

Fotomuseum 2050

Duncan Forbes

Duncan Forbes is director of the Fotomuseum Winterthur, Switzerland.



Andrzej Steinbach From the series / De la serie *hier*, 2013

This statement begins by dodging any direct answer to the topic I was initially asked to consider—‘current and future trends in European photography’.¹ The constellation of terms seemed unfortunate—the idea of Europe is little worth privileging and neither do we feel so confident nowadays at Fotomuseum Winterthur just talking about photography. We only have a passing interest in trends—it is important as curators to circumvent the obvious and be clear-headed about what we want for the future. Instead, I want to approach an answer by taking a more bureaucratic turn to consider the present and future of the photography museum. I do this in part to counter the blanket of silence that has descended on this topic

since the financial crash of 2008, a blanket which, with one or two notable exceptions, seems in particular to have smothered the people who work in museums. There are good reasons for this—the cultural sector is, after all, more precarious than most—and the pressures of the neoliberal event economy seem increasingly to elevate a promotional culture over one of critical discussion. The role of the photography museum today is also more decisive in delineating a field of practice than is often recognised, far more so than in the contemporary art sector where aesthetic trajectories are comparatively defined and the market buoyant. Being overwhelmed by kitsch at Paris Photo, a reflex of the latest asset bubble if ever

¹ The ideas in this essay were developed at two symposia, ‘What Kind of Museum of Photography Today?’, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milan, 17 May 2014 and ‘Rethinking the Photographic Institution’, Moderna Museet, Stockholm, 10 February 2015. I would like to thank Roberta Valtorta and Anna Tellgren for inviting me to present these arguments in public.

Fotomuseum 2050

Duncan Forbes

Duncan Forbes es director del Fotomuseum Winterthur, Suiza.

Esta declaración empieza esquivando una respuesta directa al tema que inicialmente se me pidió tratar: “Tendencias presentes y futuras en la fotografía europea”¹. La agrupación de términos parecía desafortunada; la idea de Europa merece bien poca prioridad y en el Fotomuseum Winterthur no estamos actualmente nada seguros de querer hablar solamente de fotografía. Nuestro interés en las tendencias es solo superficial; como comisarios creemos importante eludir lo obvio y tener la mente clara sobre lo que queremos para el futuro. En su lugar, quiero proponer una respuesta adoptando un giro más burocrático para considerar el presente y el futuro del museo de fotografía. Hago esto en parte para contrarrestar el manto de silencio cernido sobre el tema desde la crisis financiera de 2008, un manto que, con una o dos notables excepciones, parece haber asfixiado particularmente a la gente que trabaja en museos. Hay buenas razones para ello —el sector cultural es, después de todo, más precario que la mayoría— y la presión de la economía de eventos neoliberal parece elevar cada vez más una cultura promocional por encima de la del debate crítico. El rol del museo de fotografía hoy es también más decisivo de lo que se suele reconocer al delinear un campo de práctica, tanto más en el sector del arte contemporáneo, donde las trayectorias estéticas están comparativamente definidas y el mercado es fuerte.

Abrumarse por lo kitsch en Paris Photo, un claro reflejo de la más reciente burbuja de activos, no da mucha confianza. Por lo menos cuando se trata de fotografía, la burocracia importa.

En mayo de 2014 fui invitado por Roberta Valtorta, directora del Museo di Fotografia Contemporanea (MUFOCO) en Cinisello Balsamo, Milán, para abordar la cuestión “¿Qué tipo de museo de fotografía hace falta hoy?”². En el contexto de la crisis política y financiera que afrontaba MUFOCO (al escribir esto, el museo ha cerrado), resultó ser una invitación envenenada. Especialmente remarcable —aparte de la mesa redonda de la primera sesión— fue la divergencia entre el punto de vista de los comisarios de instituciones grandes, cuya idea de fotografía parecía establecida y despreocupada, y la de comisarios de espacios más pequeños con significativos programas contemporáneos, más preocupados por la cuestión de qué es hoy un museo de fotografía. Históricamente, por supuesto, ha habido siempre muy diferentes tipos de institución fotográfica; la identidad burocrática de la fotografía es fluida y a veces disputada, pero tal como se presentó en MUFOCO, la brecha entre una concepción



Andrzej Steinbach From the series / De la serie *hier*, 2013

museística del medio y la generada por un compromiso más agudo con el medio fotográfico contemporáneo parecía muy ancha.

Una manera de explicar esa brecha sería extender la noción de “fotografía tardía”, tal como han propuesto críticos como David Campany y John

¹ Las ideas de este ensayo fueron desarrolladas en dos simposios, ‘What Kind of Museum of Photography Today?’, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milán, 17 de mayo de 2014, y ‘Rethinking the Photographic Institution’, Moderna Museet, Estocolmo, 10 de febrero de 2015. Quiero agradecer a Roberta Valtorta y a Anna Tellgren por invitarme a presentar estas ideas en público.

² Para el programa, véase http://www.mufoco.org/newsletter/img/invito_convegno_internazionale.pdf (consultado el 14 de febrero de 2015).



Isaac Julien *The Abyss (Playtime)*, 2013

there was one, doesn't lend much confidence. When it comes to photography at least, bureaucracy matters.

In May 2014, I was invited by Roberta Valtorta, Director of the Museo di Fotografia Contemporanea (MUFOCO) in Cinisello Balsamo, Milan, to address the question 'What kind of museum of photography today?'² In the context of the political and financial crisis facing MUFOCO (at the time of writing the museum is closed) it turned out to be a loaded invitation. Most remarkable—apart from the panel of politicians who formed the first session—was the division between the viewpoint of curators from the larger institutions whose idea of photography seemed settled and unproblematic and that of curators from smaller spaces with significant contemporary programmes who seemed altogether more troubled by the question of what it is to be a photography museum today. Historically, of course, there have always been very different types of photography institution—the bureaucratic identity of photography is fluid and sometimes contested. But as presented at MUFOCO the extent of the gulf between a museal conception of the medium and that generated by a sharper engagement with contemporary photographic media seemed very wide indeed.

One way of explaining this gap might be to extend the notion of 'late photography', as posited by critics like David Company and John Roberts, to that of 'late curation'.³ Accordingly, late curation is a form of museum practice in photography that is peculiarly resolved (in the sense that it tends to be narrowly medium-specific and often, perhaps increasingly, painterly in its preoccupations); elegiac (Roberts has written of late photography's 'mournful powers of stasis'); positioned against the historically interrogative tendencies of the avant-garde (and I need remind no one of the conservatism of most major museum presentations of photography today, especially in the United States); and above all ranged against the digital present, in particular the power of the moving image in contemporary culture (indeed, it was no surprise that one of the contributors to the MUFOCO symposium should argue that it was the photography curator's role to preserve the legacy of the still image). Thus according to this late curatorial positioning, the museum's function is to defend a clearly demarcated conception of photography, even if it means accepting—or



Tiane Doan na Champassak *From the series / De la serie Looters*, 2011

promoting—its subordinate position, against an expanding notion of the photographic, in particular the dominance of the moving image, and the contemporary dissolution of the medium.

At the Fotomuseum Winterthur we are troubled by the growing authority of this late curatorial constellation and are thinking hard about our own bureaucratic positioning—against lateness. In April 2015 we are launching a new format, titled SITUATIONS, whose ambition is to track the present and future of what we are determinedly calling 'the photographic'. The plan is to create a dynamic and fast-moving programme with a laboratory-like quality that combines both physical and virtual forums. We want to rethink the exhibition form in relation to the expansion of photographic media and the power of the digital algorithm. Numbered consecutively, a SITUATION might last a few hours, or two months, and might take place in Winterthur or perhaps in Los Angeles or São Paulo. Using hashtags and clusters as a mode of curatorial classification, the idea is to construct a constantly growing archive of SITUATIONS, reframing the idea of exhibition in relation to both our local and global audiences. The project is very deliberately a response to three things: the changing nature of photographic practice; the changing theoretical frame of 'photography' today; and a concern about our own position within an institutional field which, at the moment at least, still seems slow to respond to the pressures of photographic media in rapid transition.

Of course, we are not the first photography institution to engage in a process of sustained self-scrutiny: over the last decade or so a number of museums have stumbled into inquisitorial mode in response to an intense anxiety about the identity of photography. Thus they have asked 'Well, What is Photography?' (Fotomuseum Winterthur, 2003), 'Is Photography

Roberts, a la de "comisariado tardío".³ Por consiguiente, el "comisariado tardío" es una forma de práctica museística en fotografía peculiarmente resuelta (en el sentido que tiende a ser estrictamente específica del medio, y a menudo, quizá cada vez más, pictoricista en sus inquietudes); elegíaca (Roberts ha escrito sobre enlutados poderes del estasis de la fotografía tardía); posicionado contra las históricamente interrogativas tendencias de las vanguardias (y no necesito recordarle a nadie el actual conservadurismo de la mayoría de las presentaciones de fotografía de los grandes museos, especialmente en Estados Unidos); y sobre todo puestas ante el presente digital, en particular el poder de la imagen en movimiento en la cultura contemporánea (no fue ninguna sorpresa que uno de los contribuyentes al simposio MUFOCO argumentara que el rol del comisario de fotografía es preservar el legado de la imagen fija). Así, según esta postura de comisariado tardía, la función del museo es defender una concepción claramente desmarcada de la fotografía, incluso si implica aceptar —o promover— su posición subordinada, contra una noción expandida de la fotografía, en particular el dominio de la imagen en movimiento y la disolución contemporánea del medio.

En el Fotomuseum Winterthur nos inquieta la creciente autoridad de esta reciente constelación comisarial tardía y pensamos mucho sobre nuestro propio posicionamiento burocrático respecto al atraso. En abril de 2015 introduciremos un nuevo formato, titulado SITUATIONS, cuya ambición es sondear el presente y el futuro de lo que decididamente llamamos "lo fotográfico". Queremos crear un programa dinámico y ágil con calidad de laboratorio que a la vez combine foros físicos y virtuales. Queremos replantear la forma de exposición en relación a la expansión del medio fotográfico y el poder del algoritmo digital. Numeradas consecutivamente, una Situación puede durar unas pocas horas o dos meses y puede tener lugar en Winterthur o quizá en Los Ángeles o en São Paulo. Usando *hashtags* y grupos como modo de clasificación comisarial, la idea es construir un archivo en constante crecimiento de Situaciones, reenmarcando la idea de exposición en relación a nuestro público, tanto local como global. El proyecto es una respuesta deliberada a tres cosas: la naturaleza cambiante de la práctica fotográfica, el marco teórico cambiante de la "fotografía" hoy y un interés por nuestra propia posición dentro del campo institucional, el



Walead Beshty *The Curve*, 2015

cual, por lo menos en este momento, sigue pareciendo lento en responder a las presiones del medio fotográfico en rápida transición.

Por supuesto, no somos la primera institución fotográfica que emprende un proceso de autoescrutinio sostenido: a lo largo de la última década han sido varios los museos que han adoptado un modo inquisitivo en respuesta a una intensa ansiedad sobre la identidad de la fotografía. Así se han preguntado *Well, What is Photography?* ["Y bien, ¿qué es la fotografía?"] (Fotomuseum Winterthur, 2003), *Is Photography Over?* ["¿Se acabó la fotografía?"] (SFMOMA, 2010), o *What is a Photograph?* ["¿Qué es una fotografía?"] (ICP, 2014).⁴ Podría ser que hubiera una buena dosis de "tardanza" en esas formulaciones —parecen ciertamente todas en exceso preocupadas por ubicar la naturaleza del "medio"—. De hecho, tal como varios críticos han sugerido, este modo de cuestionar encarna una concepción particularmente análoga, ejemplificada, casi históricamente, en el libro de 2007 de James Elkin, *Photography Theory*, obsesivamente centrado en el significado de la indexicalidad en la fotografía.⁵

Es sin duda también significativo que esas cuestiones empezaran a plantearse hacia 2004, el momento en que lo fotográfico empezó a encontrar un nuevo impulso circulatorio a través de la erupción de medios sociales asociados con la red global y la tecnología del *smartphone* (así llamado Web 2.0). Ciertamente, este es un contexto muy diferente del de principios de los años noventa, cuando comenzaron a plantearse las cuestiones sobre la ontología cambiante de la fotografía frente a lo digital. La extraordinaria escala de la circulación contemporánea de imágenes suele ser reconocida, pero no lo es tanto el alcance y el carácter cambiante de la distribución de los aparatos fotográficos mismos. Según recientes estimaciones de la Photoindustrie-Verband alemana, en 2014 se vendieron en todo el mundo cerca de 2,25 millones de aparatos que captan imágenes, pero solo el 4 % de esa cifra eran cámaras digitales (y esas cifras solo miraban aparatos personales, excluyendo, por ejemplo, máquinas industriales de escaneado).⁶ Lo "fotográfico", concebido como dialéctica de uso social y tecnología, está claramente experimentando una profunda transformación a escala global y marcada por una proliferación de máquinas de escaneado y el infinito intercambio de imágenes en red.

² For the programme, see http://www.mufoco.org/newsletter/img/invito_convegno_internazionale.pdf (accessed: 14 February 2015).

³ David Company, 'Safety in numbness: some remarks on problems of "late photography"', in *Where is the Photograph?*, ed. David Green (Brighton: Photoforum and Photoworks, 2003), 123–32 and John Roberts, *Photography and its Violations* (New York: Columbia University Press, 2014).

³ David Company, 'Safety in numbness: some remarks on problems of "late photography"', en *Where is the Photograph?*, ed. David Green (Brighton: Photoforum Photoworks, 2003), 123–32 y John Roberts, *Photography and its Violations* (Nueva York: Columbia University Press, 2014).

⁴ Urs Stahel, *Well, What is Photography?* (Zurich y Winterthur: Scaló y Fotomuseum Winterthur, 2003 y Carol Squiers (ed.), *What is a Photograph?*, catálogo de la exposición, International Center of Photography (Nueva York: Prestel, 2014). El simposio del SFMOMA está disponible en http://www.sfmoma.org/about/research_projects/research_projects_photography_over (consultado el 14 de febrero de 2015).

⁵ James Elkins (ed.), *Photography Theory* (Nueva York: Routledge, 2007).

⁶ Tal como fue originalmente expuesto por Impress Watch en http://dc.watch.impress.co.jp/docs/news/20140415_644387.html (consultado el 10 de mayo de 2015).





Kasia Klimpel *Landscape #9*, from / de *The Grand Tour*, 2015

Over?' (SFMOMA, 2010), or 'What is a Photograph?' (ICP, 2014).⁴ It may well be that there is a good deal of 'lateness' involved in these formulations—they certainly all seem overly concerned to pin down the nature of 'the medium'. Indeed, as various critics have suggested, this mode of questioning embodies a particularly analogue conception, exemplified, almost hysterically so, by James Elkin's 2007 book, *Photography Theory*, with its obsessive focus on the meaning of indexicality in photography.⁵

It is doubtless also significant that these questions should begin to be asked around 2004, the moment in which the photographic began to find a new circulatory impetus through the eruption of social media, associated with the global network and the technology of the smartphone (so-called Web 2.0). Certainly, 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. The sublime scale of the contemporary circulation of images is often acknowledged, but the extent and changing character of the distribution of photographic devices themselves is less often noted. According to recent estimates from the German Photoindustrie-Verband, around 2.25 billion picture-taking devices were sold globally in 2014, but only 4 percent of that figure comprised digital cameras (and these are only figures looking at personal devices, excluding, for example, industrial imaging machines).⁶ The 'photographic', conceived as a dialectic of social 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.



Kasia Klimpel *"33°02' 50.05"S 18°00' 28.67" E"*, from / de *The Grand Tour*, 2015

It is this idea of the photographic as constituting a radically 'distributive' aesthetic or identity which is being played out so intensively today. And, of course, it is a clamour with bureaucratic echoes. At Fotomuseum Winterthur we have our own biases: we would rather avoid the question of what photography is (the ontologically-weighted question, often leading to an obsession with process and medium), and privilege a concern with what photography is becoming (the socially, aesthetically and politically-weighted question). Being attentive to contemporary practice is crucial here, but there are also good theoretical resources available—a selection of the live theory circulating around the museum in recent months, some of it on our blog, includes the writings of Walead Beshty, Ekaterina Degot, Peter Osborne, Trevor Paglen, John Roberts and Hito Steyerl. Crucially, all of them are alive to the politics of image production and are generally critical of the narrowing of social meaning in network culture today.

I don't have the space to engage with these thinkers' work in detail (I will certainly caricature their arguments here), but each 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. Thus, 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, one might add, promoted most effectively by the photography museum. In the era of the digital dominant, the image now has a

Es esta idea de lo fotográfico como estética o identidad radicalmente "distributiva" lo que se está desarrollando intensamente hoy en día. Y, por supuesto, es un clamor con ecos burocráticos. En el Fotomuseum Winterthur tenemos nuestros propios prejuicios: antes eludiríamos la cuestión sobre lo que es la fotografía (la cuestión con carga ontológica que lleva a menudo a una obsesión en el proceso y el medio) y daríamos prioridad a un interés sobre en qué se está convirtiendo la fotografía (la cuestión con carga social, estética y política). Prestar atención a la práctica contemporánea es crucial aquí, pero existen también buenos recursos teóricos disponibles: una selección de teoría viva que ha circulado por el museo en meses recientes, parte de la cual está publicada en nuestro blog, e incluye escritos de Walead Beshty, Ekaterina Degot, Peter Osborne, Trevor Paglen, John Roberts e Hito Steyerl. Significativamente, todos ellos son conscientes de las estrategias de producción de imágenes y son en general críticos con la disminución del significado social en la actual cultura en red.

No dispongo de espacio para comentar en detalle la obra de estos pensadores (ciertamente caricaturizaría sus argumentos aquí), pero todos ellos tratan de llegar a un acuerdo con la capacidad de la imagen digital de liberarse de cualquier medio o plataforma particular y crear lo que podrían llamarse múltiples eventos de visualización. Así, para Osborne, la unidad fundadora de lo fotográfico, que él arguye que dominó las concepciones de la fotografía del siglo veinte, se ha derrumbado y el medio se revela como una fantasía ideológica, una fantasía, se podría añadir, muy eficazmente promovida por el museo de fotografía. En la era de la predominancia digital, la imagen tiene un carácter radicalmente "distributivo" o "relacional", moviéndose a altísima velocidad entre una gran variedad de plataformas sociales y tecnológicas. La imagen se ha liberado de su medio; se ha des-realizado y abierto a un infinito intercambio potencial. Esta infinita reproducibilidad, junto con sus profundas implicaciones sociales, es la verdadera causa de la presente ansiedad sobre la fotografía.⁷

La argumentación filosófica de Osborne es articulada de una manera más pragmática por Trevor Paglen, quien ha arguido recientemente en el blog de Fotomuseum Winterthur que deberíamos dejar de hablar de fotografía y empezar a hablar de "máquinas que ven". Este término abarca un campo vastamente expandido —cualquier cosa desde cámaras digitales hasta satélites, drones, sistemas de reconocimiento automático de matrículas



Chris Marker *Untitled / Sin título #95* from the series / de la serie *Passengers*, 2008–2010

de coche— e incluye las máquinas mismas, los datos que capturan, así como el archivo *script* que emplean, el modo de "ver" que desarrollan. El extraordinario crecimiento reciente en la aplicación de lo que se podría también llamar "visión algorítmica" está claramente forzando una drástica transformación en los usos sociales del medio formalmente conocido como fotografía, a menudo con alarmantes consecuencias.⁸

Por el otro lado, Hito Steyerl nos devuelve a asuntos más filosóficos, mezclados con políticas de activismo digital. Para ella, las imágenes no son interpretaciones del mundo real, ni son tampoco engañosas apariencias, sino más bien "nodos de energía y materia que migran a través de diferentes soportes... transitando entre pantallas en un diferente estado de materia". Con el auge de las infraestructuras en red, la capacidad para la transferencia de imágenes se ha disparado y la red misma se convierte en una especie de meta medio, "una forma de vida (y muerte) que contiene, niega y archiva todas las formas de medio anteriores". Mejor que nadie, el escrito de Steyerl pone de relieve el esfuerzo en describir qué le está exactamente pasando a la mediación de imágenes hoy. En un elocuente, y tal vez problemático, razonamiento, ella sugiere que imagen y mundo ya no son opuestos, sino más bien "en muchos casos solo versiones uno del otro". Es la desemejanza dentro de esta nueva constelación la que genera ansiedad, pero quizá también la posibilidad de una política renovada.⁹



Chris Marker *Untitled / Sin título #49*, from the series / de la serie *Passengers*, 2008–2010

⁴ 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 SFMoMA symposium is available at http://www.sfmoma.org/about/research_projects/research_projects_photography_over (accessed: 14 February 2015).

⁵ James Elkins (ed.), *Photography Theory* (New York: Routledge, 2007).

⁶ As reported originally by Impress Watch, at http://dc.watch.impress.co.jp/docs/news/20140415_644387.html (accessed: 10 May 2014).

⁷ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (Londres: Verso, 2013), especialmente el capítulo cinco.

⁸ <http://blog.fotomuseum.ch/2014/03/ii-seeing-machines/> (consultado el 14 de febrero de 2015).

⁹ Hito Steyerl, 'Too Much World: Is the Internet Dead?', disponible en <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/> (consultado el 14 de febrero de 2015). Ver también Nick Aikens (ed.), *Too Much World: the Films of Hito Steyerl* (Berlín: Sternberg Press, 2014).



Katja Novitskova *Approximation III*, 2013

radically 'distributive' or 'relational' character as it moves with tremendous speed across a wide variety of social and technological platforms. The image is freed from its medium—it is de-realised and open to potential infinite exchange. It is this infinite reproducibility, along with its profound social implications, that is the real source of today's anxiety about photography.⁷

Osborne's philosophical argument is articulated in a more pragmatic way for the present by Trevor Paglen who has recently argued on Fotomuseum Winterthur's blog that we should stop talking about photography and instead begin speaking about 'seeing machines'. 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. The extraordinary recent growth in the application of what might also be termed 'algorithmic vision' is clearly forcing a dramatic transformation in the social uses of the medium formally known as photography—and often with troubling consequences.⁸

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'. With the rise of network infrastructures, the capacity for the transfer of images has exploded, and the network itself becomes a kind of meta medium, 'a form of life (and death) that contains, sublates, and archives all previous forms of media'. Better than anyone else, Steyerl's writing foregrounds the struggle to describe what exactly it is that is happening to image mediation today. In a telling, and perhaps problematic, argument, she suggests image and world are no longer opposites, but rather 'in many cases just versions of each other'. It is the unevenness within this new constellation that generates anxiety, but perhaps also the possibility of a renewed politics.⁹

This radically distributive or 'transitive' (Roberts) conception of the photographic is now impossible to ignore—whether acknowledged or not, it is the rapidly shifting ground of curatorial thinking in photography today. As many of the writers above point out, it is also generating intense anxiety, an anxiety late curation is now working overtime to mitigate. As I write, two exhibitions attempt this more or less explicitly: *Light, Paper, Process: Reinventing Photography* at the Getty Center and *Salt and Silver: Early Photography 1840–1860* at Tate Britain.¹⁰ Both exhibitions, whatever their other qualities, articulate in exaggerated form an essentialising and nostalgic conception of the medium. Doubtless we can expect more of this medium fetishism in the future. The danger is that the museum presentation of the history of photography becomes increasingly captured by the torpid visions of late curation whilst mobilising comparatively large resources, both public and private, to support this. Indeed, these resources appear to be coalescing. The problem with this—and Osborne's writing makes it abundantly clear—is that the identity of the photographic has always been distributive; it is just that one part, still photography, came metonymically to stand in for a whole range of image-making practices and is now being further consolidated by increasingly conservative versions of the photography museum. This doesn't necessarily invalidate the history of photography, or its museum presentation, but it does suggest that in the era of the digital dominant organising exhibitions in defence of some mythical notion of the medium of photography leads to an historical and conceptual impasse.

⁷ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (London: Verso, 2013), especially chapter five.

⁸ <http://blog.fotomuseum.ch/2014/03/ii-seeing-machines/> (accessed 14 February 2015).

⁹ 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 14 February 2015). See also Nick Aikens (ed.), *Too Much World: the Films of Hito Steyerl* (Berlin: Sternberg Press, 2014).

¹⁰ *Light, Paper, Process: Reinventing Photography*, The Getty Center, Los Angeles, 14 April to 6 September 2015 and *Salt and Silver: Early Photography 1840–1860*, Tate Britain, London, 25 February to 7 June 2015.



Marcus Coates *Tortoise from the series / de la serie Ritual for Reconciliation*, 2014



Revital Cohen & Tuur Van Balen *Sterile*, 2014

Esta concepción radicalmente "distributiva" o "transitiva" (Roberts) de lo fotográfico es ya imposible de ignorar; declaradamente o no, es el rápido y cambiante terreno del pensamiento de comisariado en la fotografía de hoy. Tal como señalan los antes mencionados escritores, genera también una intensa ansiedad, una ansiedad en la que el comisariado tardío trabaja horas extra para mitigar. Mientras escribo esto, dos exposiciones tratan esto más o menos explícitamente: *Light, Paper, Process: Reinventing Photography* en el Getty Center, y *Salt and Silver: Early Photography 1840–1860* en la Tate Britain.¹⁰ Ambas exposiciones, cualesquiera que sean sus otras cualidades, articulan de manera exagerada una concepción esencialista y nostálgica del medio. Sin duda podemos esperar más de este fetichismo del medio en el futuro. El peligro está en que la presentación museística de la historia de la fotografía está cada vez más prendida por las aletargadas visiones del comisariado tardío, que moviliza comparativamente grandes recursos, tanto públicos como privados, para apoyar esto; y de hecho, esos recursos parecen estar fusionándose. El problema con eso —y el texto de Osborne lo hace meridianamente claro— es que la identidad de lo fotográfico ha sido siempre distributiva, y que una parte, la fotografía fija, llegó metonímicamente para suplir un amplio espectro de prácticas de creación de imágenes y se está ahora consolidando por versiones cada vez más conservadoras del museo de fotografía. Esto no invalida necesariamente la historia de la fotografía, o su presentación museística, pero ciertamente sugiere que en la era del predominio digital, organizar exposiciones en defensa de alguna noción mítica del medio fotográfico lleva histórica y conceptualmente a un punto muerto.

En contraste, otros están desarrollando un sentido más distributivo de la obra del medio fotográfico y estamos empezando a ver esto reflejado en la cultura de exposiciones. No sorprende, por ejemplo, que un artista como Chris Marker, con su agudo interés en la relación entre los diferentes formatos de los medios, sea tan interesante en este momento.¹¹ Incluso las más conservadoras presentaciones de la historia de la fotografía —por ejemplo la reciente exposición de Paul Strand en el Philadelphia Museum of Art— están ahora prestando debida atención a la intersección entre lo fílmico y lo fotográfico.¹² Y hay que recordar que el modernismo fotográfico, especialmente durante sus momentos de

¹⁰ *Light, Paper, Process: Reinventing Photography*, Getty Center, Los Ángeles, del 14 de abril al 6 de septiembre de 2015, y *Salt and Silver: Early Photography 1840–1860*, Tate Britain, Londres, del 25 de febrero al 7 de junio de 2015.

¹¹ Chris Darke y Habda Rashid (eds.), *Chris Marker: A Grin Without a Cat*, catálogo de la exposición (Londres: Whitechapel Gallery, 2014).

¹² Peter Barberie con Amanda N. Bock (eds.), *Paul Strand: Master of Modern Photography* (Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2014).

By contrast, others are developing a more distributive sense of the work of photographic media and we are beginning to see this reflected in exhibition culture. It is no surprise, for example, that an artist like Chris Marker, with his acute interest in the relation between different media formats, should be so interesting at the moment.¹¹ Even the more conservative presentations of the history of photography—for example, the Philadelphia Museum of Art’s recent Paul Strand exhibition—are now paying due attention to the intersection of the filmic and the photographic.¹² 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. Indeed, the complex mediations enacted by the relational character of photographic media were powerfully constitutive of the politics of modernism; ignoring them threatens further to deracinate photography’s histories. There is considerable creative potential for exhibition makers here. It is far better to write and present history drawing on resources offered by the present, rather than stubbornly cocooning oneself against them by engaging in a kind of post-medium antiquarianism.

Another vital feature of the distributive character of the photographic is its intersection with contemporary technological and social forms, offering rich territory for practice and its curation. As is becoming clear, the photographic is deeply implicated in a range of new relationships between humankind and machine and we urgently need to find new modes of political and ethical agency in our technologically-mediated world. At Fotomuseum Winterthur we are developing an exhibition programme that deals with these themes, exploring the photographic in relation to a range of topics: cognitive science and information technology, including digital culture (the internet, cultures of surveillance etc.), climate crisis, animalities, bio-genetics, neuroscience and robotics to name only the most obvious. 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’. We feel that this arena of the so-called posthuman is another crucial horizon—if not the crucial horizon—for contemporary photographic curation.¹³

This also takes us to political questions and the issue of the photographic’s organising capacity for politics and theory, revived since the Arab

uprisings of 2011, a crucial turning point in the history of photographic media. For us, this means continuing the realist traditions of Fotomuseum Winterthur 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.¹⁴ But it also means being critical and opposed to the digital optimism still being expressed from some quarters. John Roberts has recently written about the way photography, as he puts it, ‘is no longer attached to a political culture of resistance or counterhegemony in which *artistic resources and extra artistic forces cohabit freely*’, a key aspect of the documentary culture of political modernism.¹⁵ He is possibly overly pessimistic here—recent events suggest the photographic may be more politically enabling than his experiential frame allows—but he is certainly right to point out how the reduction of an emphasis on ‘being there’ in digital culture mirrors neoliberal priorities of the withdrawal from politics.

It is vital that in its embrace of digital culture the photography institution doesn’t also fall into this trap of withdrawal. Faced with the decline of public funding and political closure in many parts of Europe it would be all too easy to develop ever more painterly approaches to photographic media and in so doing gain a comfortable distance from the truth claims of photography. Indeed, there is some indication of such a shift in recent curatorial practice. To this extent photography museums need to renew their commitment to a culture of critique, including the (self) critique of institutions. And of course there is far more to this than the representation of politics. Critique opens up thought, for staff and visitors alike, and allows the museum to point beyond itself. This is a function that seems peculiarly important for institutions dealing with media that are so connected to the world, albeit in a manner that needs to be constantly reconstructed. Critique is also profoundly temporal in a way that can only strengthen the work of the museum: it rearticulates the past for the present and also connects the present to the future (I will come back to the importance of this by way of conclusion). Indeed, although it is rarely discussed, critique is one of the core functions lending the photography museum its value in democratic society, focusing resources to enable critical articulations in public space. It may occasionally be uncomfortable for museum directors, but as Theodor Adorno long ago pointed out,

auge, era mucho más distributivo que lo ulteriormente permitido por el museo de fotografía. Ciertamente, las complejas mediaciones representadas por el carácter relacional del medio fotográfico fueron poderosamente constitutivas de la política del modernismo, e ignorarlas amenaza con erradicar más aún las historias de la fotografía. Hay aquí un considerable potencial creativo para los organizadores de exposiciones. Es mucho mejor escribir y presentar la historia valiéndose de recursos ofrecidos por el presente que obstinarse en resguardarse de ellos empeñándose en una especie de postmedio de anticuario.

Otro rasgo vital del carácter distributivo de lo fotográfico es su intersección con las formas tecnológicas y sociales contemporáneas, que ofrecen un rico territorio para la práctica y su comisariado. Cada vez resulta más claro que lo fotográfico está profundamente implicado en una variedad de nuevas relaciones entre el género humano y la máquina y necesitamos urgentemente encontrar nuevos modos de acción política y ética en nuestro mundo basado en la tecnología. En el Fotomuseum Winterthur estamos desarrollando un programa de exposiciones que trata esos temas explorando lo fotográfico en relación a una variedad de contenidos: ciencia cognitiva y tecnología de la información, incluida la cultura digital (internet, culturas de vigilancia, etc.), el cambio climático, animalidades, biogenética, neurociencia y robótica entre ellos, por mencionar solamente los más obvios. Nos interesan maneras de conceptualizar el sujeto humano y responder a lo que en muchos aspectos es una crisis del sujeto en relación a la tecnología y las formas modernas de visualización o “captura”. Pensamos que este ámbito del así llamado posthumano es otro horizonte crucial —si no el horizonte crucial— para el comisariado fotográfico contemporáneo.¹³

Esto nos lleva también a cuestiones políticas y al tema de la capacidad organizadora de la fotografía para la política y la teoría, reavivadas por las revueltas árabes de 2011, crucial punto de inflexión en la historia del medio fotográfico. Para nosotros esto significa continuar las tradiciones realistas del Fotomuseum Winterthur y ver las maneras en que el realismo se rearticula constantemente en nuestro período presente, en lo que Jorge Ribalta ha llamado con una perspicaz expresión la persistencia del

“realismo molecular” en fotografía.¹⁴ Pero significa también ser crítico y contrario al optimismo digital que sigue expresándose en algunos círculos. John Roberts ha escrito recientemente sobre cómo la fotografía “ya no está sujeta a una cultura política de resistencia o contra-hegemonía en la que *recursos artísticos y fuerzas extra artísticas cohabitan libremente*”, aspecto clave de la cultura documental del modernismo político.¹⁵ Roberts es posiblemente demasiado pesimista en esto —eventos recientes sugieren que lo fotográfico podría ser más políticamente inductor que lo que su marco experiencial permite—, pero tiene ciertamente razón al señalar cómo la reducción de un énfasis en el “estar allí” de la cultura digital refleja prioridades neoliberales de renuncia a la política.

Es vital que en su acogida de la cultura digital, la institución fotográfica no caiga también en esta trampa de la renuncia. Frente al declive de la financiación pública y el cierre político en muchas partes de Europa sería demasiado fácil desarrollar enfoques aún más pictoricistas al medio fotográfico y al así hacerlo ganar una distancia confortable de las alegaciones de realidad de la fotografía. De hecho, hay visos de tal giro en algunas prácticas de comisariado recientes. Para ello, los museos de fotografía necesitan renovar su compromiso con una cultura de crítica, incluida la (auto)crítica de instituciones. Y por supuesto se trata de mucho más que de la representación de la política. La crítica abre puertas al pensamiento para el personal y los espectadores por igual y permite al museo apuntar más allá de sí mismo. Esta es una función que parece particularmente importante para instituciones que tratan con medios tan conectados con el mundo, aunque tratan con ellos de una manera que necesita ser reconstruida constantemente. La crítica es también profundamente temporal en un modo que puede solo reforzar el trabajo del museo: rearticula el pasado para el presente y conecta también el presente al futuro (volveré sobre su importancia en la conclusión). Aunque raramente es motivo de debate, la crítica es una de las funciones centrales que aportan al museo de fotografía su valor en una sociedad democrática, centrando recursos para permitir articulaciones críticas en espacios públicos. Puede ocasionalmente resultar incómodo para directores de museo, pero tal como señaló Theodor Adorno hace mucho tiempo, “La crítica es esencial para toda democracia... la democracia no se define con nada menos que por la crítica”.¹⁶

¹¹ Chris Darke and Habda Rashid (eds.), *Chris Marker: A Grin Without a Cat*, exhibition catalogue (London: Whitechapel Gallery, 2014).

¹² Peter Barberie with Amanda N. Bock (eds.), *Paul Strand: Master of Modern Photography* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2014).

¹³ For a good introduction see Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013).

¹⁴ 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), 178–85.

¹⁵ John Roberts, *Photography and its Violations* (New York: Columbia University Press, 2014), 40 (italics in original).

¹³ Para una buena introducción, véase Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013).

¹⁴ Jorge Ribalta, ‘Molecular Documents: Photography in the Post-Photographic Era, or How Not to be Trapped into False Dilemmas’, en Robin Kelsey y Blake Stimson (eds.), *The Meaning of Photography* (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), 178–85.

¹⁵ John Roberts, *Photography and its Violations* (Nueva York: Columbia University Press, 2014), 40 (cursiva en el original).

¹⁶ Theodor Adorno citado en Shannon Mariotti, ‘Critique from the Margins: Adorno and the Politics of Withdrawal’, *Political Theory*, 36 (3), 456–65. Este pasaje recurre también al inestimable ensayo de Joan W. Scott, ‘History-writing as critique’, en Keith Jenkins, Sue Morgan y Alun Munslow (eds.), *Manifestos for History* (Londres y Nueva York: Routledge, 2007), 19–38.



Heather Dewey-Hagborg **Sample 7, East Hampton, from the series / de la serie *Stranger Visions*, 2012–2013**

'Critique is essential to all democracy... democracy is nothing less than defined by critique'.¹⁶

This brings me, finally, to some comments about what might be described as the political economy of the photography museum, an issue that is rarely, if ever, openly addressed, but one that is highly pertinent today. 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 '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 percent, but the benefits for the rest of us are more ambiguous. What particularly concerns me is that we are seeing a consolidation and centralisation of museums, including photography museums, in the major urban (tourist) centres, all of which are aggressively mobilising cultural capital to enhance economic competitiveness. Thus, to take the example of the United Kingdom, the situation for museums outside London is becoming increasingly perilous. The key point is that it is often the mid-scale institutions reliant on significant doses of public funding 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 the National Media Museum, MUFOCO and George Eastman House) suggest we may be at the beginning of a further shift in the geographies of institutional photography. There is much more to say about this, but the danger is that the photography museum is increasingly defined by curatorial strategies given over to metropolitan event culture or the conservative association of major museum collections and private interests. The potential of critique in relation to the photographic, in other words, is withering at precisely the moment it is most needed. Indeed, we may be witnessing today what might be



Aneta Grzeszykowska **Selfie #6, 2014**

described as the even more uneven development of the institutionalisation of photography.

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 this statement 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 fiftieth anniversary, Moderna Museet in Stockholm commissioned a film intriguingly titled *Museum Futures: Distributed*, a collaboration between Neil Cummings and Marysia Lewandowska. 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.¹⁷

Utopian projections remain vital, not only in thinking about the future of the photographic, but also the future of the photography museum. The point, of course, is not so much that you are able to predict the future, but that in attempting to do 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'.¹⁸ At the moment at Fotomuseum Winterthur we are looking for a way to continue 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 forward-looking research very similar to that which I have outlined here.

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. ■

¹⁶ Theodor Adorno quoted in Shannon Mariotti, 'Critique from the Margins: Adorno and the Politics of Withdrawal', *Political Theory*, 36 (3), 456–65. This passage also draws on Joan W. Scott's invaluable essay, 'History-writing as critique', in Keith Jenkins, Sue Morgan and Alun Munslow (eds.), *Manifestos for History* (London and New York: Routledge, 2007), 19–38.

¹⁷ 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).

¹⁸ Fredric Jameson, 'The Politics of Utopia', *New Left Review*, 25, January–February 2004, 38.



Aneta Grzeszykowska **Selfie #3, 2014**

Esto me lleva finalmente a algunos comentarios sobre lo que podría describirse como economía política del museo de fotografía, cuestión rara vez abiertamente abordada, si alguna vez lo ha sido, pero muy pertinente hoy en día. Está claro que en el reciente período de políticas de austeridad en Europa seguimos viendo una disminución en la financiación pública del arte, y un continuo influjo de capital privado en instituciones de arte "públicas". Aunque ha vivido un pronunciado desarrollo desde 2008, esto es sin embargo la aceleración de una tendencia que ha tenido lugar en Europa desde las crisis estructurales de los años setenta. Es sin duda un buen progreso para el uno por ciento, pero los beneficios para el resto de nosotros son más ambiguos. Lo que me preocupa particularmente es que estamos viendo una consolidación y centralización de museos, incluyendo museos de fotografía, en los grandes centros urbanos (turismo), todos los cuales movilizan agresivamente capital cultural para potenciar la competitividad económica. Así, tomando como ejemplo el Reino Unido, la situación para los museos de fuera de Londres es cada vez más peligrosa. El punto clave es que suelen ser las instituciones de medianas que dependen de importantes cantidades de financiación pública las que están cayendo en este proceso, y es en este nivel donde históricamente muchas instituciones fotográficas están situadas y han florecido. Las dificultades afrontadas particularmente hoy por los museos en regiones posindustriales (incluyendo el National Media Museum, MUFOCO y la George Eastman House) sugieren que tal vez estamos al principio de un giro más en las geografías de la fotografía institucional. Hay mucho más que decir sobre esto, pero el peligro está en que el museo de fotografía está cada vez más definido por estrategias de comisariado dedicadas a la cultura de eventos metropolitanos o a la conservadora asociación de colecciones de museos importantes e intereses privados. El potencial de la crítica en relación a lo fotográfico, en otras palabras, está marchitándose justo cuando más necesario es. Ciertamente, tal vez estemos viendo hoy lo que se podría describir como un aún más desigual desarrollo de la institucionalización de la fotografía.

Quiero concluir en lo que puede parecer una manera bastante banal, sugiriendo que lo importante para el museo de fotografía de hoy no es

¹⁷ Ekaterina Degot y David Riff (eds.), *Monday Begins on Saturday* (Berlin: Sternberg Press, 2013). *Museum Futures: Distributed* (2008), disponible en <http://vimeo.com/54359801> (consultado en mayo de 2015).

¹⁸ Fredric Jameson, 'The Politics of Utopia', *New Left Review*, 25, enero / febrero 2004, 38.



Camille Henrot **Zelda, 2014**

solo que se implica con lo fotográfico en el aquí y el ahora, sino también en el futuro. El título de esta declaración es deliberadamente provocador, pero espera generar energías utópicas dentro del museo, desde el corazón de lo que es principalmente una máquina despiadadamente pragmática. Por supuesto, otros museos ya han hecho esto, por ejemplo el magnífico proyecto de la Bergen Assembly en 2013, *Monday Begins on Saturday*; y en 2008, en su 50.º aniversario, el Moderna Museet de Estocolmo comisionó un video curiosamente titulado *Museum Futures: Distributed*, una colaboración de Neil Cummings con Marysia Lewandowska. La idea es que la película muestre una entrevista con el director del museo en 2058, cien años después de su fundación. El guión en particular merece atención.¹⁷

Las predicciones utópicas resultan vitales, para reflexionar no solo sobre el futuro de lo fotográfico, sino también sobre el museo de fotografía. La cuestión, por supuesto, no es tanto que puedas predecir el futuro, sino que al proponértelo aprendes mucho del presente y también del pasado. Tal como lo expresa Fredric Jameson, el "futuro", imaginario o no, también vuelve a nuestro presente representando un diagnóstico y un rol crítico sustancial.¹⁸ Ahora, en el Fotomuseum Winterthur estamos buscando la manera de seguir integrando ese rol de diagnóstico en el centro de nuestras actividades. Esto es en gran parte cuestión de financiamiento, pero una de las ideas es organizar un laboratorio de investigación en el museo, con un programa de investigación con miras al futuro muy similar al que he esbozado aquí.

Pero mi conclusión es simple: no hay que tener miedo de crear en el museo un poco de espacio para jugar y soñar. Después de todo, quizá el futuro no llegue nunca. ■