firenze un nuovo spazio museale dedicato alle arti; un'inedita proposta museale finalizzata ad ampliare l'offerta culturale e formativa all'interno di un polo espositivo di nuova generazione e che viene inaugurato nel terzo millennio. E non è casuale, credo, che ciò avvenga a Firenze, città d'arte per eccellenza, gravata da un retaggio culturale che per molto tempo ha disconosciuto qualsiasi forma di produzione artistica che avrebbe potuto scalfire la sua identità rinascimentale, mentre oggi è promotrice di istanze diverse e fortemente orientate a vivere una stagione nuova, dove passato e presente si confrontano, senza pregiudizi e censure, stimolando l'arte contemporanea e le giovani generazioni a trovare nuove risorse creative dalla rilettura della tradizione e del patrimonio artistico della città.

Il percorso di trasformazione che, dunque, si accinge a compiere il Museo Alinari trova le sue ragioni non solo rispetto a delle scelte strategiche di gestione condivisa tra pubblico e privato e, non ultime, anche di natura economica, che dopo i recenti anni di crisi, sono state in parte condizionanti, ma come necessario processo di revisione e di adesione alle nuove istanze promosse dalla cultura fotografica in quest'ultimo decennio.

Quando nel 2006 inauguravamo il MNAF, nel panorama dei musei italiani esisteva solo il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, aperto al pubblico due anni prima e con una connotazione molto diversa e complementare rispetto al Museo Alinari che, fin dal momento della costituzione delle sue raccolte, a partire dal 1985, trovava la sua ragione d'essere quale risposta ad una trasformazione necessaria alla stessa sopravvivenza della storica azienda fiorentina. Da quel momento, infatti, l'azienda si profila non più esclusivamente come centro di produzione e di diffusione della documentazione fotografica dell'arte italiana ma anche per la sua nuova identità di museo dedicato alla storia della fotografia, garante della conservazione e della diffusione della cultura fotografica, svolgendo, grazie alle sue straordinarie collezioni, una vivace attività di ricerca ed espositiva di riferimento nel panorama italiano di questi ultimi 25 anni.

Eravamo consapevoli dell'enorme difficoltà e della responsabilità delle scelte che stavamo affrontando nel momento in cui, nel 2006, progettavamo, di fatto, il primo museo italiano

dedicato alla fotografia e alla sua storia²⁵. Inserendoci nell'attualità del dibattito, che proprio in quegli anni stava decretando la 'morte' della fotografia analogica, sostituita da quella digitale, delle cui potenzialità tecniche nonché della sua dirimpente capacità di intervenire nella trasformazione stessa dei modelli culturali e di produzione creativa non vi era ancora la piena percezione, sapevamo, tuttavia, che il rischio era di creare un 'mausoleo' dedicato alla fotografia. Era nostra convinzione, però, e in parte lo è tuttora, che dovendo immaginare un museo dedicato alla fotografia e al suo percorso evolutivo, tecnico e creativo, in quelle circostanze il compito del museo fosse di offrire per la prima volta al grande pubblico, in particolare ai giovani e alla prima generazione di 'nativi digitali', un percorso storico e critico che consentisse di cogliere i molteplici aspetti tecnici e formali, i differenti generi, le diverse applicazioni, le molte tipologie di materiali, e alcune eccellenze della produzione d'autore dell'Ottocento e del Novecento, attraverso un percorso visivo e didattico che nel suo insieme consentiva, per la prima volta, di avvicinarsi e conoscere la storia della fotografia, dalle sue origini alla fine del XX secolo. Il tema delle inedite possibilità creative che proprio in quel momento la fotografia digitale stava sperimentando e di lì a poco avrebbe imposto come esclusivo e radicale cambiamento delle stesse modalità di percezione e restituzione della fenomenologia del vissuto individuale e collettivo, in quel frangente è stato sviluppato in forma indiretta: alcune 'stazioni multimediali', dove scorrono immagini digitali riferite a "corpus iconografici" utili a documentare la produzione fotografica in relazione all'evoluzione tecnica apportata da alcuni particolari apparecchi fotografici, scandiscono la rigorosa esposizione delle opere originali, dei 'vintage prints', marcando la diversità tra fotografia come immagine e fotografia come oggetto: un orientamento che induce a rafforzare nella percezione del pubblico dei visitatori l'aspetto materico della fotografia, quelle specificità e caratteristiche di unicità che identificano l'opera come un oggetto museale al quale si applicano le stesse metodologie conservative e scientifiche ormai consolidate nella tradizione dei musei d'arte.

Personalmente credo che le scelte che abbiamo fatto otto anni fa nel progettare il MNAF, benché nel frattempo sia profondamente cambiata la realtà della pratica fotografica e più rapidamente del previsto si sia affermato un nuovo modo di operare e percepire l'atto fotografico da parte della collettività e dei giovani, quelle scelte, come dicevo, penso siano ancor'oggi coerenti con le finalità che il museo si è posto sino ad oggi e ancor più nel suo prossimo futuro, quando dialogherà direttamente con il museo delle arti del Novecento. A mio parere, infatti, la linea guida teorica da tenere sempre presente quando si pensa ai

²⁵ Per un quadro generale sulle diverse fasi progettuali, architettoniche e di arredo, così del percorso scientifico relativo all'esposizione museale permanente, vedi la *Guida del MNAF*, Firenze, Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia della Fotografia, 2006

musei di fotografia e al loro futuro sta nell'interrogarsi sull'identità della fotografia e su come il suo processo di musealizzazione può preservarla e promuoverla.

Il peccato originale che ancor'oggi sconta la fotografia, anche nella sua dimensione digitale, è dovuto alla questione tecnica, fattore che l'arte dagli anni '60 ha azzerato, grazie al lavoro di artisti come Warhol e Rauschenberg, che hanno trattato il medium come parte delle loro opere, smontando l'idea presunta di genialità della pittura e riducendo a nullo il fattore tecnico quale elemento di valutazione del valore concettuale e creativo dell'opera stessa.

Dalla fine degli anni Sessanta, dunque, grazie anche al processo che gli stessi artisti hanno promosso, invadendo e mischiando i territori dell'arte, per usare indistintamente le tecniche e assoggettarle alla loro creatività espressiva e di ricerca, sempre più di frequente la fotografia ha trovato e trova spazio di confronto all'interno dei Musei d'arte moderna e contemporanea, e i conservatori non possono più prescindere dal riconoscere la fotografia come una delle forme espressive della cultura artistica. Allo stesso tempo, mentre le istanze artistiche favoriscono il riconoscimento dell'identità creativa e concettuale della fotografia rispetto a quella tecnologica, a partire dagli anni Settanta assistiamo al così detto "fenomeno autarchico" della fotografia e alla sua ghettizzazione²⁶, che si manifesta con la progettazione di gallerie e di musei dedicati esclusivamente a questo medium. Fenomeno tutt'ora in corso e che, grazie anche al dibattito promosso in questa occasione, trova sempre più difficoltà ad essere riconosciuto come rispondente all'orientamento culturale e identitario che gli studi dedicati alla fotografia e la ricerca artistica hanno evidenziato in quest'ultimo decennio, in particolare attraverso alcune importanti mostre che hanno messo in luce l'inscindibile presenza nel percorso narrativo di un artista piuttosto che all'interno di un genere iconografico specifico, delle diverse componenti che vengono a partecipare nel loro insieme alla definizione di un linguaggio estetico e di codici formali mutuati tra le diverse arti visive, dall'Ottocento alla contemporaneità.

Un territorio, quello delle arti visive, che oggi più che mai non può essere delimitato da schematismi di area tecnologica ma che si riconosce nella definizione di opera, come espressione culturale declinata in tutte le sue accezioni, fino all'idea di manufatto; da qui una proposta altrettanto dilatata e interdisciplinare di Museo, all'interno del quale dialogano le diverse forme dell'arte.

Pertanto, credo che sia imperativo da parte della fotografia rompere definitivamente con gli schemi restrittivi che vogliono limitare la formulazione di nuovi linguaggi artistici e

²⁶ Il fenomeno dell'autarchia fotografica rispetto al sistema dell'arte è stato analizzato da Claudio Marra nel suo saggio *Collezionando fotografie, che cosa collezioniamo?*, in Uliano Lucas (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2004, pp. 549-564

sociali all'evoluzione tecnologica dello strumento utilizzato, validando la sua incontestabile appartenenza al mondo delle arti visive e dunque della loro storia, al di là del suo riconoscimento come opera d'arte autoriale o come espressione vernacolare o come manufatto di "pop photographica"²⁷.

In questo senso, e credo di rispondere così a una delle domande di Roberta Valtorta, non penso che la cultura digitale abbia imprigionato la storia della fotografia in una dimensione 'archeologica', una storia conclusa in se stessa, ma al contrario, sono convinta che il passaggio della fotografia dall'analogico al digitale deve essere letto esclusivamente come un capitolo che si aggiunge alla storia dell'evoluzione tecnica del mezzo di rappresentazione, in continuità con le costanti trasformazioni tecnologiche che hanno caratterizzato il progresso della fotografia. Il nuovo supporto amplia la formulazione di modelli e linguaggi creativi riferiti all'immagine fotografica come espressione della cultura contemporanea. Compito dei musei, davanti a questa creatività diffusa, è di sostenerla anche attraverso la ricerca e la sperimentazione, senza tuttavia perdere di vista le proprie peculiarità: il museo come luogo della conservazione e garante dell'autenticità dei valori culturali e sociali espressi dall'umanità, di cui sono testimonianza le opere nelle sue collezioni e nelle sue proposte espositive, al di là delle loro specificità materiche.

Passato e presente si nutrono in un continuo fluire di elementi estetici e codici sintattici che trovano nel museo lo spazio più idoneo per essere sperimentati, riconosciuti e a loro volta classificati, in attesa che la nostra contemporaneità diventi un'ulteriore periodizzazione della storia. Le regole che fino ad oggi hanno governato il ruolo e le scelte operate dai musei per essere riconosciuti come Istituzioni promosse dalla società moderna e contemporanea, credo siano destinate a rimanere tali anche in futuro e che la fotografia, affermando la sua identità di medium visivo ed espressivo, sempre più dovrà trovare nei musei lo spazio che occupano le altre arti. Così come già molti dipartimenti di fotografia sono presenti nei maggiori musei del mondo, dedicati all'arte moderna e contemporanea, la compresenza delle diverse forme del linguaggio creativo e l'interdisciplinarietà dei codici da esse utilizzati, diventano la più concreta risposta alla necessità di superare le classificazioni tecnicistiche dell'estetica modernista, proponendo la ricerca di nuove chiavi di lettura dell'opera fotografica nell'ambito del più ampio e complesso contesto della produzione creativa di questi ultimi due secoli.

²⁷ Il tema della fotografia vernacolare ha da tempo messo in luce la difficoltà di affrontare e definire la fotografia nel suo insieme e non esclusivamente condizionata dai valori definiti dalla storia dell'arte. Geoffrey Batchen ha per primo, alla fine degli anni Novanta, affrontato questo aspetto con un nuovo approccio metodologico e teorico che vede nuovi modi di pensare il medium nella sua interezza. Sul tema vedi Geoffrey Batchen, *Vernacular photographs. Responses to a questionnaire*, in "History of Photography", vol. 24, n. 3, autunno 2000, pp. 229-231.

All'impegno che richiede una scelta di questo genere, che avrebbe certamente la capacità di operare una concreta trasformazione sul piano educativo della percezione della fotografia e della sua sintassi, non corrisponde, almeno in Italia, una politica capace di invertire la rotta rispetto a quella che è la tendenza generalizzata di questi ultimi anni.

L'idea sempre più diffusa che i musei esistono in quanto servono al pubblico, luoghi ricreativi con finalità didattiche e di intrattenimento, coinvolgenti a livello di spazi architettonici e di soluzioni espositive multimediali che ampliano la partecipazione, spiega il fenomeno della proliferazione di nuovi musei come collettori di visitatori e risorse economiche. Dal museo d'arte vissuto come "Tempio", luogo elitario della cultura e del sapere, a museo come "Tempio del piacere", riprendendo il titolo di un articolo pubblicato sulle pagine del *The Economist* nel mese di dicembre 2013 dove veniva analizzato il trend del successo di pubblico nei musei del mondo²⁸. Un processo che ha trovato nella crisi odierna un nuovo necessario momento di riflessione e spunti per ripensare all'effettiva sostenibilità di questa diffusione e frammentazione di offerta, mentre forse sarebbe più opportuno concentrare le risorse in una rete nazionale di musei in grado di rispondere in modo complessivo ed efficace alle nuove strategie di pianificazione della proposta scientifica e culturale, di comunicazione e di marketing, finalizzate a rendere i luoghi museali come degli spazi necessari a conservare la nostra storia e la nostra identità, garantendone la continuità attraverso le generazioni.

Infine, vorrei terminare il mio intervento rivolgendovi anch'io alcune domande alle quali al momento non ho trovato adeguate risposte in grado di rassicurarci nelle scelte per il futuro.

Se il compito dei musei è di farsi garanti di preservare e rendere fruibile ai posteri il patrimonio materiale e immateriale dell'umanità, secondo la definizione dell'ICOM, nel momento in cui il suo patrimonio sarà in parte costituito da opere che non hanno una loro fisicità ma sono 'virtuali', saranno in grado i musei di assicurarne la loro conservazione e soprattutto di riproporle ai posteri nella loro integrità concettuale? Oppure dobbiamo immaginare che a causa della sua matrice impalpabile, digitale, così come avviene nelle altre forme di arte contemporanea, di cui spesso rimane testimonianza solo grazie alla documentazione fotografica e filmica, la produzione creativa che più facilmente troverà spazio nei musei e nelle collezioni per essere conservata e resa fruibile sarà quella che troverà riscontro nella fisicità materiale? E ancora, possono veramente chiamarsi Musei di fotografia tutti quei contenitori, che pur rispondendo in parte ai criteri fin qui illustrati, in quanto fruibili da chiunque e

²⁸ Cfr. *Temples of delight*, in "The Economist", 21 dicembre 2013

promuovendo la partecipazione, la ricerca e lo sviluppo educativo, nella loro esclusiva dimensione di spazi virtuali, in alcuni casi sviluppati interamente sulla piattaforma web, perdono qualsiasi fisicità e garanzia di conservazione nel tempo? E infine, se condividiamo la teoria secondo la quale la supremazia tecnocratica della società contemporanea a livello globale ha decretato il declino dei valori morali ed etici ‘umanistici’, possiamo veramente augurarci che il ruolo dei musei sia quello di essere delle ‘macchine educative’ che affidano alla tecnologia nelle sue diverse declinazioni il potere di gestire e filtrare il rapporto tra opera e pubblico, tra conoscenza e informazione, tra esperienza formativa e esperienza ludica? Domande alle quali solo il futuro a lungo termine forse potrà darci delle risposte ma che è ragionevole porre in occasione di questo importante momento di confronto tra operatori voluto da Roberta Valtorta nel decennale del Museo di Fotografia Contemporanea.

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

In 1996, Roberta Valtorta invited me to a symposium hosted at the Triennale di Milano. I gave a paper on the collections, exhibitions, management and education programmes for photographs at the Victoria and Albert Museum, London. The speakers in Milan included museum curators from various countries and was an opportunity to hear how others approached the medium of photography within different cultural institutions. Valtorta had worked at the time to bring together a remarkable exhibition and archive of commissioned contemporary topographical and architectural photography made in the area surrounding Milan, the *Archivio dello Spazio* – a project that began in 1987 and was to come to a close in 1997. My memory of the symposium was one of passionate debate, especially among the Italian hosts and the audience.

Perhaps the tone of the day was inflected by the regional influence of the accompanying *Archivio dello Spazio* exhibition, for it was evident that municipal pride, local difference and some political manoeuvring underpinned the point of the meeting: serious discussion to spark the creation of a national museum of photography in Italy. The status of photography in Italy was raised: amid all of the great artistic treasures vying for care and attention in the country, what place in the imposing hierarchy could this relatively young medium take? I recall photographers themselves were vocal. They included Olivo Barbieri, Martino Marangoni, Mimmo Jodice and Gabriele Basilico (who hosted a generous reception at his apartment afterwards where conversation continued, and who sadly passed away in 2013). Would Milan, Florence or Rome be the best place to house such a museum? Where were the existing public or private, historical or modern collections that could act as a catalyst to begin forming a museum around them? The basics of an important core collection, a clear educational mission, adequate funding, strong leadership, communication and collaboration appeared to be the key then, as it remains now. The symposium gave a sampling of how others countries ran their museums that devoted care and attention to photographs. There were lessons from the

past that showed relevance for the present and the future. I returned home and waited with interest to see what would develop in Italy.

Valtorta campaigned for a museum of contemporary photography in Milan, and was eventually offered a space in a former palazzo in the nearby town of Cinisello Balsamo where the Museo Fotografia Contemporanea now resides under her directorship. Since then, her programme of exhibitions and the museum's growing collections and important archives give it a profile that deserves greater attention. For it to reach the international rather than the national stage alone it now requires an enhancement of resources in staffing, programming, web applications, and spaces for storage and exhibitions, and some form of greater presence within Milan's city centre.

It is now eighteen years after the 1996 symposium and I find myself, with pleasing circularity, generously invited again by Valtorta to participate in a similar symposium, and to write up some thoughts in the present essay that might help frame the position of the Museo Fotografia Contemporanea today. The questions now are quite different: still practical but also philosophical, for the medium has shifted in these intervening years from the analogue to the digital with unforeseen ramifications. The questions are no longer where and when can a museum for photography materialise in Italy, but 'what kind of museum for photography is relevant today'? How can the existing museum, that was hard fought for and won, maintain its relevance, sustain its operations, and respond to the economic and cerebral challenges of a dematerialised digital world in which millions of images are uploaded to the internet every day and where photographic prints made by those who use it professionally as a poetic and expressive art are a tiny minority?

The overarching theme of the symposium raises two daunting questions of definition before any attempts at answers can be given. What constitutes museum? And, what constitutes a photograph? The questions have been the subjects of many individual books and days of symposia in their own right. Since different types and definitions of museums can be as varied as the many types of photographs that exist, the permutations of how the two can intersect are complex and numerous. Add to this the question of how we define creative contemporary photographic practice and then we see how potentially labyrinthine the debate can become. However, to help delineate the parameters, we can fashion our answers to fit the particular environment, like crafting a building with local materials or making a meal with the food that grows in the surrounding fields. I am not advocating provincialism here. Rather, if we survey the global scene to inform ourselves, and then work outwards from the basis of our locality and

history to fashion a solution that fits the character of where we are rooted, we have a better chance of stability, individuality and growth.

My own position in considering these questions is not from within a new institution that focuses exclusively on photography, but from within an old one that has the opposite task of almost too great a diversity. The Victoria and Albert Museum (V&A) was founded in 1852 and is one of the world's greatest museums of art and design. It is not, as many mistakenly though understandably believe, the museum of royal items once belonging Queen Victoria and Prince Albert. Originally simply called the South Kensington Museum, after the area of London in which it is located, it was renamed by Queen Victoria in 1899 honour of her husband. Its origins lie in an age of educational reform, imperialistic outreach and industrial change in Britain for it was founded on the profits of the first world's fair, the Great Exhibition of 1851. 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. It is this multiplicity, democracy and diversity of materials, as well as its remit as a public space in which to educate and inspire, that gives the museum its unique character. Its previous directors have described it variously as the 'the nation's attic', and 'an extremely capacious handbag'. One historian of the museum, Anthony Burton, took inspiration from the initial letters of the museum, 'V&A' to title his book about its history, *Vision and Accident* (1999), aptly describing the combination of planning and mishap that characterises this and many other museums' genesis and subsequent development. The sheer scale of such large museums and their operations prompt analogies to the journey of an ocean liner: to make any changes in direction takes the unified effort of the whole crew, and the movement at the rudder takes some time and patience before its effects are registered at the prow.

It was happily the visionary modernity of its founders, rather than a happy accident, that led to the museum collecting photographs, and photographic books, as part of the collections from the beginning. The museum showed its commitment to the medium by hosting its first exhibition of photography in 1858, the first in any UK museum. 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. However, photographs were also collected as works of art in their own right.

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. The permanent collection gallery is consciously titled a *photographs* gallery rather than a *photography* gallery because it concerned primarily with the photographs themselves rather than the process of photography. 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 of photographs 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 ambition for classifiable completeness with which the museum set out 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 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 the analogue, of appreciating real objects in a real time location. 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 difference here is that cultural production in the digital realm, designed to be experienced in the virtual and temporal world, is often best experienced within the realm

for which it is created. The museum can however engage with temporal sampling of its themes through exhibitions and events, navigating the differences between works made to be experienced by a lone individual with a screen and those designed for collective consideration or participation. For exhibitions that deal with new media, a marked shift in the type of audience can also be seen. The exhibition *Decode: Digital Design Sensations* (2009-10) showcased the latest developments in digital and interactive design, from small, screen-based, graphics to large-scale interactive installations. A survey showed that 43% of visitors to the exhibition were males, compared to the average 35% of V&A museum visitors, that 57% were aged between 18 and 34 compared to the 29% average, while 16% were families and 28% had never visited the museum before. Collecting rather than simply temporarily exhibiting works that are born and experienced digitally requires a re-thinking of the traditional models. The processes for 'permanent' paper collections of photographs cannot be easily mapped over to temporal, installation and other lens-based works. Nor can one institution hope to cover all bases for a medium that has grown so broad in its potential definitions that both duplication and exclusion due to confusion over who is responsible for what is possible. Collaborative effort and dialogue between partners here is crucial.

The 1970s and 1980s in Britain saw the creation of several specialised photography galleries in London but more broadly in the UK regions and cities – Liverpool, Bradford, Newcastle, Cardiff, Edinburgh, Dublin – which still exist today. This was a drive to popularise the medium as a popular, democratic and serious art form capable of social mobilisation and as an agent of decentralisation. It was also a rallying move, fighting for the serious acceptance of the medium which had often suffered an inferiority complex when compared with other arts. In some quarters, there is the feeling that while there is still work to do to create a more unified voice for photography at a nationally coordinated level, this battle has now been won, and photography needs to move beyond its own self-created ghetto. A more recent phenomenon in urban regeneration has been the building of new contemporary art spaces, for example, The Baltic in Newcastle, The Turner Contemporary in Margate, The New Art Gallery in Walsall, or The Hepworth in Wakefield which from time to time include photography in their programmes alongside other arts. These places are often an architectural spectacle, a visitor destination in themselves. The inclusion of photography in collections and exhibition programmes has also increased in many of the older regional museums that were set up in the 19th century as the result of industrial philanthropy in towns and cities such as Exeter, Nottingham, Norwich, Preston, Coventry, Worcester or Leeds. The once pressing need for specialised photography galleries has been mitigated by the rise of the new

contemporary spaces and the acceptance of the medium in more traditional museums. The V&A Museum's photographs collections are a national resource, and are frequently loaned out to the galleries noted above to ensure the national reach of collections. And international loans are ongoing for the collections.

Within London, the V&A exhibitions and collections benefit from a cross-disciplinary approach across media, and act as a complement to other sites now actively collecting or exhibiting photographs in the capital, such as the Photographers' Gallery, the Tate, The British Library, The British Museum, The Whitechapel Art Gallery, The Barbican Centre, The Hayward Gallery and South Bank Centre, and the Science Museum's Media Space. It is clear from this list that photographs exist physically, if not also virtually, in many places that are not named as 'museums': rather they can exist in a 'gallery', 'archive', 'centre', 'library', or a 'space'. The etymology of the word Museum derives from a temple of the Muses, a place for creative inspiration. In the political realm, this quality is as frustratingly unmeasurable as its benefits are immeasurable. Yet it must be kept in sight as a largely intangible asset that demonstrates the cultural health of a nation's heart. In recent years, this asset has been promoted as a part of the UK's 'creative economy'. The places in which artists and designers are inspired feed back tangibly to economic benefit through cultural export and tourism.

Increasingly, to remain socially relevant and attractive, museums combine information with entertainment, or 'infotainment'. We see this in the enjoyable theatricality of temporary exhibitions, or late night programmes. On the V&A's 'Friday Late', when the museum is open until 10pm on the last Friday of each month, 5,000 visitors are regularly attracted in just the course of one evening, with music, bars, DJ's, participatory workshops or performances that draw in a younger and more culturally diversified visitors. Museums do have experts who know many of the answers, but it is an increased culture of participation and exchange that is the key to engaging the audience of the 21st century. Serious scholarship and the safeguarding of cultural treasures can exist alongside populist appeal. Museum audiences have grown consistently over the last decade, and according to the UK's Art Fund, half of all adults visited a museum or gallery last year: more than attendance at the football Premiership League plus the whole of the rest of league football, and more than the number of people who annually visit the London West End and New York Broadway theatres combined. Despite this success, many museums face difficult economic circumstances, with local authorities – the largest investor in regional museums – facing declining resources. To rectify this, governments must recognise that for a small investment, massive returns can be seen in the creative economy. Museums too must recognise the benefit of a better dialogue between

commercial and non-commercial partners, such as collectors, private galleries and universities. Photography in museums, with its mass accessibility, is extremely well placed to attract audiences and stand at the forefront of a working and happy marriage between culture and the economy.

Having sketched some notions of ‘what kind of museum?’ the question of ‘what kind of photography?’ remains. 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?

In a recent exhibition hosted at the V&A, the Prix Pictet, prize for photography and sustainability, eleven photographers were included. Each one dealt in their work with issues relating broadly to consumption: the consumerism of food, electrical goods, luxury commodities or land resources. Two of the photographers, the Chinese Hong Hao and the British Mishka Henner, do not even use a conventional camera to make their works. Hao scans objects used in his daily life to make collages and Henner appropriates satellite images from Google Earth. Hao makes images with virtually no physical distance between the lens and the subject, while by contrast Henner takes images from cameras position hundreds of miles above the earth in space. Yet both deal with the language of different kinds of photography to make pertinent social comments while creating arresting artworks. Hao’s work can be appreciated more fully when we consider the utilitarian implication of a flat scanned or photocopied object and Henner’s work gains meaning when we recognise that he uses the aesthetic of an aerial photograph to signify an act of reconnaissance. Such is the diversity of devices and individuals that now make images through some kind of lens that the term ‘seeing machine’ has been suggested as being more universally applicable than ‘camera’, and ‘image maker’ more useful than ‘photographer’. These distinctions between the apparatus used to make images – and the intentions of their authors that we can decode if we understand the visual language

they use – help us discern and give relative value the bewildering volume of photographic images that now exist.

As part of my role as an examiner at some of London's Universities, I am in the privileged position of seeing the most recent works by graduates on degree and masters course of photography. At the forefront of students' concerns are considerations of photography's physical practicality and of the psychological or emotional content that they can bring to the medium. On one hand, they are concerned about how their images should exist, how they will stand out, and what platform best suits the messages they wish to convey. Should the works exist as a framed print on a gallery wall, as an installation, as an image in a book, on the web, or on social media? (It is interesting to note here that the museum is only one of the many possible best outlets for a work. And while it may still convey some sense of status and institutional validation, it is frequently not the best platform). Here, they are testing the range between the embodied and the disembodied photograph. And they are challenging the differences between the constructed and the real. They are aware that photography in the traditional sense appears to be dissolving. As a corollary, their subjects are often about the shifts or breakdown of physical, real-time social relations as a result of the increasing dominance of social media, or more generally about origins or personal history. Parents and partners often feature as a subject. It seems that what is most at stake for a new generation of artists using photography is human intimacy.

While we may have concerns or feel destabilised about the apparent dissolution of photography in the digital world, it is worth remembering that it 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, as a negative or a digital file, it is simply a mode of capture in time that lies dormant and can be activated again when developed, printed or downloaded. After all, the art in the images lies in the skilful use of the apparatus alone, but in the marriage of the technology with the idea. A sense of nascent possibility lies at the heart of photography's challenge and its appeal. I would also argue that still photography has great value within the age of a time-based, on demand media landscape and global economy. Still photographs command a slower but rewarding space to counter-balance the attention deficit many of us we now feel as a result of modern living. As the great photographer Diane Arbus noted: 'They are the proof that something was there and no longer is. Like a stain. And the stillness of them is boggling. You can turn away but when you come back they'll still be there looking at you'.

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

The San Francisco Museum of Modern Art was founded in 1935, and from the beginning photography was enthusiastically supported by the region's modern artists, many of whom were photographers. They included Edward Weston, Ansel Adams, Dorothea Lange, and Imogen Cunningham. Pictures by these photographers became a part of the museum's collection the year it opened, and ever since that date the museum has had regular exhibitions of photography.

From the time of the Gold Rush in the mid nineteenth century, photography has had a significant presence in Northern California—many of them came with the gold rush, many became photographers because they could not support themselves mining for gold. Some of them became famous—Carleton Watkins and Eadweard Muybridge are probably the names most people recognize outside the US. Because of this early history, and because the city had wealth and the ambitions of being a center for art activities it is not surprising that photography has always played an important role at SFMOMA. Our collection is the only one in our museum that represents photography as art, as well as also representing all kinds of photography, from nineteenth century daguerreotypes to contemporary pictures of many varieties. We are not a museum of photography, so our collecting and exhibition practice has to relate to art in some way. Needless to say, much of our collection is made up of work by photographers who use their medium as a form of artistic expression, and during the years before our museum opened, such figures as Weston and Adams were particularly articulate in defending photography as a legitimate art form. But a considerable number of works in our collection were not made as “art.” Those include snapshots, photo albums, daguerreotypes, documents of land use in the West, scientific photographs, aerial pictures, and others encompassing the range of the medium from its inception to the present day. One might wonder why these works belong to an art museum.

Ansel Adams is a figure not much admired for his creative contributions these days, but

during his lifetime he was a highly intelligent and important figure. As a young man, he was a gifted modern artist in photography. He was not only important for the California region, but was central to the development of the photography department at the Museum of Modern Art in New York. We now associate Adams with his later work, which tends to be large and printed in operatic tonalities, but by that time he was really not so much a photographer as an advocate for the preservation of wilderness.

In 1933, Adams, born and raised in San Francisco, took a long train ride to New York City, the cultural capital of the United States, to see artists and meet the photographers who were his contemporaries, and especially to visit his idol, Alfred Stieglitz.²⁹ As is well known, besides being a photographer himself Stieglitz was an important gallerist; he showed the best of the ambitious contemporary artists, both European modern artists and more recently, the modernist Americans, especially Georgia O'Keefe, his wife. He had also discovered and promoted Paul Strand's work. In 1933 Stieglitz and Adams had a few uneasy meetings, but in the end Adams was offered an exhibition at *An American Place*, Stieglitz's gallery.

Adams returned home determined to open the San Francisco community up to the world of modern art that was so stimulating to him from his trip. His own gallery, modelled on Stieglitz's, lasted only a few months. He soon discovered that the future of modern photography was not with Stieglitz, who was old and cranky, but with Beaumont Newhall, recently arrived at the Museum of Modern Art.

In 1936 Newhall was a young graduate student from Harvard University recently hired to be the Librarian of the new Museum of Modern Art in New York by its director, Alfred Barr. The museum had opened seven years earlier, in 1929, and Barr was very eager to have his new institution respond to modernism in all media—to architecture and design, graphic arts, painting and sculpture and film, as well as photography. Barr invited Newhall to organize a show, and Newhall elected to organize a large and comprehensive exhibition on the history of photography. After travelling through Europe (excluding Germany) to meet photographers and collectors and visit museums finding photographs, Newhall began to contact some of the American photographers, and wrote Adams in 1936, requesting work for the exhibition. Adams wrote back not only agreeing to send his own pictures, but he also offered to lend an album of Western views by “a man named

²⁹ Information on Adams can be found in the exhibition catalogue, *Ansel Adams at 100*, with an essay of the same title by John Szarkowski, and an essay, “Ansel Adams and San Francisco” by Sandra S. Phillips, Boston: Little Brown and Co. 2001.

Timothy O'Sullivan," which he had found in an old bookstore somewhere in the American west. Neither of them knew who this photographer was or why the pictures were made—in fact O'Sullivan had photographed the American Civil War before he was employed on a survey project of the American west before the railroads were built.

Newhall's show was a careful historical overview of photography, arranged chronologically, demonstrating the kinds of pictures that were possible with the kind of technology the photographers utilized. Thus a daguerreotype portrait possessed characteristics of detail, the sense of stilled time and small size on a highly reflective surface while the work produced with a miniature camera, like the Leica, with 35 mm roll film possessed its own particular characteristics that were unique to it. The show opened in New York in 1937 and in August it travelled to the De Young museum in San Francisco where Adams saw it and reviewed it, writing that the show "clearly presented the progress of the medium over a period of one hundred years, and indicated the significance of photography, socially and aesthetically, as a major expression of our time."

³⁰ Within a few months Adams and Newhall and Newhall's wife Nancy had met and become friends—they were to remain so for the rest of their lives. In 1939, two year later, at the San Francisco International Exposition, Adams used Newhall's show to create his own show of the history of photography not only as an art but as a technology, an instrument of social justice and scientific record. Clearly modelled on the Newhall show, Adams's show was also designed to represent the particular history of photography of the west. In the accompanying catalogue there were wonderful pictures from the Lick observatory nearby—Adams's father was an amateur astronomer-- and an article on documentary photography by Dorothea Lange. But Adams's introduction was revealing, he said: "Today...the best modern work suggests the basic qualities of the great photography of a century ago, plus the enlarged vision and increased social awareness of our time." ³¹ This from a young man intent—at that time—in claiming photography to be a legitimate art, and supporting this statement with a picture by that same fellow, Timothy O'Sullivan, the man whose album he discovered and sent to the Museum of Modern Art to be part of Newhall's show. By including these pictures which were not made as art, but were beautiful in themselves and useful to the artists, he explains: "Throughout the entire collection one dominant note persists—the actuality of photography as an independent means of expression." In other words, Adams's affiliation with the photographers in California, the so-called f/64 group, those who cast aside the

³⁰ Correspondence between Newhall and Adams, and Adam's review all cited in my essay, cited above.

³¹ A Pageant of Photography, Ansel Adams *et al.* This quote and the following ones from the "Introduction" by Ansel Adams, no pp. San Francisco: Golden Gate International Exposition, 1940.

affectations of soft focus and demanded clarity and honesty of artistic expression also saw the potential for a truly photographic heritage that was important to them as artists. Adams has particular praise for photographers of the West, describing them as “hardy and direct artists [which] indicates the beauty and effectiveness of the straight photographic approach.” Clearly Adams had come to his understanding of photography as a discreet expression, one of the tenets of modernism, through his relationship with Weston and his acquaintance of what Stieglitz had stood for. Newhall’s essay in this catalogue established the art history of photography, and was a little less risk-taking.

Newhall was the curator of photography at the Museum of Modern Art—leaving it during the Second World War to join the armed forces. After the war he left MoMA for the George Eastman House in Rochester, NY, the private museum of the Eastman Kodak company, and a museum devoted only to photography—the most successful of its kind. Because the collection was developed by Newhall at this time, it is especially rich. The Modern, on the other hand, chose to replace Newhall with Edward Steichen, a highly successful commercial photographer whose most remembered exhibition is *The Family of Man*, a populist show culled from photojournalistic sources. Although a thoughtful man, Steichen, was not interested in investigating the essential character of the medium. The Family of Man was designed to project a vision of the commonality of humanity at the end of the world War.

In 1962 John Szarkowski, a photographer from northern Minnesota was hired to be the next director of the photography department at the Museum of Modern Art in New York. One of his earliest exhibitions, followed by a book, was called The Photographer’s Eye (the book was 1966). In it he wrote “It is the thesis of this book that the study of photographic form must consider the medium’s “fine Art” tradition and its “functional “ tradition as intimately interdependent aspects of a single history.”³² On the cover is a picture that looks like it was made by Walker Evans, in fact it is an anonymous picture from a historical society, c. 1910. But the frontispiece, which certainly looks like an anonymous picture, is actually by a known photographer, Robert Doisneau. Throughout this book, deeply disturbing to many, was this assertion of the singular characteristics of the medium, demonstrated by selecting specific photographic ideas—concepts intrinsic to it-- and demonstrating these photographic concepts by the best examples he could find. To illustrate these points he selected pictures by famous photographers alongside pictures made by amateurs, journalists, studio photographers—the range was deliberately wide and generous. For the photography community this show was a breath of fresh air. Unlike Steichen, Szarkowski was an analytic curator, the shows he organized

³² See John Szarkowski, The Photographer’s Eye, New York, The Museum of Modern Art, distributed by Doubleday and Co., Garden City N.Y.1966, p. 4.

were those of a clear-eyed investigator. This approach, combined with a confidence in his own work as a photographer himself made him, I believe, capable of making quite extraordinary artistic perceptions. His own photography was very formal, and not at all like the work he supported: the photography of Diane Arbus, Garry Winogrand, William Eggleston, for instance. He understood photography as a theoretician experienced as a practitioner.

So what is the advantage to looking at the diversity of photography—the wide craft of the medium, including photography not intended to be art in an art museum, rather than a museum devoted only to photography? We in art museums need to know how photographers work, how they fit in our culture, what they provide us with in the language we seem instinctively to know how to read. But we have moved beyond the interests of Alfred Barr, who was keen on understanding the formal qualities implicit in each medium—the so-called “formalist” approach. At the San Francisco Museum of Modern Art we have tried to enlarge this more expanded approach to the medium: in my own work I have also gone to visit historical societies, archives and museums devoted to only photographs, like the George Eastman House in Rochester. There I have learned to understand not so much the formal properties of the medium, but other, larger ideas photographs also implicitly engage.

For instance, I had moved to the American west from New York to take my position and found myself in a landscape I did not understand. I found, in fact, that looking at Weston and Adams was not helpful, because the contemporary photographers who were making pictures of Western subjects were not seeing those artists as useful to them. They were looking at another tradition. And so I organized a show about the way land is used in the American west, and how they had looked to, or were responsive to another kind of tradition, which was illuminating when the old pictures were connected to the new ones. From that same book of O’Sullivan’s photographs of Western land forms that Adams discovered, it is possible to see not what Adams saw, but what O’Sullivan saw—or was asked to see by the government surveyors who hired him. By itself the picture shows a desolate, even a terrifying landscape—difficult to penetrate and hard to control, and in the 19th century it could not be controlled. The vast American west was mostly arid plains inhabited by the Indians—enemies of the white people who would come in to settle and use the land. First it had to be surveyed before it could be developed, and the arid land was crossed by powerful rivers, this particular river was in the drainage system of the Colorado—a river so powerful it could be violent and hardly navigable. Only after the West was “conquered” was it possible to think of such landscape as beautiful, as spiritually rewarding, which is how Ansel Adams saw it. The Western land that was

“usable” was quickly converted into mining its resources—which has only continued till the present. Rather than a spiritual resource, land was mined not only for mineral wealth, but for trees, farming, and other kinds of wealth—even the wealth derived from touristic use.

Contemporary photographers were looking at what people had done to the wilderness, and so the history of contemporary photography of the west began by looking at what they were looking at, and what that said of the way we Americans think of land as a resource. The pile of tales illustrated here is probably the record of trophy killings of foxes or wolves, making it easier and profitable to raise farm animals without danger. Americans in the Great Plains in the West also developed land in plantations of wheat, which led to great infestations of mice, which had to be crudely and cruelly eradicated by human labor. We have also mined the Northwest woods of its giant trees—every single giant spruce tree was cut down—and in records of the lumber industry there is most often no record of the habitat of the trees, but what they looked like when they were made into planks of lumber, shown as controlled by the people—the owners or the lumbermen. Americans also mine resources for the enjoyment of nature—in the not distant past it was common to catch many more fish in a stream than you could actually eat. Perhaps the greatest photographer of the current Western use of land—whose work I came to understand when I was looking at those historical pictures—is Robert Adams, who saw the way the land was developed around Denver, saw the great sea of massive, cheap construction and the kind of numbness and resignation that affects the people who live there.

The other show I did was about voyeurism and surveillance as intrinsic to the nature of camera vision. These ideas have been explored by photographers since it was possible to conceal the camera in the late 19th century. Thus, by the time of the dry plate, which was faster than the wet plate process, and which eliminated the need to process the negative immediately, photographers understood the ability of the camera to capture their subjects unaware. Many of the important photographers—Paul Strand, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Harry Callahan, experimented with the concealed camera, and many of these photographs reveal a kind of furtive looking (probably Walker Evans most of all). In organizing the show, it was important to discover the range of furtive looking—that it included sexual looking, that it encompassed celebrity—even in the 19th century, as well as a desire to look at suffering and death, as well as surveillance itself. These are all topics found in contemporary photography, and are somehow intrinsic to the medium. As important as the work of such artists as Walker Evans, Cartier-Bresson, Harry Callahan and others are, I would not have been able to formulate this way of seeing photography without the important presence of photography outside the art world.

So this brings us to the ultimate question—is there a need for photography museums, especially in today’s world when photography has expanded, and where a very great amount of photography is made self-consciously as “art.” It has to be said that very much more is being made on our cell phones, and that the average person is now highly competitive to some traditional uses of photography, especially in photojournalism. The craft of photography, if not lost, is certainly challenged. Photography is more a common language than it was only a decade ago.

My answer to the question, do we need photography museums is unequivocally yes! The so-called “art” of photography covers only a tiny part of this very compelling means of visual communication. It is bigger than art, it is probably more important than art. And art photographers have learned from understanding the craft and basic photographic ideas. We still have a lot to learn from the language of photography. I vote to keep these important institutions alive and as vital as the medium they protect and present. It is our common future, and we need to know as much about it as we can.

Beyond the Print: A Museum of Unconfined Medium Specificity.

Karen Irvine

Curator and Associated Director

Museum of Contemporary Photography, Chicago, USA

In an age when photography is marked by both the impending obsolescence of its analogue form and an overwhelming abundance of digital images, institutions such as ours must be aware of how these changing conditions will affect how we work with photography in the future. This symposium asks us to consider what it means to be an institution or department of photography today by asking us to answer: What kind of photography museum should we have today? And how do we reflect the photography of our own time, as well as reflect on the future of the medium, so that our institutions stay relevant?

In order to answer these questions, an institution must first decide how it chooses to define “photography.” At the Museum of Contemporary Photography at Columbia College Chicago (MoCP), we have always embraced a very broad definition of photography. Despite our name, we do not confine our exhibitions to photographs. The published mission of the MoCP is “to promote a greater understanding and appreciation of the artistic, cultural, and political implication of the image in our world today.” The word “image” here is crucial—and will be as we move forward—as it signals that we do not work exclusively with photographs in their print form, but also embrace works that both reflect and sometimes embody the fluid nature of the photographic image. This defining characteristic of our institution will likely grow increasingly important as the conditions of the making and viewing of photographs continue to expand and shift.

The name of our institution of course also restricts us, and therefore challenges us to explore the edges of the medium. Thus, the exhibition program of the MoCP in recent years has shown a diverse array of works by artists who investigate where photography intersects with other mediums such as sculpture, performance art, video, painting, filmmaking, textiles, etc. We deal heavily in artworks that explore photography as an idea, as a phenomenon, and as an influence on other mediums. Some of the artists we work with investigate the medium of photography without actually using

it in their final works. Examples include Heather Mekkelson, Tim Gardner, Eric Fischl, and others.

Today's Landscape

It is our hope that this expanded embrace of what a photograph is and can be, as well as our fascination with what photography means, will bode well as the ecosystem of photography changes and the field continues to broaden with online galleries, blogs, self-publishing, etc. The digital image, with its lightning speed and easy access, cuts in to all areas of life and has the potential to destabilize established notions of museum practice, artistic output, journalism, and visual communication in profound ways.

Members of the “digital generation”—namely, our current and future audience—are used to this complex backdrop and approach the medium already comfortable with its capacity for both truth and fiction, heavy manipulation, and possibilities for skewed representation. They are therefore also rather comfortable with uncertainty when it comes to meaning and interpretation. And perhaps today, more so than ever, meaning is altered not only by subject matter, but also by the context in which the photograph is discovered. In her exhibition *Circulate*, organized for FOAM's tenth anniversary in 2011, curator Lauren Cornell explored just that. She wrote that she “wanted to consider how a culture that has recently been broadened and diversified by the internet, was playing into the nature of photography as a discipline”.³³ So instead of focusing on tools or subject matter, she explored the path of circulation of the photograph. She writes that she was interested in how meaning is “altered or newly understood by different contexts, by its continual discovery and rediscovery, by its technical deterioration as it changes platforms, and so forth.”³⁴

And of course we are seeing more and more artists who make works that illustrate the effect that the limitless circulation of images has on the meaning of photography. Some of them use traditional photographs and prints to respond to the changing landscape, such as Erik Kessels's *Photography In Abundance*, for which he prints out photographs taken over a span of 24 hours uploaded onto Flickr. Or Laurel Nakadate, who, in her project *365 Days: a Catalogue of Tears*, cried every day for a year in front of her camera as a response to the overwhelmingly “happy” photographs people post on Facebook, is more directly commenting on how much personal information we make public these days

³³ Interview with Lauren Cornell, “What's Next?,” *foam* magazine 29, p. 90.

³⁴ Interview with Cornell, p. 91.

using technologies—smartphones, cell phone cameras, text messaging, photo-sharing, and social-networking websites, etc. Historians will undoubtedly mark the advent of the smartphone as something revolutionary in photography because it has changed our lives, as well as the way we communicate, and created a world where photographs easily replace words in our daily communications.

We've all undoubtedly heard the staggering statistics: more photographs are shot every two minutes today than were produced in the entire nineteenth century (that statistic is from 2011, it's probably down to one minute or 30 seconds by now). There are more than 350 million photographs posted to Facebook every day.

Other artists, like Penelope Umbrico, source imagery through the internet and sometimes repost the imagery transformed as their artwork back onto the internet. Her project *TVs from Craigslist*, for example, where she downloads images of televisions for sale, makes two prints of them cropped to the edges of the TV set, sells one on Craigslist for the original amount the TV was being sold for and the other at her gallery at art market prices. Projects like *Umbrico's*, works of art that have a fluidity and interdependence between various elements such as idea, object, performance, and an online manifestation are on the rise.

And of course, today there are artists making artwork to be displayed on screens and handheld devices, and many technology-based interactive artworks. A good example is David Horvitz's *The Distance of a Day*, for which he asked his mother to watch the sunset and make a video in California with her iPhone. At the same time, he made a video of the sun rising at the spot he had calculated it would be possible to see the sun rising at the moment it was setting in LA. The spot was the Maldives. Though Horvitz and his mother were separated by thousands of miles, they were watching the sun together. The title, *The Distance of a Day*, would normally mean the distance one traveled in a day, but in this piece the spatial distance that separated the artist from his mother was defined by the meaning of a day, not by the physical distance between them. He chose phones because they are devices that locate us spatially and temporally. In a poignant ode to how technology can actually facilitate emotional closeness, he installs the same two phones used to record the sun movements only inches apart from one another.

At MoCP, although we've been very democratic in our embrace of different mediums and an expanded definition of photography, our collecting practices have been less forward-looking than our exhibition program. Out of just over 12,000 objects, we only own 35

videos, 12 sculptural pieces, 19 books, and 110 objects that are labeled “mixed media,” which are quite often photographically based. One example of a textile is the needlepointed version of a television screen shot by Stacia Yeapanis.

Yet we have been less in touch with very recent developments in the field, such as internet art, cell phone art, device art, etc., and actually, preparing for this symposium has made me realize that we’re probably somewhat behind the ball in that regard. Perhaps in this way we are not reflecting on our own time to the extent that we should be. Museums like the New Museum in New York, who opened their Media Zone in 2000, and their partnership with Rhizome ArtBase, an online archive of new media art, containing 2,100 works of art and growing, provides an online home for works that employ materials such as software, code, websites, moving images, games, and browsers toward aesthetic ends. And we are seeing more and more museums act as incubators for ideas, social laboratories, mental greenhouses, that spark ideas and interactions and the like with relational aesthetics; the art is interactive and exists in the dialogue, the process, and the outcome.

We also must consider how the viewer’s expectations might change as the “digital natives” become our primary audience. As writer Nick Bilton has observed, technology is increasingly centered on the user. Unlike analogue paper versions, our maps locate us—we appear as a small dot in the center of our screen. News and entertainment outlet feed us information that is tailored to our interests and tastes³⁵. Our conceptions of time and location, and our relationships to others are becoming more and more influenced by our sense that we are being watched and tended to. This will likely have a huge impact on how the visitor experiences, or expects to experience museums in the future as well.

And we should be wary of course of when technology is embraced just for the thrill of it, or other benefits, such as sponsorship, even. Just to go back to the New Museum and mention the small controversy surrounding their acceptance of Google Glasses as sponsor for the next New Museum Triennial in 2015. There has been a lot of criticism of this decision, as in, did artists make works intended to be viewed this way? Jillian Steinhauer wrote a good article about this on *Hyperallergic*, pointing out the obvious fact that this is eyewear technology, not just something for your iPad or iPod touch and

³⁵ Nick Bilton “A Tech World That Centers on the User,” *New York Times*, September 12, 2010, New York Edition, p. B1

that the artwork is therefore viewed through the technology.³⁶ With historical painting, you have a familiar viewing experience that clearly separates itself from the technology and its attendant scans, arrows, and directives in the upper right hand corner of your vision, so the historical painting viewing experience will likely be easy to reconcile. However, with new media, video, etc., artwork that was not designed to be viewed through a device or high-tech glasses, with those works the ethical responsibility of a museum to protect the artwork and display it with integrity comes into question.

It is interesting to consider just how quickly museum practice has changed (in some cases) or is at least beginning to radically change. In his essay “Resonance and Wonder,” written in 1990, literary critic and theorist Stephen Greenblatt discusses the conditions of the reception of artworks, and outlines two types of effects that art might have on the viewer, “resonance” and “wonder.” He defines resonance as “the power of the object displayed to reach out beyond its formal boundaries to a larger world, to evoke in the viewer the complex, dynamic cultural forces from which it has emerged and for which . . . it may be taken by a viewer to stand.”³⁷ Greenblatt describes wonder as a more ineffable feeling, as “the power of the object displayed to stop the viewer in his tracks, to convey an arresting sense of uniqueness, to evoke an exalted attention.”³⁸ Museums cultivate atmospheres that encourage both resonance and wonder. Resonance has been traditionally promoted by explaining and contextualizing objects in wall labels, discussions, and publications, a way to make up for the displacement that occurs between the conditions of an object’s creation and its current state of display. The problem is that this displacement isn’t happening in the same way any more; as images, and images of objects, are immediately displaced and expected to be displaced, they are, in some ways, in a continuous state of displacement.

We are at a threshold moment. As institutions, especially those of us who are defined by the idea of the contemporary, we have to decide how to keep our exhibition and institutional practices relevant. This will mean that we have to include in our programming not only contemporary reflections on mediated society, but also new media. But we do not need to become new media museums. Artists will continue to

³⁶ Jillian Steinhauer, “Google Glass Sponsorship Bodes Ill for New Museum,” <http://hyperallergic.com>, May 2, 2014.

³⁷ Stephen Greenblatt, “Resonance and Wonder,” *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 43, no. 4 (January 1990): p. 19.

³⁸ *Ibid.*, p. 20

comment on how technology affects our world and our psyches, our habits, and customs. And photography, which still has a primarily documentary function, although a problematic one, will continue to be at the epicenter of these investigations.

Photography is a long-standing, classifying term, and therefore the idea of a medium-specific photography museum is still valid. That said, we should not fail to critically reflect on our own position, which, as access to images increases in leaps and bounds, may emphasize our role as filters, but may also facilitate bigger differences between institutional programming, so the same photographers are not seen all over the world all the time.

I do not think that museums will forgo their chief mission of caring for and exhibiting objects any time soon. Nor will artists working with photography cease making objects.

Museums can continue to be interesting platforms for isolating images and giving them new context, sometimes by taking them out of the virtual world, off of screens and giving them space and viewing circumstances that enhance their object status, which might feel more and more special (perhaps re-endowing it with a Greenblatt's idea of "wonder" to a certain degree), and other times by just displaying the photography that is created to be simply an image, without a manifestation as an object, and let viewers experience it via screens and projections, on websites, or however the artist intends the images to be seen.

Curator Alison Nordström has written about the value of the physical print as a source of information and the museum as a place for concentration, study, and reflection. She made the prescient point that to fully understand photography of the nineteenth and twentieth centuries we need to see the object. Prints are quite different, obviously, and the physical qualities they exhibit are often very revealing. The backs of the prints often have markings, for example, and processes, papers, and retouching are often valuable sources of information.³⁹

But it would be a mistake to position digital images just in terms of what they are not compared to original prints. We must also think about their potentialities.

At MoCP we have just begun to grapple with questions concerning our own institutional digital identity as it relates to the accessibility of images in our archives. We have all of

³⁹Interview with Alison Nordstrom, "What's Next?," *foam magazine* 29, p. 87.

the objects in our collection digitized and available on our website for study purposes. We have digital exhibitions of collection works in our front windows. But we also try to remain cognizant of the fact that digital files are not originals, and are only to a limited degree a substitute for the objects in our care. One exhibition we've mounted in recent years, in particular, brings these issues into focus.

*An active archive is like a toolshed,
a dormant archive is like an abandoned toolshed.*

—Allan Sekula

In 2012 I invited the artist Jan Tichy to work with our collection. Known mostly for work that animates spaces with durational light and video as well as works with sculpture, Tichy was trained as a still photographer, so I knew that his exhibition wouldn't be typical collection show where someone thematically approaches a collection and curates a set of objects.

At the beginning of the yearlong commission, Tichy interviewed our staff, and discovered that what we are most proud of is the accessibility of our collection. We spoke a lot about the fact that we had our entire collection online (we were ahead of the curve on that, eight or nine years ago, so even though it is now commonplace, the narrative of that being a special accomplishment had persisted), we taught from our collection almost every day in our print study room, and we honored every request to see original work (assuming schedules are flexible) making our collection one of the most accessible in Chicago, if not the United States, or the world. He quickly realized that there were ways to make the collection even more accessible and worked with us to further increase the accessibility of the digital replications of our collection works. Some of the unintended outcomes of this commission were an entirely new website for the museum with a tagging application, the digital galleries I mentioned earlier in the windows on our building, and online digital exhibitions.

In the exhibition itself Tichy used many of our digital image files in combination with original pieces, or as source material for new works, to highlight the tension between objects and their digital versions.

One video, *Collection* (2012), displays all of the works in the MoCP collection (as of summer 2012) according to luminosity. This 7.5-minute sequence of images allows us to "see" the entire collection in a way that our eyes and minds cannot fully process. Tichy

included the darkest and lightest prints in the collection (the darkest image, by Roy DeCarava, shows a man sitting in a window; the lightest one, by Harry Callahan, depicts his wife's legs and posterior) in the exhibition space, allowing the digital collection to illuminate the physical collection objects, and suggesting that the character of the collection can be found in the spaces between its most dissimilar images. Also, influenced heavily by László Moholy-Nagy, Tichy uses the tool of display as a tool for making art.

Tichy also conceived a new use of the museum's windows on the corner of Michigan Avenue and Harrison Street, now deemed the Cornerstone Galleries. He invited six international curators and five of the students who worked with him to organize digital exhibitions of works from the collection to appear on large monitors in the windows. These dynamic exhibitions increase the visibility of the MoCP as they symbolically bring the museum's holdings out of the vault, through its walls, and onto the street, accessible to all who pass by as well as those who visit a digital exhibition gallery on the museum's website.

The museum's online database, and now its Cornerstone Gallery and *Collection* piece, bring a particular question into focus: what is the difference between a physical archive and a digital one? The works on view in the window galleries and online are of course digital representations of real collection works. Throughout the exhibition, Tichy continued to find possibility in the tension between the physical object and its digital copy by freely manipulating and animating digital files in order to illuminate certain aspects of the original photographs.

An example is an installation he created for the show inspired by Aaron Siskind's explorations of abstraction that are inspired by Abstract Expressionist painting and pay homage to his friend the painter Franz Kline. In Tichy's installation, both Siskind's abstract and representational works are animated. In the abstractions, Tichy has removed all of the mid-tones, stressing the graphic quality and gestural feel of Siskind's compositions. Using 255 frames he has the images build from dark to light, adding a sense of duration to the still images, and suggesting the time-based process of exposure of both the film inside the camera and the paper in the darkroom. As Siskind's images of walls are projected onto the gallery wall, they create huge rectangles of light that evoke fundamental photographic events such as light hitting the mirror inside the camera or light streaming through the open aperture onto the film or digital sensors. Similarly, as Tichy animates *Pleasures and Terrors of Levitation*, he inverts Siskind's darks and lights, alluding to the fundamental positive-negative foundation of photography. And like

Collection, in this installation he illuminated two original Siskind abstractions, which of course felt diminutive in scale next to the large projections.

And in another part of the museum he put a piece where Andy Warhol's Polaroid portraits of posing people are animated until the frame speed per second has the effect of a flip-book, bringing them to life in a cinematic fashion and revealing their likely movements during their actual photo shoots with Warhol.

In conclusion, as Jan Tichy illuminated the fact that digital images possess different potentialities, and parsed out some of the differences between digital images and their physical counterparts, he prompted us to become more intimate with our holdings and to become acutely aware of the fact that digital replications of objects in our collection are not 1:1 substitutes for the objects themselves.

Photography has always been a medium of rapid and continuous change, and as images proliferate and blanket our lives, the objects in our care become increasingly special. We should be excited about the possibilities for new forms of contextualization and interpretation, and the fact that photography is practiced by more people than ever before. As institutions we need to find a balance between the experience and benefits of technology and art and experience that remains unplugged.

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

Duncan Forbes

Co-Director

Fotomuseum Winterthur, Svizzera

I want to begin by thanking Roberta Valtorta and her colleagues very much for inviting me to this symposium. When a day of lectures to be delivered by curators is prefaced by a panel of politicians you realise that something very serious is going on. Clearly, the situation of MUFOCO is now perilous, despite its rich and important history. However, listening to the presentations this morning, perhaps particularly those by our Italian colleagues, the famous maxim of Bertolt Brecht came to mind: 'Don't start from the good old things but the bad new ones'.⁴⁰ I want to begin today with the bad new things and, perhaps unlike some of the other speakers, address very directly the questions that Roberta has so intelligently posed for us.

Recently I have been scanning (perhaps the more appropriate term is downloading) much of the recent literature on the status of photography today and two things become immediately clear. First, how much we are still struggling with the problem of definition, not so much in terms of describing 'the medium' (that now seems an old-fashioned idea), but rather with the conceptual tools that might enliven our thinking about what photography has become. This is partly a reflex of the diversity of photographic media now and also the pace of technological change. But it isn't only that, and we might speculate about how disciplines renew themselves from without, including from the field of politics. The oft-mentioned crisis of photography theory today – dating back we are sometimes told to the 1980s – may in fact be a symptom of a much deeper disorder.

The second thing that strikes me surveying this literature is how little the institutions of photography are critically discussed, and in particular by those who work in them. There are obvious reasons for this: the erosion of contemplation in contemporary museum

⁴⁰ Walter Benjamin, 'Conversations with Brecht', *New Left Review*, 1/77, January–February 1973, p. 57.

culture, for example; or the pressures on curators to promote, rather than interpret, their collections, a much more pronounced aspect of museum life in the last twenty years or so. These are all indications of how entrenched photography museums have become (almost without anyone noticing) in the neoliberal event economy. And this has obvious consequences, not the least of which is the reluctance to raise our heads beyond our own institutional parapets to consider the field as a whole. Arguably, it is also more likely to prevent us from becoming progressive actors in the arena in which we work, to prevent us from supporting the function of the museum as critical space. So my plea here is don't just tell us about your institutions, but tell us what, in the best of all possible worlds, your institutions might become.

Having said all that, I have been asked, briefly, to tell you something about my institution, Fotomuseum Winterthur (FMW). Here are some facts and figures: FMW was founded in 1993, the first stand-alone photography museum in Switzerland. It rapidly became a leading photography institution in the German-speaking part of Europe. Its remit is international photography (in practice twentieth-century and contemporary photography) and in its lifetime it has staged around 140 exhibitions. In 2003, FMW was joined by the Fotostiftung Schweiz, the Swiss national archive of photography, collecting and exhibiting the work of Swiss photographers. We are separate institutions, with different curatorial styles and funding structures, but we share facilities together and benefit from different audiences. In terms of budget, FMW has an operating budget of about 3 million CHF, with a third coming from public funding, one-third from our own resources (including a very successful Friends' organisation), and one-third from sponsoring and foundations. We have 8.5 full-time equivalent staff and a high quality collection, beginning around 1960 – formed in the shadow of Robert Frank's immense achievement – comprising around 5,000 works.

There are two other quick points that I wish to make. First, in terms of the rhetoric of exhibition, FMW has sought to represent photography broadly, as art and document, and the collection in particular has a strong realist and conceptual bias. Second, Switzerland is a good place for the arts: there is (still) money available for museums, although commercial sponsorship and public funding are both under pressure. In the Swiss ideology of repressive tolerance culture is an arena of comparative tolerance – I have found the cultural climate to be far less instrumental and technocratic than in the United Kingdom. As our recent exhibition with Yann Mingard has explored, Switzerland is a place where people 'deposit' things and I think FMW has done very well to create a sense of

dynamism in what is sometimes a rather static museum culture.⁴¹ FMW has consistently privileged the life-world of photography over the photograph as thing.

The photograph shows a test tube produced by the European Bioinformatics Institute, England. Encoded and stored in synthesised DNA form, the test tube can store data equivalent to the contents of one million CDs.

Post-Medium

In my abstract to this lecture, I pointed out the tendency of a number of museums to stumble into inquisitorial mode in response to an intense anxiety about the identity of photography. Thus they have asked ‘Well, What is Photography?’ (FMW, 2003), ‘Is Photography Over?’ (SFMOMA, 2010), or ‘What is a Photograph?’ (ICP, 2014).⁴² Various people have suggested that this mode of questioning embodies a particularly analogue conception of the medium, exemplified, almost hysterically so, by James Elkin’s 2007 book, *Photography Theory*, with its obsessive focus on the meaning of indexicality in photography.⁴³ This is right, but I also wonder whether it isn’t a rather museal conception of photography that is being articulated here, an expression of an institutional desire for the definition of a thing, useful to the museum of course, but also to the market. And of course we shouldn’t forget the extraordinary, and perhaps growing, influence of the art market in defining the agenda of the larger metropolitan photography museums in particular (unsurprisingly, all the institutions named above are embedded in extensive cultures of private collecting).

Also, I don’t think it is any coincidence that these questions should begin to be asked around 2004, the moment in which the photographic found a new circulatory impetus through the eruption of social media, associated now with the global network and the technology of the smartphone (so-called Web 2.0). This is a very different context from the early 1990s when questions about the changing ontology of photography in the face of the digital first began to be asked. By contrast, we live in a world today where

⁴¹ Yann Mingard, *Deposit*, exhibition catalogue, Fotomuseum Winterthur and Museum Folkwang, (Göttingen: Steidl, 2014).

⁴² Urs Stahel, *Well, What is Photography?*, (Zurich and Winterthur: Scalo and Fotomuseum Winterthur, 2003) and Carol Squiers (ed.), *What is a Photograph?*, exhibition catalogue, International Center of Photography, (New York: Prestel, 2014). The entire SFMOMA symposium is available at http://www.sfmoma.org/about/research_projects/research_projects_photography_over.

⁴³ James Elkins (ed.), *Photography Theory*, (New York: Routledge, 2007).

extraordinary numbers of images are taken and distributed at phenomenal speed (I am reluctant to cite the latest apocalyptic figures, but in 2013 350 million photos were apparently uploaded to Facebook every day). What is less often noted, however, is not only how distributed images are, but also photographic devices themselves. According to recent figures from the German Photoindustrie-Verband around 2.25 billion picture-taking devices will be sold globally in 2014, but only 4% of that figure will be digital cameras (and these are only figures looking at personal devices, excluding for example industrial imaging machines).⁴⁴ The 'photographic', conceived as a dialectic of applied use and technology, is clearly undergoing a profound transformation, on a global scale and marked by a proliferation of imaging machines and the infinite networked exchange of images.

It is this idea of the photographic as constituting a radically 'distributive' aesthetic or identity, a post-medium identity if you like, which is one of the most challenging issues for the photography museum today. This means no longer asking what photography is (the ontologically-weighted question), but rather what photography is becoming (the socially, aesthetically and politically-weighted question). There are now, I think, good theoretical resources for this – in the last year or so I've found the writings of Peter Osborne, Hito Steyerl, Walead Beshty and Trevor Paglen particularly insightful. Crucially, all of them are alive to the politics of image production and are generally critical of digital culture today. Famously, Hito Steyerl asked recently whether the internet was now in fact dead.⁴⁵

I don't have time to describe these thinkers' work in detail, but each it seems to me is attempting to come to terms with the ability of the digital image to free itself from any particular medium or platform and create what might be termed multiple events of visualisation. For Osborne, the founding unity of the photographic, which he argues dominated twentieth-century conceptions of photography, has now broken down and the medium is revealed as an ideological fantasy (a fantasy promoted most effectively by the photography museum). In the era of the digital dominant, the image now has a radically 'distributive' or 'relational' character as it moves with tremendous speed across a wide variety of social and technological forms. The image is freed from its medium – it is derealised and open to potential infinite exchange. It is this infinite reproducibility,

⁴⁴ As reported originally by Impress Watch, at http://dc.watch.impress.co.jp/docs/news/20140415_644387.html (accessed May 2014).

⁴⁵ Hito Steyerl, 'Too much world: is the Internet dead?', available at <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/> (accessed May 2014).

along with its profound social implications, that is the real source of today's anxiety about photography.⁴⁶

Osborne's philosophical argument is articulated in a more pragmatic way for the present by Trevor Paglen who has recently argued on FMW's Blog that we should stop talking about photography and instead begin speaking about 'seeing machines'.⁴⁷ Seeing machines comprise a vastly expanded field – everything from digital cameras, to satellites, to drones, to automatic number plate recognition devices – and include the machines themselves, the data they capture as well as the 'script' they support, the mode of 'seeing' they develop. Paglen is clearly describing aspects of his own practice, but it is nonetheless the case that the implications of this expansion of mechanised seeing offer significant challenges to the photography museum today.

By contrast, Hito Steyerl returns us to more philosophical concerns, mixed with the politics of digital activism. For her, images are neither renditions of the real world, nor treacherous appearances, but rather 'nodes of energy and matter that migrate across different supports ... transitioning beyond screens into a different state of matter'. Steyerl's writing is what I would call rhetorical theory (it has an engaging manifesto-like quality), but it usefully foregrounds the struggle to describe what exactly it is that is happening to image mediation today. In a telling argument, she suggests image and world are no longer opposites, but rather 'in many cases just versions of each other'.⁴⁸ I find Steyerl's digital materialism cautiously hopeful – for her it is the unevenness of image and reality that generates anxiety, but perhaps also the possibility of a renewed politics.

There are two points that I want to make here. First, at FMW we are trying to respond to this radically 'distributive' sense of the photographic. So we are creating new physical spaces that are flexible and fast moving and that will allow us not only to engage with more digital media, but also to integrate exhibitions with our website and with an enhanced responsiveness through social media platforms. Our Blog is exploring these ideas very directly and it is also reflected in our programme – our two current exhibitions, Surfaces and Deposit, both reflect aspects of the digital problematic. Next

⁴⁶ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, (London: Verso, 2013), especially chapter five.

⁴⁷ <http://blog.fotomuseum.ch/2014/03/ii-seeing-machines/> (accessed May 2014).

⁴⁸ Ibid., footnote 6. See also Nick Aikens (ed.), *Too Much World: the Films of Hito Steyerl*, (Berlin: Sternberg Press, 2014).

year we want to think much more about the design of our website, our ‘corporate identity’ as a whole, but also how we might begin to overturn what are I think quite modernist forms of work and internal organisation within the museum. What I am trying to say is that I think the photography museum, its modes of operation, needs to be rethought as a whole in response to the challenge of digital media.

The second point that I want to make is in relation to the presentation of the history of photography. Osborne’s argument in particular is interesting because it suggests that the identity of photography was always distributive, it is just that one part – still photography – came metonymically to stand in for a whole range of imaging-making practices. It was this part that was institutionalised in the form of the photography museum. My sense is that photography history itself is now under pressure to develop a more distributive sense of the photographic and that we are also beginning to see this reflected in exhibition culture. It doesn’t surprise me, for example, that an artist like Chris Marker is so interesting at the moment.⁴⁹ And we need to recall that photographic modernism (during its high points especially) was far more deeply distributive than the photography museum has subsequently allowed. Again, this representation of history is something we are deliberately trying to reflect in FMW’s exhibition programme (see, for example, our exhibition *Cross-Over: Photography of Science + Science of Photography* from 2013).⁵⁰ Having said that, I do think it is important to pay due attention to the historical lineages of photography, particularly its deep intersection with the politics of modernism. So-called ‘media spaces’, it seems to me, potentially evacuate the significance of photography’s histories as well as the specificity of the emerging photographic.

Posthuman

At the same time we are also thinking hard at FMW about the question of content. It is now clear that the photographic is deeply implicated in a range of new relationships between humankind and machine and that we urgently need to find new modes of political and ethical agency in our technologically-mediated world. These are some of the themes of our current exhibition, *Deposit*, and we want to continue to explore them in

⁴⁹ Chris Darke and Habda Rashid (eds.), *Chris Marker: A Grin Without a Cat*, exhibition catalogue, (London: Whitechapel Gallery, 2014).

⁵⁰ Christin Müller (ed.), *Cross Over – Photography of Science + Science of Photography*, exhibition catalogue, Fotomuseum Winterthur, (Leipzig: Spector Books, 2013).

relation to a range of topics: cognitive science and information technology, including digital culture; ecology and earth sciences, bio-genetics, neuroscience and robotics. We are interested in ways of conceptualising the human subject and responding to what is in many ways a crisis of the subject in relation to technology and modern forms of visualisation or 'capturing'.

I am not sure quite how to describe this arena of activity – the posthuman or the biopolitical are recent buzz words. But I think it allows us to engage directly in contemporary issues and avoid some of the vacuous and depoliticised abstractions that plague this arena. This also takes us to political questions and the issue of photography's organising capacity for politics and theory, perhaps revived since the so-called Twitter revolutions of 2011. For me, this means continuing the realist traditions of FMW and looking at the ways that realism is constantly being rearticulated for our current period, what Jorge Ribalta has called in a striking phrase the persistence of a 'molecular realism' in photography.⁵¹ But it also means being critical and opposed to the digital optimism still being expressed from some quarters.

The Political Economy of the Photography Museum

I want to end with some comments about what might be described as the political economy of the photography museum, in part because it is an issue rarely addressed, but also because it is one of the things that brings us together this weekend. It is clear that under the recent period of austerity politics in Europe we are continuing to witness a decline in public art funding and a continued influx of private wealth into some 'public' art institutions (a pronounced development since 2008, this is nonetheless an acceleration of a trend that has been in place in Europe since the structural crises of the 1970s). This is doubtless a good development for the 1%, but the benefits for the rest of us are more ambiguous. What particularly concerns me here is that we are seeing a consolidation and centralisation of museums in the major urban (tourist) centres, all of which, as David Harvey has argued, are aggressively mobilising cultural capital to enhance economic competitiveness.⁵² Thus, to take the example of the United Kingdom, the situation for museums outside London is becoming increasingly difficult. The key

⁵¹ Jorge Ribalta, 'Molecular documents: photography in the post-photographic era, or how not to be trapped into false dilemmas', in Robin Kelsey and Blake Stimson (eds.), *The Meaning of Photography*, (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), pp. 178–85.

⁵² David Harvey, 'The art of rent: globalisation, monopoly and the commodification of culture', *Socialist Register*, vol. 38, 2002, pp. 93–110, available at <http://thesocialistregister.com/index.php/srv/article/view/5778/2674#.U-pL4kj8SP8>.

point is that it is often the mid-scale institutions that are getting picked off in this process and it is at this level where historically a lot of photography institutions are situated and have flourished. The difficulties faced in particular today by museums in post-industrial regions (including MUFOCO and FMW) suggest we may be at the beginning of a major shift in the geographies of institutional photography. There is much more to say about this, but in summary we are witnessing what might be described as the even more uneven development of the institutionalisation of photography.

Generally, I agree with Andrea Fraser's arguments that we have to be aware of the inequalities in our own sector and openly, if perhaps necessarily politely, speak truth to power.⁵³ There is an obvious solution to the crisis of arts funding in Europe at the moment and that is to fight to reverse highly regressive taxation structures. This is a complex topic, but to give a relatively simple example (quoting figures from the United Kingdom): about £25 billion of tax revenues is thought to be lost through tax avoidance each year with another £70 billion in tax evasion by companies and individuals. If you add in the failure to collect tax revenues this amounts to a tax gap in the United Kingdom of about £120 billion a year! (it is hard to avoid the conclusion that tax avoidance and evasion are legitimised by the state).⁵⁴ Meanwhile the tax contributions of the wealthy few who generously donate to museums are, of course, in many cases optional.

It is also the case that globalisation is changing the museum landscape, as photography museums, often privately owned, begin to appear in Asia and South America in particular. This seems to me to be a very exciting development – this may be the decade in which the institutional world of photography becomes fully global. But this also puts tremendous pressure on even mid-scale photography museums and introduces some very complex questions of what a global culture of photography might be. As Gayatri Spivak has recently argued, the only two things that are properly global are capital and data, but I doubt very much whether this is equivalent to a global photographic culture.⁵⁵ Having said that, a transversal culture of institutional photography, based on

⁵³ See in particular 'There's no place like home' (2012) and 'L'1% c'est moi' (2011) both available at <http://whitney.org/Exhibitions/2012Biennial/AndreaFraser>.

⁵⁴ See Richard Murphy, *Why Are They Increasing the Tax Gap?* at <http://www.pcs.org.uk/en/campaigns/national-campaigns/tax-justice/why-are-they-increasing-the-tax-gap.cfm>. For international comparisons see the work of the Tax Justice Network at <http://www.taxjustice.net/>.

⁵⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, (Cambridge, MA: Harvard University Press), 2012. As she writes: 'Globalization takes place only in capital and data. Everything else is damage control' (p. 1).

progressive politics, diasporic mobility and transcultural interconnection and communication would be a very good thing indeed.

Photographic Futures

I want to conclude in what may seem a rather banal way by suggesting that what is important for the photography museum today is not just that it engages with the photographic in the here and now, but also in the future. The title of my talk is deliberately provocative, but it is framed in the hope of generating utopian energies within the museum, from the heart of what is mostly a ruthlessly pragmatic machine. Of course, other museums have done this, for example the brilliant Bergen Assembly project in 2013, *Monday Begins on Saturday*; and in 2008, on its 50th anniversary, Moderna Museet in Stockholm commissioned a film intriguingly titled *Museum Futures: Distributed*, a collaboration between Neil Cummings and Marysia Lewandowska.⁵⁶ The idea is that the film shows an interview with the Director of the Museum in 2058, one hundred years after its foundation – the script in particular repays close attention.

I first became aware of the possibilities of utopian projections when I worked with architecture students in Edinburgh a few years ago to design the photography museum of the future – it turned out, for me at least, to be a very challenging process. The point, of course, is not so much that you are able to predict the future, but that in doing so you learn much about the present and also about the past. As Fredric Jameson puts it, the ‘future, imaginary or not, also returns upon our present to play a diagnostic and a critical-substantive role’.⁵⁷ At the moment at FMW we are looking for a way to embed that diagnostic role at the heart of our activities. This is significantly a question of funding, but one idea is to set up a Research Laboratory in the museum which will engage with a programme of research very similar to that which I have outlined to you today.

But my concluding point is a simple one: don’t be afraid to create some space in the museum to play and to dream. After all, the future may never come into being.

⁵⁶ Ekaterina Degot and David Riff (eds.), *Monday Begins on Saturday*, (Berlin: Sternberg Press, 2013). *Museum Futures: Distributed* (2008) is available at <http://vimeo.com/54359801> (accessed May 2014).

⁵⁷ Fredric Jameson, ‘The politics of utopia’, *New Left Review*, 25, January–February 2004, p. 38.

Fotografia e Cinema: una relazione incompiuta

Donata Pesenti

Vice direttore e conservatore

Museo Nazionale del Cinema, Torino, Italia

Voi sapete che cos'è il cinematografo? La riproduzione fotografica dell'“attimo fuggente”, a centinaia di migliaia di operazioni susseguentesi. Abbracciate una bella donnina? Ebbene, ottocento fotografie istantanee raccolgono ordinatamente le varie gradazioni del vostro abbraccio 58.

Il cinematografo “non è ancora una forma di arte (...) Finché il cinematografo si ostinerà ad essere brutalmente realista, esso continuerà — come dicevo — ad essere al teatro quello che la fotografia è alla pittura 59.

Premessa

Questo contributo vuole essere uno stimolo a ripensare la fotografia e il cinema come due mondi profondamente vicini, per quanto la loro storia sia andata, spesso, in senso contrario.

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 con analoghe modalità di riproduzione della realtà; modalità che, peraltro, garantiscono agli occhi dei contemporanei un'oggettività indiscussa dell'immagine/documento realizzato, addirittura amplificata con il nuovo potente mezzo in grado di “duplicare” la dimensione temporale della vita. Ma, come noto, è il linguaggio iconografico ed espressivo della fotografia a costituire l'altro elemento centrale della relazione, anche solo perché i primi cineasti e cineoperatori - o “cine-fotografi” - provengono spesso

⁵⁸ Edipi, *Cinematografia*, “Fiammetta”, Firenze-Roma, 4 ottobre 1896, I, 23, pp. 2-3, citato in Luca Mazzei, *La materia di cui son fatti i sogni: percezione della tattilità del cinematografo nei testi letterari italiani (1896-1908)*, in Alice Autelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, Forum, Udine, 2005, p. 359.

⁵⁹ S. A. Luciani [Sebastiano Arturo Luciani], *Le visioni della musica e il cinematografo*, “Harmonia. Rivista italiana di musica”, a. II, n. 6, giugno-luglio 1914, p. 5.

dall'ambito fotografico e propongono modalità di rappresentazione già ampiamente collaudate dalla fotografia. Voglio richiamare a titolo esemplificativo le vedute architettoniche e paesaggistiche degli Alinari, di Giorgio Sommer, di Alphonse Bernoud e le successive composizioni pittorialiste che costituiscono per il cinema muto italiano un ricco bagaglio iconografico cui attingere⁶⁰; analogamente, i temi della fotografia istantanea sono accolti in pieno dalla produzione dei film dal "vero", mentre l'artificiale integrazione tra soggetto e scenografia dipinta diffusa dalla ritrattistica definisce lo spazio scenico dei film di finzione. D'altra parte, l'adozione di un linguaggio e di un immaginario familiare e condiviso consente un'immediata comunicazione con lo spettatore.

Se si guarda poi alla diffusione della cinematografia, anche in questo caso il milieu fotografico ha un ruolo di primo piano perché sovente sono proprio gli studi di noti fotografi a ospitare le prime dimostrazioni di "fotografie in movimento"⁶¹, o le riviste di settore a dedicare specifici spazi al cinema in quanto "splendida figlia dell'arte fotografica" (come si legge in un articolo apparso nel 1912 sulla testata "La Fotografia Artistica")⁶². Fotografia e cinema manifestano un' "artistica e scientifica parentela", si sottolinea in un successivo redazionale dedicato alla casa di produzione Cines:

"Nulla è infatti più strettamente legato all'arte fotografica, ai suoi progressi ed alle sue evoluzioni, di quella cinematografica e tuttavia, sine ante, esse erano illustrate separatamente come se le rispettive produzioni artistiche fossero cose affatto differenti,

⁶⁰ L'influenza della fotografia pittorialista, e più in generale della fotografia artistica, sul cinema muto italiano documentario e di finzione non è stata ancora adeguatamente studiata dagli storici del cinema e della fotografia. Di particolare importanza risultano gli studi dello storico del cinema Giorgio Bertellini. Si veda Giorgio Bertellini, *Photography and Cinema, and Vice Versa* in Giorgio Bertellini (a cura di), *Italian Silent Cinema. A Reader*, John Libbey & Co., London, 2013, pp. 49-68; Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape, and the Picturesque*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2009.

⁶¹ Si veda Aldo Bernardini, *Fotografi cineasti nel cinema italiano delle origini* in Elena Dagrada, Elena Mosconi, Silvia Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Cineteca Italiana-Il Castoro, Milano, 2007, pp. 50-59.

⁶² "L'Italia ha molte case produttrici di films che debbono la loro fortuna all'iniziativa ed alla perseveranza di uomini acuti ed operosi. Noi li andremo ricordando via via sulle pagine di questa rivista che è legata per così saldi vincoli alla cinematografia, poiché - come i nostri lettori non ignorano - la cinematografia potrebbe essere detta la prima e splendida figlia dell'arte fotografica". Brand, "La Fotografia Artistica", anno IX, n. II, febbraio 1912, p. 27. Per un approfondimento sulla presenza del cinema nelle riviste italiane di fotografia del primo Novecento si rimanda a Franco Prono, *Cinema/fotografia: il dibattito sulla tecnologia nelle riviste fotografiche italiane del primo Novecento*, in *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*. Volume primo, *Discorsi, precetti, documenti*, a cura di Michele Canosa, Giulia Carluccio, Federica Villa, Carocci, Roma, 2006.

estraneità tra loro. Noi abbiamo voluto riavvicinarle nei risultati come già sono unite nei processi di esecuzione, parendoci più che mai vera e viva la loro artistica e scientifica parentela” 63.

Tuttavia, questa felice e naturale vicinanza tra i due mezzi non sarà sempre così risolutiva: man mano che il cinema prende coscienza delle proprie potenzialità e afferma un suo specifico linguaggio, il rapporto con la fotografia appare più problematico. Addirittura, si ha la sensazione che a poco a poco si delineino due mondi espressivi paralleli, ovviamente con le dovute eccezioni che si incontrano nella storia di entrambe le discipline.

Generalizzando, in questo percorso il cinema assume in pieno la fotografia come aspetto interno essenziale del processo realizzativo (si pensi alla centralità del ruolo svolto dal direttore della fotografia) ma attenua il legame con la tradizione fotografica. E l'avvento dell'epoca del sonoro sembra radicalizzare questo orientamento e indirizzare il cinema verso una direzione che avrà controversi punti di tangenza con la storia della fotografia tout court.

Forse potrebbe essere proprio questa la ragione che ha portato il processo di museificazione del cinema a un rapporto analogamente problematico con la fotografia, come vedremo nel breve quadro storico che segue.

1898: Matuszewski e la prima istanza di un museo o deposito cinematografico

I primi passi verso la museificazione della fotografia in movimento si muovono all'alba della nascita del cinema, per convenzione il 28 dicembre 1895, data della proiezione cinematografica pubblica a pagamento dei fratelli Lumière al Grand Café di Parigi. Nonostante lo scetticismo di qualche illustre testimone dell'epoca nei confronti della nuova invenzione (“il cinema è un'invenzione senza futuro” aveva affermato Antoine Lumière, padre di Auguste e Louis), a distanza di soli tre anni il fotografo e operatore cinematografico polacco Boleslaw Matuszewski 64 scrive due opuscoli in cui già rivendica la necessità di creare a Parigi un museo o un deposito per i film a carattere storico documentario. Mi riferisco, come noto, a *Une nouvelle Source de l'histoire* e a *La*

⁶³ “La Fotografia Artistica”, anno IX, n. VI, giugno 1912, p. 101. La base fotografica della cinematografia è evidenziata anche sulle prime riviste cinematografiche. Si veda il contributo di Mauro Giori, *La fotografia nelle riviste di cinema italiane (1907-1918)* in Elena Dagrada, Elena Mosconi, Silvia Paoli (a cura di), *op. cit.*, pp. 125-138.

⁶⁴ Sull'attività foto-cinematografica di Boleslaw Matuszewski si veda Magdalena Mazaraki, *Boleslaw Matuszewski: photographe et opérateur de cinéma*, “1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze”, n. 44, 2004, pp. 47-65.

Photographie animée 65: il primo è un vero e proprio manifesto che chiede per la fotografia animata, la “fonte forse privilegiata della storia”, “la stessa autorità, la stessa esistenza ufficiale, lo stesso accesso che si dà agli altri archivi già conosciuti” 66; il secondo, invece, riprende e approfondisce il tema, illustrando a fondo l’organizzazione e il funzionamento di un deposito cinematografico, la cui missione è quella di conservare e rendere accessibile il proprio patrimonio attraverso le pratiche consuete che scandiscono la vita ordinaria di qualsiasi archivio (dall’acquisizione, all’ordinamento e catalogazione, e via di seguito).

Dimenticato per anni, il progetto del fotografo e operatore polacco è resuscitato nel 1955, quando nasce a Varsavia la Cineteca polacca e, per l’occasione, si tiene il Congresso della Fiaf, la Federazione Internazionale degli Archivi del Film. Di lì in avanti, gli scritti di Matuszewski diventano, in ambito cinetecario, i testi fondatori dell’idea di archivio filmico e sono presi a simbolo di un’istanza di museificazione del cinema pressoché coeva alla sua nascita; un’istanza implicitamente interpretata come frutto, per così dire, di un’intuizione brillante (immagine che, peraltro, lo stesso Matuszewski amava accreditare) estranea al contesto culturale dell’epoca, sebbene nei due testi non manchino indizi che potevano destare qualche dubbio: ne *La Photographie animée*, per esempio, l’immagine cinematografica è qualificata come una “nuova fotografia”, con tutte le implicazioni che ne derivano. Solo di recente alcuni studi comparati di storici del cinema e storici della fotografia 67 hanno consentito di rivedere il progetto di Matuszewski con una prospettiva più allargata che ha portato alla luce le profonde influenze della cultura fotografica sul “fondatore” della memoria del cinema (vissuto, va ricordato, nel milieu fotografico coevo). E tra le molte contaminazioni rilevate, si è messo in evidenza come la sua ipotesi di museo o deposito cinematografico abbia avuto, nella sua concezione di fondo, una chiara linea di continuità teorica, tecnica e pratica con il Musée des Photographies documentaires di Parigi, creato nel 1895 da Léon Vidal, professore di fotografia all’École des arts décoratifs e direttore della rivista “Le Moniteur de la

⁶⁵ Bolesław Matuszewski, *Une nouvelle Source de L’histoire (Création d’un Dépôt de cinématographie historique)*, Imprimerie Noizette et Cie, Paris, 1898; Bolesław Matuszewski, *La photographie animée, ce qu’elle est, ce qu’elle doit être*, Imprimerie Noizette et Cie, Paris, 1898. Una traduzione italiana dei due testi è consultabile in Giovanni Grazzini, *La memoria negli occhi. Bolesław Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci, Roma, 1999.

⁶⁶ Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle Source de L’histoire*, op. cit., p. 10.

⁶⁷ Si vedano in particolare i contributi di Magdalena Mazaraki, *Boleslaw Matuszewski: de la restitution du passé à la construction de l’avenir* e di Luce Lebart, *Archiver les photographies fixes et animées: Matuszewski et l’internationale documentaire*, in Magdalena Mazaraki (a cura di) *Boleslaw Matuszewski, Écrits cinématographiques. Une nouvelle source de l’histoire. La Photographie animée*, Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, La Cinémathèque française, Paris, 2006, pp. 11-66.

Photographie”. In effetti Matuszewski conosceva bene il museo di Vidal: era membro fondatore dell’Associazione legata al museo (associazione che contava tra gli altri membri anche Auguste e Louis Lumière) e i suoi scritti, pur senza riferimenti espliciti, sono intrisi della stessa ideologia che sottendeva la vasta ”opera internazionale di fotografia documentaria” avviata dall’inglese William-Jerome Harrison, ripresa da Vidal e largamente diffusa in quegli anni tra le comunità fotografiche. Come la fotografia, anche la cinematografia documentaria avrebbe potuto ricreare il passato per le generazioni future archiviando e rendendo accessibile le fotografie animate realizzate nel presente 68. Il presupposto era la stessa incrollabile fede nell’oggettività del documento fotografico e, a maggior ragione, del documento cinematografico, “nuova fonte forse privilegiata della storia”, perché il fattore movimento restituiva anche la dimensione temporale del visibile e garantiva una maggior veridicità: “questo semplice nastro di celluloido impressionata costituisce non solo un documento storico, ma anche un pezzetto di storia” – si legge in *Une nouvelle Source de l’histoire*, in uno dei passaggi più celebri - “per risvegliarlo e rivivere le ore del passato è sufficiente un po' di luce che, nell'oscurità, attraversa una lente” 69.

1900: Marey e la prima rappresentazione museografica della storia della cronofotografia
La proposta di Matuszewski viene vista con interesse dall’amministrazione parigina, che discute sull’opportunità di creare un centro di raccolta della documentazione visiva nazionale, ma cade poi nell’oblio, ignorata dagli storici dell’epoca diffidenti di fronte a un mezzo di riproduzione della realtà che sembrava destinato a un futuro angusto, tra curiosità tecnico-scientifica e divertimento per il popolino.

Su altri fronti è nata però l’esigenza analoga di legittimare la giovanissima fotografia animata e di ricostruirne l’identità in una prospettiva storica, celebrandone la memoria. Sto parlando dell’Esposizione Universale di Parigi del 1900, occasione in cui il fisiologo francese Étienne-Jules Marey, presidente del padiglione fotografico, il “Musée Centennial de la Classe 12”, allestisce uno spazio-vetrina dedicata all’esperienza cronofotografica. L’obiettivo è quello di restituirne un quadro storico complesso e “completo” (evidentemente in un’ottica personale che esclude il Cinématographe dei Lumière...) esponendo un insieme di testimonianze diverse, consistenti in apparecchi, immagini in movimento e altri documenti che riconducano la fotografia animata ai suoi

⁶⁸ Interventi di questo tipo sono presenti anche nella comunità culturale e scientifica italiana; si vedano in proposito le testimonianze raccolte da Luca Mazzei: in particolare *Creazione di un deposito di cinematografia storica*, «Rivista di artiglieria e di genio», a. XV, n. 2, giugno 1898, p. 324 e *La celluloido e il museo, Un esperimento di “cineteca” militare all’ombra della prima Guerra di Libia (1911-1912)*, «Bianco e Nero», LXXII, 571, 2011, pp. 67-85.

⁶⁹ Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle Source de l’histoire*, op. cit., p. 9.

presupposti tecnico-scientifici e raccontino un metodo di analisi, quello cronofotografico, più che il documento finale, il film; un metodo reso possibile grazie alla fotografia istantanea, come si sa, che aveva consentito di scomporre la realtà in una sequenza di attimi e di dare movimento all'immagine riprodotta. L'approccio è quindi molto diverso da quello che sottende il progetto ipotizzato da Matuszewski, per quanto quest'ultimo avesse esplicitamente richiamato il lavoro del fisiologo francese ⁷⁰. Nondimeno, la vetrina di Marey conferma il delinearsi sulla scena della memoria di un processo di museificazione della fotografia in movimento che non può prescindere dalla sua stretta relazione con la fotografia, per quanto assuma altre forme. Anzi, in questo caso la relazione risulta ancora più immediata perché la ricostruzione effettuata presenta la fotografia animata come una nuova arte applicata, filiazione diretta della fotografia.

Il taglio scientifico-tecnologico di Marey è presto ripreso nei musei della scienza e della tecnica dove si espongono collezioni di apparecchi e materiali di lavorazione cinematografici affiancati alle raccolte fotografiche, spesso a loro volta inserite in dipartimenti tematici più ampi. Vediamo per rapidi accenni la storia di alcuni importanti musei. Tra il 1908 e il 1911, il Národní Technické Muzeum di Praga incomincia a raccogliere un primo nucleo di apparecchi proveniente da Jaroslav Husnik, figlio di Jakob Husnik (colui che in Cecoslovacchia è ritenuto l'inventore del collotipo), e dalla Neue Photographische Gesellschaft di Berlino, importante ditta produttrice di cartoline fotografiche e di stereoscopie. I materiali saranno collocati nella sezione dedicata alla fotografia e al cinema della mostra "The Collection of All Branches of Industry and Graphic Art", allestita sempre nel 1911. Bisognerà aspettare il 1923 perché la sezione fotografica e cinematografica diventi permanente e autonoma. Fino a quel momento, infatti, aveva fatto parte della sezione poligrafica ⁷¹.

A distanza di poco tempo dalla mostra praghese, verso il 1913, anche il Science Museum di Londra (dal 1928 National Museum of Science & Industry) riceve dal pioniere della cinematografia inglese Robert William Paul alcune macchine che integrano la già esistente collezione fotografica, fondata nel 1870 come parte del Dipartimento di

⁷⁰ In occasione dell'Esposizione, peraltro, Matuszewski aveva presentato il progetto di un diorama, dipinto da artisti conosciuti e accompagnato dalla proiezione di vedute animate riprese in occasione della visita del presidente Félix Faure a San Pietroburgo. Il progetto fu però respinto dalla direzione dell'Esposizione parigina. Si veda in proposito Magdalena Mazaraki, *Boleslaw Matuszewski: photographe et opérateur de cinéma*, op. cit., pp. 53-54.

⁷¹ I dati sulla nascita e la storia della raccolta foto-cinematografica del Národní Technické Muzeum di Praga sono tratti dalle informazioni fornite dall'ing. Jirí Kröhn, responsabile del Dipartimento Foto-Cinema, in risposta a un questionario sui musei della tecnica predisposto dal Museo Nazionale del Cinema nel 1997.

Chimica (resterà tale fino al 1949, quando sarà fondato il nuovo Dipartimento di Chimica e Fotografia). Seguirà, nel 1922, il deposito di una parte consistente della collezione privata di Will Day, uno dei più importanti collezionisti di cinema del Novecento⁷², e dopo due anni, l'esposizione al pubblico dell'intera raccolta cinematografica, anche se il settore continuerà a non avere una propria autonomia ⁷³.

Nel 1927, a Parigi, nelle sale del Conservatoire national des arts et métiers, si inaugura ufficialmente il Musée de la photographie che offre ai suoi visitatori la possibilità di vedere testimonianze della storia della fotografia e del cinema. Il museo nasce da una stretta collaborazione tra lo stesso Conservatoire e la Société française de Photographie, le cui preziose raccolte di apparecchi e immagini sono esposte grazie all'opera e al sostegno di un suo illustre membro, Gabriel Cromer, figura di primo piano del collezionismo fotografico dell'epoca. A documentare le origini del cinema ci sono anche una serie di macchine lasciate da altre due note personalità della Société française de photographie che rispondono al nome di Louis Lumière e di Léon Gaumont ⁷⁴.

Per contro, entrambi conservano i film realizzati in altre strutture: i Lumière li affidano alla Cancelleria del Consiglio dei Probiviri di Lione come forma di protezione da eventuali tentativi di imitazione, e Gaumont li deposita in luoghi specifici, appositamente attrezzati. Nella loro ottica, i film sono dunque documenti a sé stanti da tutelare in modo adeguato per proteggere i propri interessi. Ma che tipo di interessi devono salvaguardare? Solo economici? Probabilmente no. La loro esigenza, infatti, non è isolata ma nasce all'interno di una comunità culturale che incomincia a vivere il cinema come una nuova arte e che, dai primi anni Dieci del Novecento, si fa sentire con altre, rare voci in favore della

⁷² Sulla figura di W. Day si rimanda a: Laurent Mannoni, *L'intelligence des machines* in *Le Mouvement Continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Mazzotta, Cinémathèque française Musée du cinéma, Milano, Paris, 1996, pp. 11-21; *The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving Picture Equipment*, «1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma», ottobre 1997.

⁷³ Si veda in proposito Michael Harvey, *The Cinematography Collection of the National Museum of Photography, Film & Television* in John Fulleton (a cura di), *Celebrating 1895: the centenary of cinema*, John Libbey & Company, Sidney, 1998, pp. 3-12.

⁷⁴ Si veda in proposito Marie-Sophie Corcy, *Naissance d'une collection photographique*, "Musée des arts et métiers. La revue", n. 12, settembre 1995, pp. 16-28.

creazione di archivi filmici ⁷⁵ e con un nascente collezionismo indirizzato ai soli film, spesso raccolti con precisi criteri selettivi che riflettono la volontà di affermarne la valenza estetica ⁷⁶.

La Cinefilia e la museificazione del cinema come arte

Si è così davanti a un bivio. Da una parte c'è la realtà delle sezioni dedicate all'evoluzione tecnologica della fotografia e dell'affiliata cinematografia, realtà che si delinea via via nei musei della scienza e della tecnica; dall'altra, sulla linea di Matuszewski, incomincia a sentirsi l'esigenza di costituire organismi autonomi specificamente finalizzati alla salvaguardia del patrimonio filmico. Allo stesso modo, sul piano privato c'è un collezionismo indirizzato ai soli film e uno, parallelo, interessato agli aspetti più tecnici

⁷⁵ A Copenhagen, per esempio, il giornalista Anker Kirkebye organizza degli archivi di film dedicati alla vita danese ma il progetto termina nel giro di qualche mese. Nel 1913 gli archivi saranno depositati presso la biblioteca reale, poi trasferiti nel museo di storia nazionale. Si veda Raymond Borde, *Les Cinémathèques*, Editions L'Age d'homme, Lausanne, 1983, p. 39. Lo storico Paolo Caneppele racconta che, per esempio, nel 1910, a Vienna, viene regalata al Museo cittadino dalla direzione della Erste österreichische Kinofilmindustrie una copia del documentario relativo alle esequie del sindaco della città. Negli stessi anni sulla stampa specializzata nasce il dibattito sulla necessità di una vera e propria cineteca, luogo dove conservare unicamente i film. Nel marzo 1912 la rivista austriaca "Das Weltheater" ospita un intervento di Hugo Thimig, regista al Hofburgtheater, che sostiene la necessità della creazione di archivi cinematografici. Egli afferma che un simile archivio avrebbe avuto una grande importanza culturale per conservare nel tempo i gesti e le movenze dei grandi attori insieme alle incisioni della voce di attori e cantanti. Inoltre, la cultura avrebbe avuto un notevole impulso con la raccolta dei film di carattere religioso, politico, di attualità, militare, industriale, ginnico, artistico, artigianale, industriale. Pochi mesi più tardi, la rivista "Der Österreichischer Komet" ritorna sull'argomento: il film, diffuso ovunque, è un autentico documento di vita, è una nuova fonte per la storiografia, che ha il vantaggio di non potere essere "ritoccata" a piacimento. I cronisti austriaci ricordano il polacco Boleslaw Matuszewski e il suo saggio *Une nouvelle Source de l'histoire*. Così come raccontano che l'Opera di Parigi riprende le performance degli attori che calcano il suo palcoscenico e ne conserva i filmati. Analogamente a Bruxelles, sotto l'egida del politico Camille Huysman, sono raccolti filmati di soggetto socio-storico e avvenimenti quali il corteo funebre di Leopoldo, e ad Anversa si riprendono tutte le feste che si svolgono entro le mura cittadine e si conservano le riprese nel proprio archivio (da un saggio in attesa di pubblicazione di Paolo Caneppele, responsabile delle collezioni del Filmmuseum di Vienna).

⁷⁶ E' proprio a grazie all'opera dei collezionisti se oggi gli storici e gli archivisti possono ricostruire, almeno in parte, la cinematografia delle origini, altrimenti orribilmente mutilata: i protagonisti hanno i nomi del francese Albert Kahn, dell'abate gesuita svizzero Joseph Joye, dell'olandese Jean Desmet, dell'americano George Kleine o ancora, non ultimo, del giapponese Tomijiro Komiya. Si vedano a questo proposito tra i numerosi contributi: Roland Cosandey, *Aus der Sammlung Joseph Joye*, Stadtkino/Stroemfeld Verlag, Basel-Frankfurt, 1993; Emmy de Groot, Frank van der Maden, *The Nederlands Filmmuseum presents: The Desmet Collection*, The Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 1987 (II ed.); Rita Horwitz, Harriet Harrison (a cura di), *The Kleine Collection of Early Motion Pictures in the Library of Congress*, Library of Congress, Washington, 1980; Hiroshi Komatsu, *Dream Pictures in the Far East. The Discovery of the Komiya Collection*, "Griffithiana", n. 44-45, maggio-settembre 1992, pp. 130-138.

della cinematografia per allargarsi, in taluni sporadici casi, a tutti i materiali che stanno intorno al film. Due approcci antitetici che riflettono una dicotomia strutturale tra linguaggio filmico e tecnica cinematografica (ma anche una più generale separazione tra cultura umanistica e tecnologica) e indirizzano il processo di museificazione del cinema verso due strade diverse, per lo meno fino a quando, molti anni dopo, non si assumerà la complessità testuale e contestuale del cinema. Se considerata sotto l'aspetto tecnologico, la cinematografia è museificata come una branca della fotografia (e lo sarà per molto tempo); al contrario, 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, senza tratti di somiglianza con la fotografia, e si progettano luoghi della conservazione e della fruizione dei film - le cineteche - che richiamano di volta in volta un archivio, una biblioteca o anche un museo d'arte.

Saranno proprio le cineteche ad affrancarsi dalla fotografia e a contribuire all'affermazione del cinema come linguaggio artistico autonomo con la loro opera di celebrazione della sua memoria. Centrale per la loro nascita è il ruolo svolto a partire dai primi anni Venti, inizialmente in Francia ⁷⁷ e poi anche in altri contesti nazionali ⁷⁸, dalla "cinefilia": la combattiva opera di militanza critica condotta dai "cinefili", che impongono il film come oggetto d'affezione e oggetto estetico, 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.

La cinefilia ha le sue radici nella prima produzione cinematografica, in particolare di finzione ⁷⁹, e si radicalizza quando si paventerà la perdita irreparabile dei film muti, fagocitati dall'avvento del sonoro: "les films muets, mis à part ceux de Chaplin, n'avaient plus aucune valeur", ricorda Henri Langlois, fondatore della Cinémathèque française, in

⁷⁷ Sulla nascita e lo sviluppo della cinefilia in Francia si veda il fondamentale Christophe Gauthier, *La passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris, 1999; per uno studio storico di respiro più generale, si veda anche l'ottimo Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies: Histoire et devenir de la culture cinématographique*, Armand Colin, Paris, 2010.

⁷⁸ La storia della cinefilia in Italia, in particolare nella sua fase aurorale, è ancora in buona parte da scrivere. Per una prima proposta di periodizzazione si veda Luca Mazzei, *I percorsi della teoria*, in Silvio Alovio, Giulia Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Utet, Torino, 2014, pp. 236-276.

⁷⁹ Si pensi all'importanza decisiva che ebbe in Francia, nel determinare la nascita di una coscienza cinefila, un film come *The Cheat*, di Cecil B. De Mille: si veda Giulia Carluccio, *La naissance du Cinéma ou la naissance de l'amour du Cinéma: Forfaiture*, "Cinema & Cinema", n. 64, 1992, pp. 53-72.

occasione di un'intervista pubblicata sui "Cahiers du Cinéma" nel 1962⁸⁰. Nell'articolo Langlois segnala come sia questa contingenza storica a determinare, per contrapposizione, l'emergere della nozione di patrimonio cinematografico e la nascita di reti di istituzioni che s'interessano "à la survie de l'art muet" e svolgono una vera e propria opera di "apostolat". Sono la Cinémathèque française, cui danno vita Henri Langlois e Georges Franju a Parigi, nel 1936; la Filmhistoriska Samlingarna, fondata nel 1933 a Stoccolma per preservare la grande produzione svedese degli anni Venti da un gruppo di cinefili guidati dal giornalista, scrittore e storico del cinema Bengt Idestam-Almquist; il Reichsfilmarchiv, creato nel 1934 a Berlino; la Film Library del Museum of Modern Art, che nasce nel 1935 a New York e, infine, la National Film Library, una sezione del British Film Institute denominata poi National Film Archive, istituita a Londra sempre nel 1935⁸¹. In quegli stessi anni, in Italia, un gruppo di giovani cinefili, la cui anima è costituita da Mario Ferrari, Luigi Comencini e Alberto Lattuada, si dedica alla salvaguardia di film altrimenti destinati al macero e dà vita alla Cineteca Italiana⁸².

Nello stesso periodo, Henri Langlois delinea il progetto di quella che diventerà in seguito la Fiaf-Fédération Internationale des Archives du Film, partendo dal presupposto che la salvaguardia del patrimonio cinematografico passi attraverso l'internazionalizzazione e la moltiplicazione delle cineteche. La Fiaf nasce nel 1938. Fin dai suoi primi anni di vita tra i membri aderenti prevale l'idea che la memoria del cinema coincida con la memoria dei film e si definisce via via una politica in favore dell'istituzione delle cineteche, che diventeranno sempre più numerose, anche se saranno caratterizzate da due linee parallele: da una parte la cineteca avrà lo stesso ruolo di un museo di opere d'arte con la

⁸⁰ Eric Rohmer, Michel Mardore, *Entretien avec Henri Langlois*, "Cahiers du Cinéma", t. XXIII, n. 135, settembre 1962, p. 8.

⁸¹ Sulla storia della Cinémathèque française si veda Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006. Per chi fosse interessato alla storia della cineteca, si rimanda a Raymond Borde, *Les Cinémathèques*, op. cit.; Anthony Slide, *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 1992; Penelope Houston, *Keepers of the Frame: The Film Archives*, British Film Institute, London, 1994; Tom McGreevey, Joanne Louise Yeck, *Our Movie Heritage*, Rutgers University Press, Piscataway, 1997; Michel Serceau, Philippe Roger (a cura di), *Les archives du cinéma et de la télévision*, "CinemAction", n. 97, 2000; Eric Le Roy (a cura di), *Cinémathèques et archives du film*, Armand Colin, Paris, 2013. Sulle cineteche italiane si veda: Amedeo Benedetti, *Il cinema documentato: cineteca, musei del cinema e biblioteche cinematografiche in Italia*, Cineteca D. W. Griffith, Genova, 2002, e Marie Frappat, *Cinémathèques a l'italienne; conservation et diffusion du patrimoine cinématographique en Italie*, L'Harmattan, Paris, 2006.

⁸² Sulla storia della Cineteca Italiana si veda Luisa Comencini, *Un'avventura lunga settant'anni. Cronistoria 1935-2005*, in Francesco Casetti (a cura di) *La Cineteca Italiana Una storia milanese*, Editrice Il Castoro, Milano, 2005, pp. 75-135; Luisa Comencini, Carlo Montanaro (a cura di), *Museo del Cinema Gianni Comencini. Collezioni della Fondazione Cineteca Italiana*, Fondazione Cineteca Italiana, Milano, 2007.

missione di esibire le opere (in questo caso i film); dall'altra, sarà più simile a un archivio o a una biblioteca di stato con la missione di conservare i documenti.

In entrambi i casi, però, il patrimonio con cui si dà corpo alla memoria del cinema non prevede alcuno spazio per la fotografia (a parte, naturalmente, la cronofotografia, le fotografie di scena e di lavorazione dei film) e i parametri di riferimento delle pratiche che scandiscono la vita delle cineteche escludono dal loro orizzonte teorico le metodologie legate alla tradizione fotografica, spesso affini e più consolidate (solo di recente in Italia si è lavorato sulla scheda di catalogazione del film prendendo a modello di partenza la scheda f-fotografia. Fino ad allora lo standard di riferimento è stato quello biblioteconomico). Così come, peraltro, in ambito fotografico, non si tiene conto delle pratiche di conservazione e restauro del film, oramai avanzatissime. Allo stesso modo, in anni più recenti, la fotografia è stata esclusa dal dibattito sulle scelte museologiche e museografiche da effettuare nell'allestire un museo del cinema: paradossalmente, si è arrivati a teorizzare un modello espositivo fondato sull'idea che un museo del cinema sia equiparabile a un museo di "quadri" in movimento, ma non a un museo di "fotografie" in movimento.

Un'eccezione che conferma la regola: il museo del cinema di Maria Adriana Prolo. In questo quadro generale l'esperienza di un'altra importante pioniera, Maria Adriana Prolo, fondatrice del Museo Nazionale del Cinema di Torino, rappresenta la classica eccezione che conferma la regola.

Giovane storica e archivista, Maria Adriana Prolo⁸³ incomincia a interessarsi al cinema grazie a una ricerca sulla letteratura piemontese che le fa capire la centralità di Torino nell'ambito della prima produzione cinematografica e la porta a fondare, nel 1941, un museo del cinema che ne celebri la memoria. La sua scelta però non è motivata dalle stesse ragioni culturali di Henri Langlois e di chi, come lui, aveva svolto opera di

⁸³ Sulla figura di Maria Adriana Prolo e sulla storia del Museo Nazionale del Cinema si veda Maria Adriana Prolo, *Cinema: storia e museo* in Luigi Carluccio, Maria Adriana Prolo, *Il Museo Nazionale del Cinema*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1978, pp. IX-XIV; «Museo Nazionale del Cinema Notiziario», nn. 1-48, gennaio 1966-dicembre 1996; Maria Adriana Prolo, *Museo del cinema. Torino. Attività dal 1941 al 1961*, fascicolo s.d. e s.l.; Michelangelo Massano, *La storia del Museo, i suoi preziosi documenti, i progetti*, «Piemonte vivo», n. 3, giugno 1986, pp. 5-15; Franco Prono, *Museo nazionale del cinema*, Daniela Piazza Editore, Torino, 1990; Liborio Termine, *Il Museo del cinema*, Elio Sellino Editore, Milano, 1994; Donata Pesenti Campagnoni, *Alla luce delle fondi d'archivio. Il volto storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, in Carla Ceresa e Donata Pesenti Campagnoni (a cura di), *Nero su Bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*, Lindau, Torino, 1997, pp. 32-37; Donata Pesenti Campagnoni, *Maria Adriana Prolo*, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 2002; Donata Pesenti Campagnoni e Carla Ceresa (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Il Castoro, Milano, 2007, pp. 114-122; Donata Pesenti Campagnoni, *Il Museo Nazionale del Cinema*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2008.

“apostolato” per salvare il cinema muto. Dall’orizzonte di Maria Adriana Prolo è infatti assente quella cultura della cinefilia che aveva segnato i pionieri cui si è accennato precedentemente. Ciò che la induce a occuparsi di cinematografia muta torinese per ricomporre le tracce che si stavano perdendo nasce, piuttosto, da un profondo legame con la sua terra e da un desiderio di celebrarla che trasforma una curiosità iniziale in una passione totalizzante, spingendola a sua volta sulla strada dell’“apostolato”. Diversa è anche la sua idea di cinema: è sostanzialmente estranea a una storia focalizzata solo sul film, a un approccio estetico-interpretativo (di qui la sua carenza di “cinefilia”) e, al contrario, manifesta un’adesione piena a una lettura complessa della storia del cinema che la porta a un’ipotesi museografica basata sul presupposto di rendere comprensibili “le correlazioni esistenti fra le diverse attività cinematografiche”. Non a caso, Maria Adriana Prolo raccoglie qualsiasi manufatto le consenta di restituire la complessità del ‘fatto cinema’. Il suo approccio da storica, e non da cinefila, la spinge inoltre ad analizzare i processi e le trasformazioni che portano all’affermazione della cinematografia e a vederne la relazione con la storia della fotografia non solo dal punto di vista tecnologico ma anche sotto il profilo iconografico-espressivo. E il caso torinese risulta, sotto questo profilo, particolarmente emblematico perché esplicita in modo inequivocabile un rapporto di filiazione diretta della fotografia animata dalla fotografia tout court.

La raccolta e il museo formato si muovono quindi, fin dal 1941, su un doppio binario. Maria Adriana Prolo contatta parallelamente importanti protagonisti del cinema muto torinese (Ernesto Maria Pasquali, Giovanni Pastrone, Arrigo Frusta e moltissimi altri) ⁸⁴ ed esponenti del milieu fotografico come Giuseppe Enrie, ritrattista e autore nel 1931 dei celebri scatti della sacra Sindone, e Giuseppe Ratti, fotografo, figura di spicco della vita fotografica piemontese (nel 1923 è uno dei promotori a Torino della Prima Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica e Cinematografia) e imprenditore (costruisce e commercializza i famosi occhiali “persol”) ⁸⁵. Enrie e Ratti aiutano Maria Adriana Prolo a entrare in contatto con altri fotografi per acquisire testimonianze sulla produzione fotografica piemontese che costituiranno il nucleo fondante della collezione dedicata alla storia della fotografia. Anche in questo caso Maria Adriana Prolo documenta qualsiasi aspetto raccogliendo apparecchi, libri, riviste, gadget e, naturalmente, fotografie che oggi ammontano a 132.000 immagini e offrono un ampio panorama della produzione fotografica italiana (soprattutto piemontese) dal 1840 al 1940 (oltre a questa collezione,

⁸⁴ Si veda Maria Adriana Prolo, *Naissance d'un Musée (Le Musée du Cinéma de Turin)*, “Cahiers du cinéma”, n. 33, marzo 1954, p. 19.

⁸⁵ Si veda l’agenda di lavoro di M.A. Prolo del 1941 (MNC, Archivio, coll. A580).

c'è poi quella di fotografie di cinema che comprende più di 900.000 immagini) 86. Alla storia della fotografia la fondatrice del museo dedica inoltre due sale espositive permanenti con l'intento di ampliarle a sette in un progetto di riallestimento mai portato a termine. Contemporaneamente, porta avanti un'attività di mostre temporanee che si alternano a quelle cinematografiche, fatta eccezione per la mostra dedicata alla stereoscopia, allestita nel 1966, che sviluppa il tema in ambito fotografico e cinematografico e segna, per lo meno in Italia, l'avvio di un rinnovato interesse per il 3D 87. Non manca inoltre di fare una costante opera di divulgazione della storia della fotografia attraverso la pubblicazione di documenti inediti o rari sul "Notiziario" del Museo e alcune indagini sistematiche sulla fotografia piemontese (le prime nel settore) che le consentiranno di ricostruire una mappa degli studi e degli stabilimenti fotografici della regione e un repertorio dei fotografi 88. Rimane invece un sogno nel cassetto il progetto di creare un "museo ideale della fotografia" "en cataloguant, sujet par sujet, tous les objets et les Musées où ils sont exposés? Ainsi on pourrait avoir une idée des objets survivants aujourd'hui" 89, come scrive nel 1968 a Jean Fage, fondatore del Musée Français de la Photographie di Bièvres.

E per finire...

Sorge dunque un dubbio (e una provocazione) 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'opera di museificazione del cinema mantenendone intatta la relazione originaria con la fotografia? Difficile a dirsi. Certo è che il dubbio (e la provocazione) diventano ancora più forti se si prende l'esempio di un altro museo che documenta parallelamente la storia della fotografia e del cinema: mi riferisco alla George

⁸⁶ Per una descrizione della collezione fotografica del Museo Nazionale del Cinema si veda Roberta Basano, *La collezione fotografica del Museo Nazionale del Cinema*, in Dimitri Brunetti (a cura di), *Beni Fotografici. Archivi e collezioni in Piemonte e in Italia*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 2012, pp. 49-60.

⁸⁷ *Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema* (catalogo della mostra, Istituto Bancario San Paolo di Torino-Galleria delle mostre, Torino, 21 settembre-10 ottobre 1966), Museo Nazionale del Cinema, Torino, 1966.

⁸⁸ Si vedano in particolare: "Museo Nazionale del Cinema Notiziario", nn. 31-32-33, gennaio-dicembre 1976, pp. 11-26; Maria Adriana Prolo, *Alcune notizie sulla dagherrotipia a Torino*, in AA.VV., *Fotografi del Piemonte 1852-1899. Duecento stampe originali di paesaggio e vedute urbane*, Città di Torino-Assessorato alla Cultura, Torino, 1977, pp. 13-16.

⁸⁹ Lettera di M.A. Prolo a Jean Fage, 8 febbraio 1968 (MNC, Archivio, coll. A122).

Eastman House nata a Rochester nel 1947 non per opera di un cinefilo ma per celebrare la memoria di George Eastman, centrale per lo sviluppo di entrambe le discipline ⁹⁰.

⁹⁰ Sulla storia dell'istituzione americana si rimanda a Therese Mulligan e David Wooters (a cura di), *Photography George Eastman House, Rochester, NY*, Taschen, Köln, 1999, pp. 11-30.

La fotografia è simpatica

Francesca Fabiani

Curatore delle Collezioni di fotografia

MAXXI Architettura, Roma, Italia

Rispetto alla domanda che questo convegno pone – se sia superata l'idea di un museo esclusivamente dedicato alla fotografia rispetto all'ipotesi del dipartimento all'interno dei musei di arte contemporanea – il mio contributo intende partire dall'esperienza del MAXXI, sui punti di forza e le criticità che l'attuale assetto pone, per ragionare sul possibile futuro istituzionale della fotografia in Italia.

Si tratta più che altro di una serie di riflessioni - che partono da considerazioni anche di ordine pratico - maturate nel corso della mia esperienza di Responsabile delle Collezioni di Fotografia del MAXXI Architettura.

Descriverò dunque brevemente la anomala (ma non per questo negativa) vicenda di come si è sviluppato il settore dedicato alla fotografia.

La struttura del MAXXI_Museo nazionale delle arti del XXI secolo, è articolata in due musei - arte e architettura – e da un centro di studio e ricerca, il B.A.S.E. La fotografia non ha un dipartimento ma rappresenta un settore di attività (l'unico nel museo espressamente dedicato alla fotografia) all'interno del MAXXI Architettura. Questa collocazione – (solo) apparentemente incongrua – è dovuta alla storia stessa del museo e alla sua programmazione.

Quando, nel 2001, i due musei hanno avviato la propria attività⁹¹, il MAXXI Architettura ha creduto fin da subito nell'arricchimento che il mezzo fotografico e la ricerca autoriale potevano apportare all'indagine sui temi del paesaggio, dell'architettura, dell'urbanistica. Inserendosi in una tradizione ben consolidata⁹², ha attivato una serie di progetti di

⁹¹ L'attività culturale del MAXXI è iniziata molti anni prima dell'apertura al pubblico – nel 2010 - del grande edificio progettato da Zaha Hadid. Nel 2001 l'attività del futuro MAXXI era gestita dalla DARC – Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte contemporanee del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Questo ufficio aveva la responsabilità di seguire l'andamento della progettazione architettonica nonché il compito di avviare l'attività espositiva e la creazione delle collezioni. A questo scopo è stato recuperato un edificio della Ex Caserma Montello, attiguo all'area di cantiere del futuro museo, per ospitare queste prime attività: eventi e mostre di arte, architettura e fotografia nonché progetti di committenza o premi volti ad acquisire opere per le collezioni.

⁹² Per uno studio sulle committenze pubbliche dall'800 fino ai giorni nostri, relative al paesaggio, al territorio e all'architettura, cfr. R. Valtorta, *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, MUFO, Milano 2009.

committenza invitando tutti quei fotografi che, nel tempo, si erano misurati con questi temi, con contributi significativi sia per la ri-definizione dell'immagine del paesaggio contemporaneo che per lo stesso linguaggio fotografico.

Sono stati chiamati a raccolta grandi nomi – come Gabriele Basilico, Mimmo Jodice, Gianni Berengo Gardin, Guido Guidi, Olivo Barbieri, Mario Cresci, solo per citarne alcuni – ma anche fotografi più giovani come Paola De Pietri, Luca Campigotto o Raffaella Mariniello. Dal 2003 al 2013 sono state realizzate otto campagne fotografiche su committenza⁹³.

Questa modalità ha ottenuto risultati eccellenti: ha portato alla composizione di una collezione notevole (oltre 1000 stampe di circa 70 fotografi), ha avuto il merito di attivare collaborazioni dirette con gli autori sviluppando una rete di relazioni fruttuosa e vitale; ha consentito di realizzare mostre e pubblicazioni di rilievo. E, soprattutto, ha fornito lo spunto per dare avvio a un “settore” specifico che negli anni si è occupato della conservazione, schedatura e pubblicazione *on line* dei lavori, delle acquisizioni (e delle connesse questioni sul diritto d'autore), della biblioteca etc, conferendo l'assetto di “collezione” (e non di archivio) a questo nucleo di opere.

L'attività di promozione ha poi riguardato tanto le fotografie in collezione (con mostre in sede e fuori sede con tagli curatoriali di volta in volta diversi⁹⁴) quanto la presentazione di fotografi e lavori “esterni”. In questo caso le proposte hanno sempre tenuto conto della programmazione parallela del museo di architettura, presentando lavori che

⁹³ Per l'elenco completo dei progetti di committenza e la descrizione della collezione cfr: F. Fabiani, *MAXXI Architettura. Fotografia. Le collezioni*, Electa, Milano 2010.

⁹⁴ Molte le mostre che hanno promosso la collezione di Fotografia a partire dal 2003: “Atlante italiano⁰⁰³. Ritratto dell'Italia che cambia”, MAXXI 2003; “Sguardi contemporanei. 50 anni di architettura italiana”, Biennale di Venezia 2004 poi a Bologna, Ex Chiesa di San Mattia, 2004-2005 e a Terni, Ex Siri, 2006; “Workscape MAXXI. Cantiere d'autore”, Biennale di Venezia 2006; Mostra “MAXXI Musée Rome. Zaha Hadid Architects. Un espace pour la création contemporaine” (sezione “Cantiere d'autore”), CIVA, Bruxelles, 2007; “Atlante italiano⁰⁰⁷. Rischio paesaggio”, MAXXI 2007 poi Reggio Emilia, Fotografia Europea, 2008; Mostra “Premio fotografico atlante italiano⁰⁰⁷. Rischio paesaggio”, MAXXI 2007 poi Fondazione Marangoni, Firenze 2008 e Linea di Confine per la Fotografia contemporanea, Rubiera (RE), 2008; “Gabriele Basilico: fotografie / “Luigi Moretti. Dal razionalismo all'informale”, MAXXI 2010; MAXXI Cantiere D'autore. Racconto fotografico, MAXXI 2011; “Vedute D'Italia. Fotografie dalle collezioni del MAXXI Architettura” Reggio Emilia, Fotografia Europea, 2011; “L'Italia Va In Vacanza. Fotografie dalle collezioni del MAXXI Architettura”, MAXXI 2011; “L'architettura Può Essere Poesia? Carlo Scarpa_Guido Guidi: la Tomba Brion a San Vito di Altivole. Disegni e fotografie dalle collezioni del MAXXI Architettura, MAXXI 2012; “L'Italia Va In Vacanza. Fotografie dalle collezioni del MAXXI Architettura”, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2012; Energy. Il pieno di architettura / sezione Frames, MAXXI 2013; “Gabriele Basilico. Fotografie dalle collezioni”, MAXXI 2013.

avessero attinenza con i temi trattati dalla mostra in corso⁹⁵.

Queste attività programmatiche sono state accompagnate da un'intensa attività di divulgazione e di inserimento nel network, sviluppando relazioni con altre istituzioni e interlocutori, proponendo azioni comuni, partecipando a convegni e conferenze per raccontare di questa nuova realtà che andava prendendo forma. Così, in qualche modo, il museo è diventato un interlocutore per la fotografia, almeno in Italia.

La panoramica così tracciata mette in luce che l'inserimento della fotografia all'interno del museo di architettura non è di per sé un limite: la specificità dei temi trattati - paesaggio e architettura - ha contribuito a creare una collezione coerente e meditata e un settore di fotografia con un carattere forte e riconoscibile. Oggi però la criticità consiste nel fatto che questa settorializzazione impedisce la messa a frutto di tutte le potenzialità, escludendo dall'ambito delle ricerche il ricco e variegato panorama della fotografia contemporanea in ogni sua declinazione, non solo quella architettonica e urbanistica⁹⁶.

Che destino beffardo per la fotografia: dopo decenni di lotte per liberarsi dalla schiavitù delle arti e delle scienze eccola di nuovo "ancella". Questa volta dell'architettura.

Partendo da questa esperienza appare chiaro che la "collocazione" di un qualunque settore all'interno di una istituzione determina in modo sostanziale il tipo di attività che ne deriva.

E poiché questo convegno intende indagare proprio il tema della collocazione più appropriata per la fotografia, partirò da una considerazione banale quanto necessaria: per decidere la collocazione di un qualunque oggetto, è sempre utile mettere in chiaro in via preliminare le caratteristiche e le prerogative sia dell'oggetto che del contenitore. In questo caso: museo = contenitore / fotografia = "oggetto" contenuto.

Partiamo da questi spunti, senza alcuna ambizione di fornire risposte ma con la più modesta speranza di sollevare questioni utili al dibattito in corso.

Per quanto riguarda la definizione di museo non mi dilungherò su questioni che altri

⁹⁵ Dati questi confini ci si è però mossi con una certa elasticità rispetto allo stretto ambito architettonico: elasticità che ha consentito di presentare mostre come quella su Luigi Ghirri (2013), o quella di Paola de Pietri "To Face" (2012) o di Pieter Hugo "Permanent Error" (2011).

⁹⁶ La legge 237/99 che istituiva il Centro per la documentazione e la valorizzazione delle arti contemporanee (poi MAXXI) all'art. 1 recita: «Nell'ambito del Centro [...] è istituito il Museo dell'architettura con il compito di raccogliere, conservare, valorizzare ed esporre disegni, progetti, plastici, modelli ed ogni altro elemento significativo della cultura architettonica del Novecento e contemporanea». Dunque: significativo della cultura architettonica del Novecento e contemporanea e non della cultura fotografica.

hanno affrontato con pienezza di argomenti, alle quali rimando in nota⁹⁷. È comunque ormai un dato accertato che le definizioni tradizionali non sono più calzanti, ancor meno quando parliamo di arte contemporanea. Cioè, oggi non si può pensare a un museo dedicato alla contemporaneità solo come a un contenitore. Rispetto ai musei storici, diciamo più tradizionali – che raccolgono i capolavori o le testimonianze materiali del passato in base a una prospettiva storica e a criteri sedimentati – per agire nella contemporaneità bisogna porsi in una posizione più militante, critica, quasi politica.

Al di là di tutte le definizioni possibili credo che lo spazio dedicato alla contemporaneità debba essere prima di tutto un luogo di intercettazione e recepimento dei fenomeni in atto, in grado di far vivere le opere ponendosi, esso stesso, come occasione di esperienza, non solo di fruizione. Un momento di “rivelazione”. Uno spazio aperto verso l'esterno dunque, quasi osmotico. Ma, affinché l'esperienza che questo offre possa risultare per il pubblico effettivamente “nutriente”, il museo deve porsi come spazio etico, quasi un garante, consapevolmente estraneo a quelle logiche del consumo (di ogni tipo di consumo), che regolano tristemente larga parte delle nostre scelte. Una specie di antidoto, per meglio orientarsi nella complessa e mistificata realtà che esiste al di fuori di esso.

Passando alla descrizione del contenuto – cioè la fotografia – sappiamo bene che definirla non è impresa semplice. Entità ibrida, mutevole e sorprendente, quasi “inafferrabile” come oggetto teorico, la fotografia si è dimostrata, da sempre, molto più veloce nelle sue trasformazioni delle definizioni che hanno cercato di circoscriverla. Gli stessi aggettivi che definiscono alcune sue declinazioni hanno assunto nel corso del tempo valore diverso, se non opposto, a partire dal concetto amatorialità a quello di artisticità o alla sua

⁹⁷ Amplia è la bibliografia sul ruolo del museo contemporaneo e sulla sua vocazione relazionale, solo per citare alcuni riferimenti: *Definizione di museo*, Statuto dell'ICOM (Articolo 2. Definizioni), adottato dalla XVI Assemblea generale (L'Aja, Paesi Bassi, 5 settembre 1989) e modificato dalla XVIII (Stavanger, Norvegia, 7 luglio 1995) e dalla XX Assemblea generale (Barcellona, Spagna, 6 luglio 2001); *Codice dei beni culturali e del paesaggio* D. lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004 (art.10, D.lgs 137/2002) e D.lgs n. 156 del 24 marzo 2006; *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard minimi di funzionamento e sviluppo dei musei*, adottato con D.M. 10 maggio 2001 (art. 150, comma 6, D.lgs. 112\1998); P. Bourdieu, A. Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Édition de Minuit, Paris (1966) 1969; trad. it. a cura di G. Bechelloni, *L' amore dell'arte: le leggi della diffusione culturale. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini 1972; H. De Varine, *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*, Asdic, Lusigny-sur-Ouche 2002; trad. it. a cura di D. Jalla, *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Clueb, Bologna 2005; A. Emiliani, *Dal museo al territorio*, Alfa, Bologna 1974; *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, a cura di Simona Bodo, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 2000; D. Jalla, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, UTET, Torino 2003; A. Lugli, *Museologia*, Jaca Book, Milano 1991; A. Mottola Molino, *L'etica dei musei*, Allemandi, Torino 2004; C. Ribaldi, *Il nuovo museo*, Il Saggiatore, Milano 2005; K. Schubert, *The curator's Egg*, One-off Press, London 2000; trad. it. a cura di M. Gregorio, *Museo. Storia di un'idea*, Il Saggiatore, Milano 2005.

ineludibile meccanicità. E non solo: la sua stessa storia ci insegna che l'uso del termine al singolare è improprio perché esistono più "fotografie".

E allora, tornando alla questione principale: quale fotografia ci interessa musealizzare?

Se il museo deve saper individuare e promuovere le eccellenze, in relazione alla fotografia, cosa determina la sua eccellenza?

Su una delle prerogative del mezzo credo si possa essere tutti d'accordo: la fotografia "indica". Citando Barthes, essa «fa pensare al gesto del bambino che indica qualcosa col dito e dice: *Ta, Da, Ça!* Una fotografia si trova sempre all'estremità di quel gesto; essa dice: *questo, è proprio questo (...)* essa addita»⁹⁸. Alla base di questo agire c'è dunque un pensiero che sceglie di prelevare dalla realtà esattamente quel frammento, e non un altro.

In un'epoca di iper-proliferazione di immagini accattivanti, spesso di facile realizzazione e di ancor più facile consumo, credo che un'istituzione pubblica debba riservare spazio a questi pensieri. A quelle fotografie che – al di là dell'aspetto formale – aggiungono senso alla nostra percezione del mondo. Proprio perché ormai tutto è documentato e documentabile la fotografia deve trovare nelle scelte dell'autore le sue ragioni interne, il suo spessore.

Se accettiamo questa premessa, la conseguenza è che sarà necessario privilegiare (musealizzare) gli aspetti creativi, artistici, autoriali della fotografia.

E invece ciò non esaurisce la questione: c'è un aspetto assai rilevante, legato all'utilizzo popolare e massificato della fotografia, al suo connotarsi come fenomeno 'sociale'. In questo senso essa è la più sorprendente delle arti visive. Dal momento del suo debutto non ha mai smesso di stupire per la capacità di interagire (o anzi intervenire) nella società che la ospita. Reagisce in modo vitale ai mutamenti (sociali, teorici, tecnologici), quando non li provoca essa stessa. E' un *agente*.

E non si tratta di un fattore secondario anzi, è forse proprio in questa relazione che risiede una delle sue prerogative principali. Il modo in cui essa entra (e da sempre è entrata) nella vita quotidiana delle persone non ha corrispettivi con la tradizione delle belle arti. E' democratica, accessibile, adattabile. Insomma, la fotografia è simpatica.

E allora, in termini di scelte museali, come risolvere la dicotomia tra massificazione e autorialità?

Credo che la fotografia possa essere introdotta nel museo sia nella sua natura di oggetto

⁹⁸ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, 1980, Einaudi, Milano 2003, p. 6-7.

(anche immateriale) artistico e autoriale, sia nel suo ruolo sociale, nelle relazioni che essa attiva con il contesto, proponendo adeguati progetti e programmi educativi⁹⁹.

Ma c'è un'altra questione di natura contestuale e direi territoriale di cui va tenuto conto se si vuol parlare con consapevolezza e ragionevolezza del futuro della fotografia. Alla base di tutto sta la cruciale domanda: in Italia il processo di accreditamento della fotografia in quanto linguaggio artistico si è davvero concluso? E' necessario ancora sottolineare la specificità del mezzo?

Non parlo tanto in termini di pratica artistica – il nostro Paese può vantare nomi illustri in questo campo - ma a livello istituzionale la lacuna è notevole. La carenza (diciamo pure l'assenza) di luoghi deputati è evidente e l'unico Museo di Fotografia a livello nazionale – che ospita oggi questo convegno - soffre di una cronica mancanza di fondi e di attenzione da parte delle istituzioni.

Ci sono archivi e collezioni di fotografia notevoli, conservati in istituzioni o Fondi privati che spesso faticano a garantirne la gestione e la corretta conservazione. Il fatto che il riconoscimento della fotografia in quanto “bene culturale” da parte del Ministero sia arrivato con molto ritardo (rispetto ad altri Paesi), non ha facilitato la messa a punto di programmi di acquisizione e promozione adeguati. Anche l'insegnamento a livello universitario ha conosciuto solo in anni recenti un improvviso sviluppo, a dimostrazione del fatto che, evidentemente, la fotografia è stata per molto tempo considerata un'arte “minore”. Certamente oggi le cose stanno cambiando, ma c'è molto terreno da recuperare: non solo per la promozione della fotografia, ma di una vera e propria “cultura fotografica”.

D'altro canto l'interesse del pubblico continua a crescere e, nonostante la più volte dichiarata morte della fotografia, questa continua a generare frutti sorprendenti.

Se ne sono accorti tutti, anche il mercato: sarebbe ora che le istituzioni pubbliche si rendessero conto delle incredibili potenzialità che un appropriato investimento sulla fotografia può generare e di quanto la sua promozione in ambito museale possa essere vitale, interessante, stimolante per la società e la cultura.

⁹⁹ Sono molti gli esempi intelligenti di questo tipo di approccio: da West Side Stories o My neighborhood del FOAM (che coinvolgeva abitanti del quartiere o piccoli studenti nella costruzione dell'identità comune) ai progetti del MUFO come Fotoromanzo o Salviamo la luna che hanno saputo cogliere il ruolo che la fotografia riveste in relazione al concetto di identità, al suo rafforzamento (o alla sua mistificazione). Tutti sappiamo quanto i vari social network agiscano in questa direzione: nella smania dilagante (ma non nuova) di auto-rappresentazione la fotografia assume un ruolo cruciale di “certificazione”.

Seguendo questi ragionamenti, una volta stabilite alcune prerogative sia del contenitore (museo) che del contenuto (fotografia), la questione che il convegno pone è se tutto ciò debba avere luogo all'interno di un museo d'arte contemporanea o se non sia meglio riservargli uno spazio dedicato, cioè un Museo della Fotografia.

Pur se la mia esperienza mi porterebbe a considerare questa seconda ipotesi come la più appropriata, credo tuttavia che siano entrambe soluzioni percorribili, purché lo spazio riservato alla fotografia sia fortemente connotato e dichiaratamente autonomo. Sia dal punto di vista teorico, curatoriale e programmatico, sia dal punto di vista pratico in termini di spazi, staff e budget.

Dal punto di vista pratico l'autonomia è necessaria perché la fotografia richiede procedure conservative e gestionali molto specifiche: a partire dalle caratteristiche tecniche degli allestimenti e dei depositi, agli interventi di restauro, al problema della digitalizzazione dei negativi, dell'archiviazione e protezione dei file di immagine, dell'aggiornamento dei software di lettura etc. per non parlare degli aspetti legati al diritto d'autore che presentano un'infinita varietà di problemi essendo la fotografia, per sua stessa natura, la più "riproducibile" delle arti. In questo senso il museo non deve soltanto portare avanti la quotidiana gestione ma dovrebbe rappresentare un punto di riferimento per la ricerca avanzata in questi settori, con figure professionali altamente qualificate.

Anche in relazione agli aspetti promozionali e divulgativi la fotografia richiede strategie diverse sia per i programmi didattici rivolti al pubblico - che dovranno saper giocare con tutti gli aspetti analizzati - sia per quanto riguarda i canali di comunicazione perché la fotografia è un "sistema" con un network specifico, non sovrapponibile del tutto a quello dell'arte, che prevede altri appuntamenti, altri canali, altre figure (critici, giornalisti, curatori e, naturalmente, artisti).

Da un punto di vista curatoriale e programmatico la settorializzazione - a patto che non si traduca in ghettizzazione - può rappresentare un elemento di approfondimento e valorizzazione identitaria, più adatta a promuoverne il linguaggio nelle sue molteplici vesti e manifestazioni, senza esclusione di "generi", tenendo conto di quell'attitudine interdisciplinare e "democratica" iscritta nella natura propria di questo linguaggio.

La musealizzazione non deve cioè neutralizzare la sua parte più vitale, cristallizzandola in icona per una élite e privandola di una delle sue prerogative: l'accessibilità e la fruibilità. In altre parole se il museo da un lato deve recepire dall'esterno, far entrare, dall'altro deve anche aprirsi sull'esterno, far uscire, rendere fruibili i suoi contenuti. Si tratta di una via a

doppio senso: come ha già evidenziato Roberta Valtorta, oggi non possiamo pensare un museo della fotografia che lasci fuori la riflessione sulle immagini immateriali legate alla rete, sia nella pratica che come approccio critico e curatoriale.

Concludendo: la cosa migliore che un'istituzione può fare, specie se si occupa di contemporaneità, è di rimanere "ricettiva" rispetto ai processi in corso, saper identificare gli elementi vitali e introdurli nel museo, non importa sotto quale forma, artistica o sociale, materiale o immateriale.

Mi piace pensare al museo come un luogo aperto che, prima di legittimare, sappia recepire. Che sappia essere adattabile, reattivo, democratico, accessibile, insomma "simpatico". Come la fotografia.

(Photography) Museums and the Digital Bermuda Triangle

Bas Vroege

Director

Paradox, Edam, Nederlands

Case #1: According to a study carried out by Internet.org, an average of more than 350 million photos were uploaded to Facebook every day in September 2013, totalling at a staggering 250 billion up to that date (FB started in 2004).¹⁰⁰ In May 2014, relative newcomer Snapchat reported its users sending 700 million photos and videos per day.¹⁰¹ And then of course there is Flickr, Instagram, etc. Compare this to the 85 billion number of (analogue) pictures taken in the entire history of photography until 2000 and we have a picture of what today's photo historians and photographic institutions are up against¹⁰². How to keep track of what is happening 'out there' (on the internet), how to evaluate what is relevant to history at large or photographic history in particular when the numbers of images taken every day is roughly twice the annual average from the first 150 years of photography? Let alone the issue of how to make sure the material that has passed the curatorial process will remain available to a future audience...

Case #2: At Oracle, an international curators meeting, in 2007 the question was raised how many of the photographic institutions represented had collected examples of early digital storytelling practices. Where are the CD-ROM based productions from the early to the mid nineties, who has collected them? Irrespective of where these products were stored in the respective institutions (as part of the collection or in the library) only three hands went up from the more than hundred professionals who attended the conference. Extending the question to the web based projects that followed the CD-ROM era shortly after was pointless.

¹⁰⁰ Internet.org: A Focus on Efficiency, September 16, 2013: https://fbcdn-dragona.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/851575_520797877991079_393255490_n.pdf

¹⁰¹ Hamburger, Ellis: Real talk: the new Snapchat brilliantly mixes video and texting. The Verge, 2014: <http://www.theverge.com/2014/5/1/5670260/real-talk-the-new-snapchat-makes-texting-fun-again-video-calls>

¹⁰² Good, Jonathan: How many photos have ever been taken? 1000 Memories (blog), 2011: <http://blog.1000memories.com/94-number-of-photos-ever-taken-digital-and-analog-in-shoebox>

Case #3: Whoever has done research in museum archives making use of the 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, published etc., including the essential how and why questions involved. Today, curators seem to be struggling with strict limitations imposed on them by IT staff with regard to the amount of email correspondence that can be left on the museum server. I know just too many museum workers that never find the time to properly and timely archive their correspondence to the institution's networked 'D' or 'G' disk, to not be worried. As a result, future researchers may find a plethora of the same published material that is endlessly replicated online but will suffer from a lack of documented exchanges between museums and artists.

In the article *The Future of Photography*, which I wrote in 2004 for the MuFoco publication *È contemporanea la fotografia?*, I expressed the fear of photography specific institutions to be closed down due to the acclaim photography had received as having become a full blown member of the fine arts: “Nothing could be more dangerous for a thorough understanding of photography. A medium that is as much linked to the everyday as it is the world of visual arts, to science as much as journalism, to advertising as much as history, technology, entertainment, architecture, cinema, etc. Of course, this vast terrain cannot be covered by specialized institutions alone. It is, and always has been, the task of extremely different organisations and individuals, from art museums to newspapers, from historical societies to universities to research labs. The mapping of this phenomenon (..) formulating the differences in use, linking the practices, analyzing the cultural, political, social and artistic role of the medium can only properly be done by specialized photo institutes.”¹⁰³

This implies that wherever photography manifests itself, specialized photographic research is to follow its expressions (alongside scientific approaches coming from different disciplines, that is, of course). If contemporary photographic albums are found on Facebook - whatever the difficulties - this is the terrain where research will have to move its attention to as well. The same is true for journalistic and documentary practice: the tradition of the picture story in illustrated (print) media practice has, in the past

¹⁰³ Vroege, Bas, in: *È contemporanea la fotografia?*, ed. Roberta Valtorta, Museo di Fotografia Contemporanea/ Lupetti Editori, Milano, 2004

decades, to a major degree moved to other platforms. 'Slow journalism' as we coin this movement increasingly is found today in the form of independent photobooks, exhibitions, websites and recently also to apps.

To what degree have the medium specific photo museums followed both these developments in their research projects, in their presentation programmes or in their archival and acquisition policies? With regard to the consequences of the digital personal online realm one may argue that the developments have taken the sector by surprise. The speed of these changes in combination with the unimaginable amount of images taken, uploaded online and shared is unprecedented. It will require a new generation of image retrieval and recognition software until museums can make a serious task of somewhat following what is being produced. The development of this type of software is one of the key areas of research for the big commercial players in the market, including Google. In how far the software made for general use can also be put to work for a specialist's job remains to be seen, but there is hope. In the meanwhile, it wouldn't harm if some kind of monitoring is put in place so that we know where to look and may be able to understand the patterns in the use of images, socially.

With regard to journalism and documentary, many of the changes that have taken place can be seen as an intensified continuation of a process that started much earlier, well before the digital era. Most of this production can be studied in the form of edited entities, as forms of visual storytelling. During the seventies and eighties the changes were due to a shift in the media landscape where reporting as well as advertising (and with advertising also budgets) moved from print media to television. Around the turn of the millennium roughly, the internet caused a second (soon to become final) move away from paper based media for photojournalism and photographic documentary. As publishers are still struggling with the financial model for the online world, the effect on in depth visual journalism was dramatic: many photographers lost their means of existence. Yet, in their quest for alternative places for their stories to live, projects moved to cultural spaces (museums), independent books, websites, audiovisual presentations and since 2011 also apps. In some cases these platforms were used simultaneously, parallel to each other. But sometimes the platforms interact with one another in, what is referred to as a transmedia or multiplatform, practice. Among these projects are excellent examples of new ways of visual storytelling that in many cases can be seen as a multimedia (digital) continuation of the good old, print media based, picture story.

Coinciding with the launch of tablets in 2010¹⁰⁴ the media industry started putting together multidisciplinary editorial teams to develop new forms of multimedia (online) storytelling, referred to as i-docs, long reads or webdocumentaries (depending whether their roots are found in film, journalism or photography). I described a number of prominent examples of these in an article accompanying the exhibition *Points on the Map* for the catalogue of the 1st Beijing Photo Biennial:

(...) Ever more independently made audiovisual productions have been added to media websites in recent years. The experience with so-called web documentaries or i-docs¹⁰⁵, to which *Magnum in Motion*¹⁰⁶ initially contributed greatly, proved to be extremely meaningful when the iPad was launched in January 2010. On the tablet, interaction with and concentrated (but passive) consumption of time-based narratives go hand in hand. Like CD-ROMs 20 years earlier, but now with superior, cost-effective digital distribution over the internet, apps can be sold worldwide via online stores such as the iTunes Store or Google Play. All of a sudden there was a financial model for selling (multimedia) content online that publishers had never properly managed to put in place! Sales are made directly to individuals, turning artists and small production companies into media producers for the consumer market and making them less dependent on the big media concerns still grappling with the digital age. Yet the debate is no longer if the internet is taking over the function of print media but when this change will be complete. With this insight in mind, major newspapers are investing more actively in experiments with new formats for web and tablet. Among the most ambitious web-based multimedia initiatives are the *New York Times* and *The Guardian* (London), as their respective productions *Snow Fall* (2012)¹⁰⁷ and *Firestorm* (2013)¹⁰⁸ prove. Their efforts trail successful projects by (small) independent companies like Upian (Paris)¹⁰⁹ with the web-based productions

¹⁰⁴ Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/iPad_\(1st_generation\)](http://en.wikipedia.org/wiki/iPad_(1st_generation))

¹⁰⁵ For a definition, see <http://i-docs.org/about-idocs/>.

¹⁰⁶ Photography agency Magnum (New York, Paris, London) created *Magnum in Motion* in 2004. See <http://inmotion.magnumphotos.com>.

¹⁰⁷ *Snow Fall*, New York: *New York Times*, 2012. See http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/?_r=0#/?part=tunnel-creek.

¹⁰⁸ *Firestorm*, London: *The Guardian*, 2013. See <http://www.theguardian.com/world/interactive/2013/may/26/firestorm-bushfire-dunalley-holmes-family>.

¹⁰⁹ Upian, 'Web writer since 1989' is based in Paris, New York and Barcelona: See <http://www.upian.com>.

Prison Valley (2010)¹¹⁰ and *Alma* (2012)¹¹¹. The latter title was also released for tablet. The Netherlands-based Paradox¹¹² launched the web documentary *The Last Days of Shishmaref*¹¹³ as early as 2009 and the app *Via PanAm*¹¹⁴ in 2011, while New York-based producer Mediastorm¹¹⁵ has been active since 2005.”¹¹⁶

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, still unclear as to how finance them sustainably but revolutionary as to how make use of multimedia material, they intuitively combine interactivity with passive media experience. Some photographic institutions have expressed their interest in the phenomenon by facilitating workshops and contributing to awards. So far, however, no one has taken any steps as to secure the continued availability of online material. As though it will be there, all by itself, forever.

Alas, nothing could be less true: while museums are obsessively dealing with the preservation of analogue material ranging from daguerreotypes to (early) colour prints, more than twenty years of digital photographic expression is at high risk of being lost or has already disappeared. It must be feared that a majority of that production turns out to be lost forever. Another part may be still be saved if photography museums get out of their digital denial mode and will act in a more responsible way than they have been doing so far. This implies developing curatorial and conservational protocols and investing in future proof as well as obsolete technology. The latter may sound contradictory but is essential and relates hardware as well as software: many CD-ROMs from the 1990s

¹¹⁰ *Prison Valley*, Paris: Upian & Arte.tv. See <http://prisonvalley.arte.tv>.

¹¹¹ *Alma*, Paris: Upian & Arte.tv, 2012. Available in the iTunes Store or on the web. See <http://alma.arte.tv/en/>.

¹¹² Paradox, documentary projects, Edam, The Netherlands. See <http://www.paradox.nl>.

¹¹³ *The Last Days of Shishmaref*, Edam: Paradox, 2008. Design by Antenna-men, Rotterdam. See http://www.thelastdaysofshishmaref.com/shishbook/shishbook_release-1.1.11/MainView.html#.

¹¹⁴ *Via PanAm*, Edam: Paradox, 2011. Available in the iTunes App Store. Photography by Kadir van Lohuizen. Design by Antenna-men, Rotterdam.

¹¹⁵ Mediastorm relaunched as a multimedia studio in 2005, focusing on ‘cinematic narratives for distribution across a variety of platforms’. See <http://mediastorm.com>.

¹¹⁶ Vroege, Bas, Points on the Map, in: Aura & Post Aura. Beijing: CAFA Art Museum, 2013, catalogue of the 1st Beijing Photo Biennial, p 323.

require Macs running Mac OS 8 with an old version of Quicktime. And websites developed for early versions of Netscape or Microsoft Explorer will return mostly unrecognisable data when approached with a modern browser, provided they are still attainable.

And what to expect from the once ground breaking multimedia features of websites built with Adobe's Flash? Their days are numbered, as most (early) tablets were not capable of providing the computational power to run them and the industry developed the more flexible and scalable HTML 5. How about the apps developed for today's tablets? How long will they remain playable on new generations of devices? Will it be possible to transfer their content to modern media and devices? Digitizing and transferring video or film based material to digital carriers (and keeping it healthy there) is a continuous effort for institutions dealing with the moving image. But what they are doing for the moving image is a 'quick fix' when compared to the world of interactive multimedia; the more user interaction is part of a CD-ROM, a site or an app, the more complicated things become. In many cases preserving old hardware and software is the only viable solution.

The same issues apply for the increasing number of digital technology based installations that photographic institutions have managed to not buy in the majority of cases... Who bought Tim Hetherington's three-screen installation *Sleeping Soldiers* from 2009? Who will buy Richard Mosse's 2012 multiscreen environment *The Enclave*? What ever happened to the impressive projected version of Geert van Kesteren's installation *Why Mister, Why?* (2005). Until today, photography museums rather buy prints - only bleakly referencing these projects - than the installations proper. Thus staying clear from the consequences that museums collecting contemporary art or new media have been addressing with video and media art in the past two decades. Is it the intimidating amount of material in the online public domain or the hard- and software consequences of the digital storytelling practice that makes photography museums behave like ostriches? Or is it something else?

Suppose photography would have started digitally, as data, rather than analogue and print based. What would our museums and collections look like then? How would we have made our choices over time, how would we have facilitated the preservation of important works? And then, overnight, boom: someone develops the concept of paper, print takes the world by storm. People start printing up their pictures and glue them in funny looking albums and - what a discovery - they can keep them private! Media companies struggle to respond to public demand, all of a sudden people want printed news printed rather than delivered on their tablets, the news industry's business model is in danger. Visual storytelling becomes all visual and photographic only: no sound, no moving images,

no noise. Experience the purity of the paper based, physical photobook! It is ground breaking aesthetically and conceptually.

Yet, museums and private collectors show only a half-hearted interest, not knowing how to handle what is coming at them. No way to store the paper based pictures in the server rooms that dominate the institution; there are no cabinets, there are no drawers. Size is a matter too: a single images takes up the physical space of millions of digital! And they turn out to be volatile: colours fade away. On top of that: the paper itself turns out to be unstable. Scary stuff! No tools available to handle the problem, no time either: we are too busy preserving our canonised digital heritage. We are still experiencing problems with some early file formats. And we need to pay attention to the latest examples of 'scrollytelling' that Martin Parr and Gerry Badger have made us aware of in Volume III of their study on the history of digital storytelling. The status of these narrative structures can no longer be denied, we need to catch up with that before we can consider also taking care of this paper tsunami coming at us, carrying material that has no status at all. Better to just stick our heads in the sand and see what will be left of the world when we take it out again...

Is that what we really want? Or do we try to make the best out of this impossible situation? Finding a way to use our insight into the development of the medium to minimize the loss of contemporary images and narratives that might turn out to be key for how we perceive our culture. A loss of that, in numbers, is already unprecedented in history. As unprecedented as production itself.



Atti del convegno internazionale
Quale museo di fotografia oggi?
— What Kind of Museum of Photography Today?

© 2016 Museo di Fotografia Contemporanea

www.mufoco.org