

A Melancolia das Imagens:
Reavaliar o valor da
fotografia

The Melancholy of Images:
Reassessing the Value of
Photography

Delfim Sardo

Uma das questões que hoje se coloca ao universo da produção de imagens no contexto da fotografia é o da sua oportunidade, mais explicitamente da sua razão de ser num contexto que é o da sua completa saturação.

Numa situação global em que o aparelho mais utilizado nas sociedades contemporâneas é o *smartphone*, e em que a forma de publicação das imagens é maioritariamente a das redes sociais, em que o formato da imagem se verticalizou para corresponder ao formato tipificado do *scroll*, a fotografia parece viver uma crise equivalente aquela por que passou a pintura, não quando a fotografia foi inventada, mas quando a imagem se vulgarizou com as câmeras *point-and-shoot*, contemporâneas do surgimento, em 1964, da *Handycam* da Sony. Uma exposição seminal como foi *The Photographer's Eye*, concebida por John Szarkowski para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1966, que comparava fotografia vernacular com imagens produzidas por Fotógrafos (com letra maiúscula), não teria hoje qualquer cabimento porque o fluxo das imagens veio a exaurir a possibilidade de juízo, mas também porque a democraticidade radical do dispositivo exclui qualquer panorama comparativo e ainda porque o campo do fotográfico autoral absorveu toda a parafernália de erros técnicos, indecisões e uma paixão vernacular que se intensificou desde a década de 1950 do século passado, desde o olhar nómada de Robert Frank até à funcionalidade conceptual de Ed Ruscha, Dan Graham ou Andy Warhol.

One of the main questions currently facing the world of image production, particularly in photography, is its relevance—more explicitly, its *raison d'être* within a landscape marked by total saturation.

In a global context where the most widely used device in contemporary societies is the smartphone and where images are predominantly published on social networks—where the vertical format has been adopted to match the standardized scrolling format—photography appears to be experiencing a crisis comparable to that which painting underwent, not when photography was invented, but when image-making became commonplace with point-and-shoot cameras, such as Sony's 1964 Handycam. A seminal exhibition like *The Photographer's Eye*, conceived by John Szarkowski for the Museum of Modern Art in New York in 1966, which juxtaposed vernacular photography with images created by Photographers (with a capital P), would have no place today because the flow of images has exhausted the possibility of judgment. Moreover, the radical democratization of devices precludes any comparative overview, and the field of authorial photography has absorbed all the paraphernalia of technical errors, indecisions, and a vernacular passion that has intensified since the 1950s, from the nomadic gaze of Robert Frank to the conceptual functionality of Ed Ruscha, Dan Graham, or Andy Warhol.

Curiosamente, se numa primeira instância a pre-mência da tecnologia foi a resposta encontrada pelos autores, quer pelo advento do digital, quer pelas possibilidades de impressões de grandes dimensões, importando para o domínio da fotografia uma corporalidade que pertencia ao domínio da pintura – ou da comunicação, como aconteceu com as vanguardas russas a partir do início da década de 1920 –, a generalização de técnicas de captação de imagem portáteis embora de grande resolução, aliada à capacidade de armazenamento de imagens, veio a produzir um efeito contrário e inesperado: um retorno nostálgico a procedimentos técnicos analógicos, uma sensibilidade renovada em relação à sofisticação da impressão (o retorno da platinotípia, por exemplo), bem como uma renovada importância do photobook, frequentemente na versão livro de artista, com toda a multiplicidade de possibilidades que aqui se abrem.

Por outro lado, a desvinculação da fotografia em relação à ideia de “imagem exemplar”, nomeadamente pelo recurso à serialidade, introduziu no universo do fotográfico, sobretudo desde a década de 1970, uma noção de que a imagem é sempre um sistema de interdependências, esbatendo o campo epistemológico do fotográfico, ou subsumindo-o no campo mais alargado da produção artística de imagens.

A fotografia vive, portanto, uma profunda crise que não é a da sua identidade (há muito que foi vivida e pensada por aqueles que a fazem e comentam), mas a da sua oportunidade: porque é que é relevante produzir novas imagens?

A resposta só pode ser afagada pela produção de imagens que conscientemente se dedicam a viver no fino limbo entre a sua qualidade representacional, o

Curiously, if, in the first instance, the primacy of technology was the response found by authors—whether through the advent of digital media or the possibilities afforded by large-format prints, which imported into photography a corporeality that previously belonged to painting (or to communication, as was the case with the Russian avant-gardes from the early 1920s)—the widespread use of high-resolution portable image-capturing techniques, coupled with the capacity for image storage, has produced a contrary and unexpected effect: a nostalgic return to analogue techniques, a renewed sensitivity to the sophistication of printing (as evidenced by the resurgence of platinum printing, for instance), and a renewed importance of the photobook, often in the form of an artist’s book, with all the multiplicity of possibilities that such a format can entail.

On the other hand, the disassociation of photography from the notion of an “exemplary image”, mainly through the use of seriality, has introduced into the photographic universe—especially since the 1970s—a notion that the image is always a system of interdependencies, blurring the epistemological boundaries of the photographic field or subsuming it into the broader realm of artistic image production.

Photography is thus undergoing a profound crisis, but not one of identity (which has long been examined and pondered by practitioners and commentators alike), but one of relevance: Why is it important to produce new images?

The answer can only be addressed by producing images that consciously strive to exist on the fine line between their representational quality, their interrogation of the relationship with the viewer, and how they deal with the physical, material, and embodied melancholy

seu questionamento enquanto relação com o espectador e a forma como lidam com a melancolia física, material e corporalizada da sua presença. Nesse sentido, o caminho para a fotografia só pode residir na complexidade do processo de produção material da imagem que, para poder ganhar o direito a existir, tem de ser o resultado de um processo epistemológico de edição, que poderá desaguar em imagens cuja escala, suporte, hapticidade ou distância requerida, as transformam em imagens oportunas.

Frequentemente, o objeto das imagens conscientemente produzidas num contexto criativo, ou artístico, não é tão pouco distinguível das imagens radicalmente automáticas do smartphone. Por vezes nem sequer a sua estética, ou mesmo a sua qualidade técnico-representacional.

O campo da fotografia tem, então, que ser trabalhado a partir do seu destino enquanto imagem material, enquanto procedimento imagético que se confronta, pela sua escala precisa, pela sua exata paginação num livro, pelo rigor da edição, pela materialidade da sua presença, com um espectador.

E é nesse sentido que o ensino da fotografia é fundamental, não (ou não só) como inquirição historicamente transversal dos procedimentos que podem gerar imagens, mas como educação para uma economia da oportunidade de cada imagem, necessitando de se consubstanciar como uma reflexão partilhada sobre a equação de que qualquer coisa pode ser fotografada, mas a imagem não é a representação dessa coisa, mas de um processo de escolhas e subtilezas que definem uma relação.

of their presence. In this sense, the path for photography can only reside in the complexity of the material production process of the image, which, to justify its existence, must be the outcome of an epistemological process of editing that might culminate in images whose scale, medium, hapticity, or required distance transform them into relevant images.

Frequently, the subject matter of images consciously produced within a creative or artistic context is hardly distinguishable from the radically automated images of the smartphone. Sometimes, even their aesthetic, or indeed their technical-representational quality, may be indistinguishable.

The field of photography must, therefore, be approached from the perspective of its destiny as a material image, as an imagistic procedure that confronts, through its precise scale, its exact pagination in a book, the rigour of its editing, and the materiality of its presence, an engaged viewer.

It is in this sense that the teaching of photography is fundamental—not (or not only) as a historically transversal inquiry into the procedures that can generate images, but as an education towards an economy of relevance for each image, requiring a shared reflection on the equation that anything can be photographed, but the image is not a representation of that thing—it is the result of a process of choices and subtleties that define a relationship.