



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

Sebastião Salgado: el fotógrafo de la luz y el cambio.

Paula March Raya

Grau d'Història de l'Art

Any acadèmic 2016-17

DNI de l'alumne:43184913K

Treball tutelat per Maria Josep Mulet Gutiérrez
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts.

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Historia de la fotografia, documentalisme social, reportatge fotogràfic, projectes fotogràfics amb ONG

Título.

Sebastião Salgado: el fotógrafo de la luz y el cambio.

Resumen.

El objetivo de este trabajo es abordar la figura del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado como documentalista social de renombre internacional. Los proyectos que ha ido acometiendo a lo largo de su trayectoria profesional se han ligado siempre a grandes temas sociales y ambientales, que hemos sintetizado en cuatro (pobreza, trabajo manual, emigración y naturaleza), acompañados de intenso impacto visual, con un tratamiento exquisito del blanco y negro y un control narrativo de los recursos formales. Esta relación entre temas y géneros de carácter crítico o de denuncia expresado en imágenes de fuerte carga plástica ha sido motivo de interpretaciones y apreciaciones tanto favorables como cuestionadoras de su obra.

Palabras clave.

Historia de la fotografía, documentalismo social, reportaje fotográfico, proyectos fotográficos con ONG.

Title.

Sebastião Salgado: the photographer of light and change.

Abstract.

The objective of this work is to address the Brazilian photographer Sebastião Salgado as an internationally renowned social documentalist. The projects that he has been undertaking throughout his career have always been linked to major social and environmental issues, which we have synthesized in four (poverty, manual labor, emigration and nature), accompanied by intense visual impact, with an exquisite treatment of black and white and narrative control of formal resources. This relationship between themes and genres of a critical nature or of denunciation expressed in images of heavy plastic load has been the subject of interpretations and appreciations both favorable and questioning his work.

Keywords.

History of photography, social documentarism, photographic reporting, photographic projects with NGOs.

SUMARIO

1.	Introducción.....	1
2.	Objetivos y metodología.....	2
3.	Estado de la cuestión	3
4.	Aproximación breve al documentalismo fotográfico. La producción de Sebastião Salgado en el contexto del reportaje documental	6
5.	La trayectoria de Salgado	11
5.1.	Su proceso de trabajo en la vertiente del documentalismo social.....	11
5.2.	Grandes temas, grandes proyectos	13
5.2.1.	La pobreza	14
5.2.2.	El trabajo manual.....	18
5.2.3.	La emigración	22
5.2.4.	La naturaleza	25
6.	Actuar después de fotografiar. Su proyecto ambiental.....	28
7.	La interpretación de sus imágenes, entre el cuestionamiento y la pasión	29
8.	Consideraciones finales	33
9.	Bibliografía.....	34
9.1.	Bibliografía.....	34
9.2.	Documentación Audiovisual.	39
9.3.	Catálogos y libros de fotografía del autor.	39
	Anexo.	39
	Relación de figuras.	48

1. Introducción

Con el presente trabajo nos disponemos a abordar la figura del documentalista social Sebastião Salgado (Minas Gerais, Brasil, 1944) a través de un recorrido por su trayectoria profesional. La motivación que me ha llevado a realizar este trabajo comienza con una búsqueda personal por la historia de la fotografía y de los orígenes históricos del documentalismo que conducirá hasta Salgado. Sus fotografías me impactaron y fascinaron, lo que llevó a querer conocer mejor su obra y a convertirla en tema de análisis.

Sebastião Salgado pasó su infancia en la granja de sus padres situada en el valle Rio Doce, en el sudeste de Brasil, donde también cursó sus primeros años de Educación Secundaria. Con quince años se mudó a la zona de Vitória (capital del estado de Espírito Santo) para finalizar dicha formación, donde conoció a su compañera de trabajo y futura esposa Lélia Wanick, con la cual ha tenido dos hijos, Juliano y Rodrigo. Comenzó sus estudios universitarios en Economía mientras trabajaba como secretario de la Alianza Francesa, en Vitória, aunque su activismo sociopolítico contra la dictadura instaurada en el país en 1964, les obligó a emigrar a París. Allí, en 1971, Lélia inició su carrera de Arquitectura en Bellas Artes y Salgado comenzó su doctorado en la Escuela Nacional de Estadística Económica, que alternó con su trabajo para la Organización Internacional del Café. Sus primeros reportajes fotográficos se debieron precisamente a sus continuos viajes laborales en África, hasta el extremo que poco después, en 1973, decida abandonar su trabajo como economista para dedicarse plenamente a la fotografía.

Ha desarrollado su actividad ligado a diversas agencias fotográficas. La primera fue Sygma (1974-1975), luego entró en Gamma (1975-1979) y después, siguiendo a algunos de sus compañeros, en Magnum (1979-1994). Finalmente, debido a problemas internos, la abandonó para crear en 1994 junto a su mujer la agencia Amazonas Images, que gestiona en exclusividad su producción.

A pesar de la calidad y de la indiscutible amplitud de que goza su obra, la principal problemática que encontré al iniciar el estudio fue la falta de análisis profundos sobre el autor, ya que sus comienzos en fotografía fueron tardíos y su nombre no se reconoció internacionalmente hasta finales de los años ochenta. Inicialmente solo hallé tres fuentes básicas que lo tratasen en profundidad, localizando posteriormente a través de las mismas una bibliografía complementaria especializada y divulgativa en publicaciones periódicas nacionales e internacionales, además de entrevistas, sus catálogos como fotógrafo de autor, su biografía y documentación audiovisual.

Se ha estructurado el trabajo a partir de unos objetivos, una metodología de trabajo y un estado de la cuestión. A continuación, se ha hecho una incursión breve a la contextualización de la fotografía documental, haciendo especial referencia al denominado documentalismo social, puesto que es la vertiente donde se puede ubicar la obra de Salgado. También se ha esbozado dicha trayectoria en ámbito brasileño. Después se tratan sus inicios como documentalista y la técnica fotográfica y el proceso de trabajo que lo caracterizan. El grueso del trabajo ha consistido en profundizar los diferentes proyectos que ha realizado, desglosándolos en varios apartados que responden a una temática concreta y a los que se añade la lectura de dos imágenes para cada una. Tras el estudio de sus principales temas se ha incidido en una actuación de tipología diferente, consistente en una acción ambiental que Salgado llevó a cabo con su esposa y que implicó más adelante un nuevo proyecto fotográfico. Seguidamente, han expuesto las diversas interpretaciones sobre algunos de los aspectos característicos de sus imágenes. Por último, finalizamos el trabajo con unas conclusiones que responden a los objetivos presentados.

El estudio se cierra con la bibliografía consultada, incluyendo material audiovisual y catálogos y libros del autor. Se añade un anexo con una selección de sus imágenes y la relación de las mismas.

2. Objetivos y metodología

Los objetivos propuestos para este trabajo son los siguientes:

- Analizar la trayectoria documental de Sebastião Salgado.
- Reunir sus numerosos proyectos y dividirlos según un criterio temático.
- Estudiar su técnica y la motivación de sus proyectos.
- Aglutinar las diferentes interpretaciones sobre su obra.
- Demostrar que el exquisito trabajo de sus composiciones fotográficas no elimina su mensaje social.

El trabajo se ha construido a partir de una metodología que combina el control e interpretación de la bibliografía sobre su obra y la consulta y análisis tanto de los catálogos con textos del autor como de críticos y teóricos. También se han visionado y analizado varias fuentes audiovisuales. La consulta de una bibliografía general sobre la historia de la fotografía ha facilitado la contextualización de sus imágenes y la posibilidad de establecer una conexión con otros autores de su misma vertiente, y el vaciado de otras

obras de tono más complementario ha permitido ampliar los conocimientos sobre el autor. Con la lectura y el análisis de estas fuentes hemos elaborado un estudio histórico-artístico.

Ha sido determinante el control de los libros del propio autor, así como de material audiovisual realizado por sus allegados, ya que vienen a ser fuentes de información de primera mano. Se han descartado obras que, aunque tratasen al autor, no aportaban información nueva.

Obtenidas las fuentes más aprovechables para la realización del trabajo se ha procedido a una segunda lectura, durante la cual hemos elaborado unas fichas bibliográficas en las que sintetizan el contenido de las referencias, destacando las ideas principales de cada fuente, para así poder construir el cuerpo de los contenidos del estudio. A continuación, se han distinguido y ejecutado fichas de contenido de aquellas obras de carácter más interpretativo. Igualmente se ha procedido así para fuentes complementarias o de tono divulgativo.

Con el conjunto de datos se ha pasado a la interpretación y a la confección de determinados apartados que van conduciendo al núcleo del trabajo, entendido como sus grandes retos temáticos, a menudo plasmados en exposiciones y principalmente en libros o catálogos. Se hacía muy difícil por extenso exponer al detalle el conjunto de su obra, por lo que nos ha parecido más pertinente sintetizarla en grandes temas.

Finalmente hay que precisar que se ha seguido el estilo de citación estándar de la Asociación Americana de Psicología (APA). Las referencias autor-fecha en el texto permiten seguir más cómodamente la lectura del trabajo y las notas al final añaden información de relevancia para contextualizar mejor su trabajo.

3. Estado de la cuestión

El estado de la cuestión se ha dividido en diversos apartados: obras de carácter general, que dan una visión genérica de la fotografía documental y el contexto histórico donde se mueve el autor; obras de carácter específico, cuyo contenido permite estudiar los proyectos que ha realizado, su técnica y metodología de trabajo; y obras de opinión o de carácter más valorativo.

En el primer apartado, hay que citar varias publicaciones, descartando otras que han sido analizadas pero que no aportaban nueva información. Nos referimos a *Histoire de la photographie* (1986), de Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, historiadores de la fotografía. No habla de Salgado, aunque permite contextualizar la fotografía documental social, determinar en qué consiste, cuándo surgió, cuáles son sus características y quiénes

son sus principales representantes. La otra obra es la de la conocida novelista y ensayista norteamericana Susan Sontag. Tampoco lo menciona en *On Photography* (1977), pero sitúa una línea histórica del documentalismo fotográfico que complementa la información de Lemagny y Rouillé, y como profundiza en los referentes de esta vertiente. Finalmente hay que mencionar la publicación de la periodista española Margarita Ledo Andión en *Documentalismo Fotográfico* (1998) cita al autor al tratar la fotografía documental desde sus inicios hasta la actualidad.

Salgado también es mencionado en la tesis de Etelvina Teresa Borges Vaz dos Reis, doctora en Bellas Artes, *La fotografía documental en Brasil* (2003). La obra ha facilitado la contextualización de la fotografía documental en el ámbito de Brasil y ha determinado cuándo se inició esta vertiente y qué la caracteriza, dando a conocer a algunos de los contemporáneos del autor.

En el segundo apartado, dedicado a las obras de carácter específico, se ha dividido en cuatro grupos. El primero viene a ser fuentes directas o semi-directas, a menudo de tipo biográfico; el segundo se refiere a sus proyectos; el tercero a la técnica y métodos de trabajo de Salgado; y el cuarto a estudios de cierta profundidad sobre el autor, aunque desgraciadamente no abundan. Igualmente se ha acudido a otras publicaciones complementarias procedentes de ámbitos tanto académicos como divulgativos.

Hay que conferir una especial importancia a dos obras que han sido pilares para la construcción del trabajo y que son fuentes indispensables: las memorias del propio fotógrafo, *De ma terre à la Terre* (2013), escritas en colaboración con la periodista francesa Isabelle Francq, y el documental *The salt of the Earth* (2014), dirigido por su hijo Juliano Ribeiro Salgado, director y escritor, y por el productor, guionista y cineasta alemán Wim Wenders. Ambas dan a conocer su biografía y añaden información sobre sus inicios en fotografía, sus motivaciones y su manera de trabajar con la cámara. Sin duda son obras de gran trascendencia.

Los catálogos publicados por el propio Salgado también devienen imprescindibles para interpretar su trabajo. Estos son, por orden cronológico: *Other Américas* (1986), *Sahel, L'Homme en Détresse* (1986), *Sahel, El Fin del Camino* (1988), *An Uncertain Grace* (1990), *Workers* (1993), *Terra* (1997), *Migrations* (2000), *The Children* (2000), *The End of the Polio. A Global Effort to End a Disease* (2003), *Genesis* (2013).

Sobre dichos proyectos han hablado historiadores y fotógrafos, como el británico Julian Stallabrass, que en “Sebastião Salgado and fine art photojournalism” (1998), para

la revista *New Left Review*, incide en los temas trabajados en *Other Americas*, *Sahel*, *An Uncertain Grace*, *Workers* y *Terra*.

John Mraz, historiador y estudioso de la cultura visual, profundiza en la lectura temática y simbólica de *Otras Américas*, *An Uncertain Grace* y *Terra*, en el artículo “Sebastião Salgado: Ways of seen Latin America” (2002), publicado en la *Third Text*.

Mariana A. C. da Cunha, analista de prensa y profesora de cultura y crítica, se centra en el artículo “Exodus, or an imagined political Community: The Landless Workers Movement and internal migration in the work of Sebastião Salgado” (2004), editado en *Intexto*, en el reportaje que Salgado realizó para el MST (Movimiento de los Sin Tierra).

El proyecto de *Terra* fue tema de interés para la profesora y estudiosa de la literatura y cultura latinoamericana, Else R. P. Vieira, en “Sebastião Salgado in England and Beyond” (2004), para la revista *Hispanic Research Journal*. También Mark Chmiel, profesor de teología, habla de *Terra* en “Camera captures stakes of struggle” (1997), en la revista *National Catholic Reporter*.

Leandro Cunha de Souza, especialista en fotografía, presenta de manera profunda el tema que se trata en *Sahel* y analiza algunas de las fotografías en el artículo “Um recorte fotográfico sobre a obra Sahel: The End of the Road” (2012).

Para el proyecto *Génesis* y entender en profundidad su argumento son indispensables tres obras: la entrevista “Sebastião Salgado, Behind the Lens” (2012) de Audrey Singer, en *Contexts: Understanding People in their Social Works*; el artículo “Génesis” (2015), en *Revista Atticus CINCO*, de José Luis Cuadrado Gutiérrez, historiador del arte estudioso de la fotografía; el texto de Carmelo Ramón Pérez Vidal, filólogo español, y Dácil Vera González, historiadora del arte, “Comienzos y Génesis. La fotografía de Sebastião Salgado” (2015) para la *Revista Latente*.

En cuanto su técnica y metodología de trabajo hay que citar principalmente la entrevista de otro fotógrafo, Mark Edward Harris, titulada “Salgado” (2001), en *American Photo*, donde nuestro autor explica su técnica del blanco y negro. También los citados Pérez Vidal y Vera González lo detallan. Sobre el uso del encuadre general es necesario añadir el artículo de Paulo Cezar Maria, “Plano geral na fotonarrativa de Salgado” (2011), publicado en *Terceira Margem*.

Un estudio más formal de las imágenes que conforman el proyecto de *Terra* se halla en dos artículos de Tiekō Yamaguchi Miyazaki; “La referencialidad despótica y la liberación retórica: una lectura de fotografías de Sebastião Salgado” (2001) y “Sebastião

Salgado: a geometrização como recurso argumentativo” (2002), ambos en *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*.

En definitiva, como se observa, el elenco de textos publicados sobre su metodología es bastante amplio¹.

Una obra de relevancia es *A Different Light: The Photography of Sebastião Salgado* (2011) de Parvati Nair, catedrática en estudios hispánicos y estudiosa de la fotografía. En un ensayo que, además de complementar la información anteriormente dicha, valora especialmente la belleza plástica de sus imágenes.

El último apartado del estado de la cuestión se refiere a la bibliografía que trata de manera crítica, y en forma de textos de opinión, la producción icónica de Salgado.

Aquí se puede volver a citar a los autores Stallabrass y Mraz, porque cuestionan las imágenes del proyecto *Other Americas*.

Susan Sontag en *Regarding the Pain of Others* (2003) también arremete contra Salgado porque considera que sus fotografías deberían ir acompañadas de una mayor contextualización escrita.

La ensayista Louis Valsa en “Las fotografías de Sebastião Salgado. De cómo el espectáculo y el negocio devoran hasta las buenas intenciones” (2004), habla sobre cómo los massmedia convierten sus imágenes en “típicamente solidarias” y de que sus repeticiones acaban por vaciar de contenido y efecto.

Las críticas positivas y negativas que generó *Génesis* por parte de científicos, estudiosos postcolonialistas y ecologistas han sido recopiladas por el sociólogo Thomas Rudel en “Images, Ideology and Praxis in the Environmental Movement: Sebastião Salgado’s *Genesis Project*” (2011).

Desde una perspectiva más divulgativa, la periodista del *The New Yorker Times*, Ingrid Sischy, en “Good Intentions” (1991), y el crítico de *Le Monde* François Chevrier en “Salgado, ou l’exploitation de la compassion” (2000), centran sus comentarios cuestionando la “belleza abusiva” de sus imágenes. El mismo argumento lo continúa Michael Kimmelman, del *The New York Times*, en “Can suffering be too beautiful?” (2001).

4. Aproximación breve al documentalismo fotográfico. La producción de Sebastião Salgado en el contexto del reportaje documental

El documentalismo fotográfico es un género plenamente establecido que tiene sus orígenes en el siglo XIX, de la mano de autores como John Thomson, W. Eugene Smith,

Walker Evans, entre otros. Se puede sintetizar como un tipo de fotografía que plasma con intencionalidad verista o verosímil el mundo externo y que adopta diferentes modalidades (documentalismo topográfico, arqueológico, antropológico, social, etc.). En nuestro caso, nos centraremos en el documentalismo de vertiente social.

En *On Photography* (1977), Susan Sontag definió el género como aquella fotografía cuyo objetivo es documentar una realidad oculta para el fotógrafo y los espectadores, con una intencionalidad social y de acción. Destacando el hecho de que las representaciones americanas, más que las europeas, implicaban la relación esperanzada con su historia y contexto social de los fotógrafos a la hora de despertar conciencias, como se plasma J. Thomson, J. Riis o L. Hine, entre otros. Sontag también precisa que dicha intencionalidad iba acompañada de una presentación cuidada, bella incluso, de la toma. Años después Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, en *Historie de la photographie* (1986), siguieron con esta definición del género incidiendo en aquellas fotografías con fines de transformación social que centran su mirada en las clases trabajadoras, los pobres y las injusticias sociales. Ambos consideran que la característica principal de la vertiente documental social es que son imágenes asociadas a un proyecto e intención de reforma que conlleva al cambio. Citan como sus mayores representantes a John Thomson (1856-1940), que con su serie de *Street Life in London* (1877) quiso crear conciencia sobre los barrios pobres de dicha ciudad; a Jacob Riis (1849-1914), que con *How the other half lives* (1887) quería mostrar a sus lectores, burgueses acomodados, y con una intención de alcanzar un cambio, el modo de vida de la zona pobre de Londres; a Lewis Hine (1874-1940), porque entre 1906 y 1914 fotografió con conciencia de denuncia el trabajo infantil en las industrias textiles y en las granjas norteamericanas; a Walker Evans (1937-1975), cuya fotografía sitúan a caballo entre el documento y el arte, que registró, junto a otros compañeros de la FSA (Farm Security Administration), las zonas agrícolas de EEUU que sufrieron la crisis del 29; a Dorothea Lange (1895-1965), también de la FSA, que registró con la cámara los flujos migratorios a los Estados Unidos y la lenta espera en la isla de Ellis de documentación adecuada; a William Eugene Smith (1918-1978), un fotógrafo de guerra que lleva al límite las contradicciones del reportaje al destacar la dualidad de la objetividad del tema o la subjetividad del fotógrafo.

Los inicios de la vertiente documental, según Lemagny y Rouillé (1986), se sitúan hacia los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, caracterizado por representar la pobreza del entorno de los fotógrafos. Esta, dice Sontag (1977), fue el instrumento de la clase media para crear una conciencia humanitaria, con imágenes claras y contundentes. Sin

embargo, a menudo eran tomadas accidentales, desenfocadas y sin preparación alguna hasta fines de los ochenta, cuando los profesionales (gracias a la aparición del flash en el 1887) pudieron acceder a zonas sin iluminación de los barrios más pobres. Ejemplos de estas fotografías son las que tomó J. Thomson en ese mismo año para su serie *How the other half lives*.

Sontag introduce un aspecto interesante que surge ya desde los inicios de la fotografía y que denominará “visión fotográfica”; es decir, el cuestionamiento de que el fotógrafo es un observador objetivo e imparcial. La autora sostiene que este mantiene la subjetividad en sus imágenes porque elige la composición, el ángulo y las características de cada toma; evidencia y evalúa la realidad de manera subjetiva.

Lemagny y Rouillé (1986) señalan que en el inicio de la Primera Guerra Mundial la fotografía documental se fusionó con el género de publicidad, de imágenes sencillas y discretas. Es una característica que destaca también Margarita Ledo en *Documentalismo Fotográfico* (1998), al asociar las imágenes de los documentalistas a los massmedia como vía principal para llegar al espectador.

La tradición documental con alcance social se retoma con la crisis del 1929, cuando el gobierno de los Estados Unidos crea en 1935 una línea de reportaje fotográfico de la FSA con el fin de registrar la difícil vida rural de los agricultores y campesinos. Para muchos de los fotógrafos implicados en el proyecto, la cámara era un instrumento que registraba históricamente el tema y también un lenguaje para dignificar la condición humana. Como dice Sontag (1977), estos profesionales plasmaban intencionalmente los valores de la gente; querían mostrar a los pobres cuyas vidas eran dignas.

El documentalismo, o reportaje documental, se vio cada vez más en alza, hasta que en la década de los sesenta y setenta del siglo XX sufrió una gran crisis, causada, entre otros elementos, por la gran competencia de la televisión, lo que conllevó a una renovación del género a cargo de autores como Bruce Davison, con su libro *East 100th Street* de 1970, un retrato de los barrios pobres de Nueva York, donde renunciaba a representar la *miserabilidad* de los sujetos y se centra en su dignidad y humanidad. Otros aspectos de la vertiente documental social que destacan los especialistas ya desde fines del XIX es la controversia o dualidad entre arte o documento y su valor como contenido de denuncia. Susan Sontag (1977) niega que la imagen por sí sola ayude a comprender una situación, y añade que un tratamiento de lo “bello” elimina el mensaje social y neutraliza la intención; en este sentido, insiste, las imágenes no crean una ética ligada al compromiso

social, pero si la movilizan. Con todo, como indican Lemagny y Rouillé (1987), es muy habitual que las imágenes de temática social sean, además, “bellas”.

En esta línea ligada al reportaje documental de alto contenido plástico se mueve Sebastião Salgado. Su inicio en la fotografía fue fortuito: su mujer, Lélia, debía realizar unas fotografías para sus clases de arquitectura y Salgado la ayudó. Desde entonces, su interés por la fotografía fue creciendo, consiguiendo su primer reportaje de encargo en 1971: la recepción del premio en la Academia Francesa de Jorge Amado (1912-2001). Así fue como empezó a recibir pequeños encargos de pequeñas revistas y periódicos locales.

En 1971 mientras trabajaba para la Organización Internacional del Café, pudo viajar en varias ocasiones a África, y desde entonces, tal y como la llama el propio Salgado, se convirtió en su otra Brasil. El 1973 decidió convertirse en fotógrafo profesional, y hasta el 1987, cuando realizó su último reportaje en color, publicó en diversas revistas fotografías de temas y géneros muy dispares (desnudos, deportes, eventos, retratos, etc.). Entre sus reportajes más conocidos se halla el realizado para el *New York Times* en 1981 sobre los cien primeros días de presidencia del presidente Ronald Reagan, siendo uno de los pocos fotógrafos que estuvieron presentes en el momento del atentado.

Como indican Borges (2003), Parvati (2011) y también el propio Salgado, su procedencia brasileña ha influido en algunas ocasiones en las temáticas que ha trabajado y en la metodología usada. Estos autores coinciden en afirmar que su fotografía, como la de otros fotógrafos brasileños, se basa en la subjetividad que caracteriza al individuo del Brasil más rural que vive el desarrollo de las megalópolis.

Precisamente para poder interpretar la obra de Salgado es imprescindible tener presente su procedencia brasileña, porque ha influido en sus imágenes, por lo que también es precisa contextualizar brevemente la vertiente fotográfica documental desarrollada en Brasil.

La fotografía se inicia en Brasil en la década de los cuarenta del siglo XIX con la llegada de extranjeros al país que introdujeron los primeros daguerrotipos y generaron los primeros retratos. A partir de la segunda mitad de siglo, con el negativo de cristal y la multiplicación de las copias positivas, coge fuerza la fotografía de paisaje y la que documenta las diferentes culturas. Latinoamérica era un lugar de mucha afluencia turística, por lo que los fotógrafos profesionales y aficionados quisieron registrar los elementos exóticos del lugar, que se convertían en *souvenirs* de su estadía. Para Billeter el turista “compraba la realidad para llevársela a casa, y nada mejor que la fotografía para

satisfacer este deseo” (1993, 15). Borges (2003) señala que en las décadas treinta y cuarenta del siglo XX comienza la fotografía documental hecha por autores brasileños y que se consolida en los cincuenta y sesenta. Varios fueron los factores que influyeron en la misma y favorecieron la aparición de un núcleo de fotógrafos documentales alejados de la tradición del retrato²: la presencia de fotógrafos extranjeros en el país, como Pierre Verger (1902-1996), Hiddegard Rosenthal (1913-1990) o Alice Brill (1920) y la aparición de revistas ilustradas como *Iris*, *Novidades Fototópica*, *Foto Camera*.

De los años sesenta será una de las vertientes más fuertes al ser trabajada como una representación de la realidad social que rodea al fotógrafo y como un medio de expresión personal; en los ochenta, tras la caída del régimen militar y la censura, la fotografía documental social adquiere un tono sociopolítico más crítico; y en los noventa añade la preocupación medioambiental. Un ejemplo de la trascendencia de la tipología será la exposición *Documentalistas Contemporáneos Brasileños*, realizada en 1994 en el Centro Cultural Banco de Brasil de Rio de Janeiro, y en la cual nuestro autor participa.

Para Borges (2003) es un tipo de fotografía con unas características propias: su interés por capturar determinadas condiciones de vida y realidades sociales del país (la pobreza, la violencia, la explotación, etc.), su deseo implícito de denuncia, y la presencia de las relaciones étnicas entre indios, europeos y negros³, esto es, la relación de integración o conflicto de las diferentes comunidades. También indica que estos fotógrafos trabajan las imágenes como documentos artísticos, donde el registro del cuestionamiento social se ve acompañado de valor estético. De ahí que sea habitual hablar, más allá de las fronteras de Brasil, de una “escuela documental brasileña”, en el sentido de que reivindican un camino propio dentro del documentalismo; es decir, expresar su preocupación social a la vez que expresan su arte.

Borges también distingue diferentes acepciones del documentalismo según las regiones. En nuestro caso, nos centramos en la región del sudeste de Brasil, donde nació Salgado. Los fotógrafos de la zona se caracterizarán por registrar un tipo de imagen que tiene muy presente la relación del hombre y la ciudad, así como la presencia de grandes metrópolis.

Salgado es, para Borges, la figura que comenzó en los años setenta el *boom* de esta vertiente, aunque se pueden citar otros representantes destacados, como la fotógrafa del Estado de Minas Gerais, Paula Sampaio, cuyo tema principal refleja su migración al Estado de Pará y las migraciones de pueblos de la Amazonia; Bernardo Magalhaes, que realizó reportajes sobre Minas Gerais y que, al igual que Salgado, fotografió el MST.

5. La trayectoria de Salgado

5.1. Su proceso de trabajo en la vertiente del documentalismo social

Salgado (2014, 50) explica en sus memorias que el camino hacia el documentalismo social lo descubrió de manera natural, como “una prolongación de mi compromiso político y de mis orígenes”. Lo hizo con sus primeros reportajes de África, de pequeña magnitud y ejecutados de manera intermitente. El conjunto de esos reportajes se plasmó muchos años después en el libro *África* (2007), que reúne fotografías hechas durante treinta años. Aquí también se incluyeron otros pequeños proyectos realizados para la agencia Gamma, publicados en pequeñas revistas como *Secours Catholique*, *La Vie Catholique*, *Bayard*, entre otras.

Antes de publicar *África* había estado fotografiando de 1977 a 1984 y de forma intermitente el campesinado de diferentes países latinoamericanos que tuvo como resultado *Other Americas*. Después vinieron los proyectos *Terra* (1982-1996), *Sahel* (1985-1986), *Workers* (1986-1993), *Migrations* (1993-1999), *The End of the Polio* (2001) y *Genesis* (2003-2012).

Sus grandes temas van acompañados de un proceso de trabajo muy metódico y de un dominio técnico incuestionable. Por tanto, es preciso detenernos en los recursos utilizados, en el blanco y negro, en el tipo de plano, y en aquellos rasgos que otorgan calidad visual a su obra.

La primera cámara fotográfica que utilizó Salgado fue una Pentax Spotmatic II. Luego recurrió a la Leica 24x36 con película fotográfica Tri-X 400. Para sus reportajes en *Genesis*, del 2004 hasta el final del proyecto, cambió a una Pentax 645, la primera de esta marca réflex digital de medio formato, lo que supuso pasarse de la fotografía analógica a la digital (Salgado 2014).

Es un autor que raramente utiliza el flash o el zoom, porque considera que estos elementos dan artificio a sus imágenes. Por tanto, el valor de su obra, más allá del tema y encuadre, se ubica claramente en el laboratorio fotográfico (Parvati 2011).

Salgado afirma que recurrió al blanco y negro como una reminiscencia de su tierra natal, porque es allí donde vislumbra un mundo rico de luces y sombras: la luz que penetraba entre el cielo cubierto de nubes, el contraluz que se hallaba bajo la sombra de los árboles y los rayos del sol que traspasan las hojas. De esta manera, las formas conformaron su historia fotográfica (Salgado 2014).

Además de esta cualidad plástica, como para Salgado es importante que sus imágenes lleguen a todo el mundo, considera, según una entrevista (Harris 2001), que el blanco y negro permite una sutileza que el color no dispone: la monocromía consigue que el espectador mantenga un grado de imaginación permanente, mientras que el color es más real y crudo. Para él el color, afirman Pérez y Vera (2015), distrae y embellece de tal modo la fotografía que acaba por convertirse en lo más importante de la imagen, descuidando el mensaje y las emociones que contiene la imagen; con el blanco y negro, en cambio, se alcanzan gamas grisáceas que concentran la intensidad y densidad de lo que quiere reflejar, sean personas con sus miradas y sus poses, animales o paisajes.

Cuando explica *Génesis* también insiste en este hecho: la mejor manera de representar a la naturaleza era de este modo, porque así rinde el homenaje que quería hacer desde un principio, y porque “aunque la realidad no es en blanco y negro, cuando se mira una imagen así nos penetra (...). Tiene un poder descomunal” (Salgado 2014, 150-151).

Otro elemento a tener en cuenta es el encuadre. Cezar Maia asegura que el plano general es el más común de las imágenes de Salgado, aunque también recurre a otros más cercanos. Este autor considera que utilizar un campo de visión mayor que el de los sujetos que fotografía le permite mostrar el contexto histórico en el que se encuentran. Si el autor ve necesario acercar el encuadramiento, entonces los planos serán americanos o de detalle, porque sirven para destacar al ser humano como individuo o como elemento de su comunidad. El sujeto, por tanto, no es únicamente lo destacable de la imagen. No lo excluye ni lo caricaturiza: “é parte integrante de uma paisagem maior, revelam que o problema no qual ese referente está inserido não é o destino de um indivíduo” (2011, 59). Es parte de un conjunto, un todo. En *Génesis*, el plano general sigue teniendo la misma importancia, aunque en muchas de las imágenes no se represente a un ser humano. En este sentido, se puede afirmar que el encuadre revela la problemática que aborda en cada proyecto.

Para Tiekō Yamaguchi, la colocación de la cámara proporciona una lectura geométrica a sus imágenes, y los componentes y aspectos de los objetos fotografiados forman nuevas relaciones que clasifica como “reiteração, paralelismo, equivalencia e correspondencia” (2002, 51). Así, la imagen puede ser leída de una manera estructurada, tomando como base el círculo y las líneas que organizan la composición final, que se asocian a sentidos metafóricos o alegóricos (2001).

Otro rasgo de su trabajo es la necesidad de acometer proyectos de larga duración. Por eso viaja durante mucho tiempo a diferentes lugares que comparten un tema común y el

tipo de comunidad que ha de fotografiar (Parvati 2011). Esta metodología, según Cott (1991), Salgado la denomina “fenómeno fotográfico”, un concepto que le valió varias discusiones con Henri Cartier-Bresson (1908-2004) y su teoría del “momento decisivo”. Como dice Rosenblum (1997), esta es la captación con gran precisión de un momento clave que se refleja en las fotografías, en la cual los sujetos, la luz, la composición, el lugar, todos los componentes de la imagen dan lugar a una imagen única. Este momento decisivo para Salgado solamente es una parte del trabajo. No concibe sus proyectos como una realización rápida, sino que la concibe como un largo proyecto, ya que, para él, como dicen muchos autores -Bloom (1990), Cott (1991), Lassiter (2004)-, una historia se debe construir a partir de diversas imágenes que cuentan precisamente una historia. No necesita el momento más álgido o *épico*, sino el momento más digno del sujeto o tema a fotografiar. Por ello no ha de extrañar que Salgado considere que el fotoperiodismo requiera que el fotógrafo se integre en el contexto que ha de documentar. De ese modo, a su juicio, es probable llegar al momento decisivo que defendía Cartier-Bresson, aunque con el “fenómeno fotográfico” se realiza desde dentro. Salgado mismo dijo que mediante este modo no es el fotógrafo quien realiza las tomas, sino que son las personas y las comunidades quienes las entregan (Cott 1990). Por ello, cuando toma una fotografía los representa de una manera noble y digna, ya que no hay razón alguna de hacerlas si no se puede transmitir dicho mensaje (Lassiter 2004).

5.2. Grandes temas, grandes proyectos

Una manera de sistematizar la obra extensa de Salgado es a partir de un criterio temático. Por lo tanto, nuestra intención es acercarnos al autor a través de los grandes temas que va a trabajar y que recorren e incluso cruzan sus numerosos reportajes y proyectos que transforma en publicaciones monográficas. Al no poder explicar al detalle ese abanico inmenso de proyectos, vamos a intentar sistematizarlos mediante su organización en cuatro grandes temas, que el autor desarrolla en diferentes momentos cronológicos, en distintos continentes y en varios proyectos a la vez. Estos temas son: la pobreza, el trabajo manual, la emigración, y la naturaleza.

De este modo, acotamos su trayectoria y la enfocamos de manera clara a sus intereses personales, para así entender mejor el porqué de sus fotografías.

Con todo, hemos elaborado un mapa que recoge el conjunto de reportajes y proyectos que ha llevado a cabo desde el 1974 hasta el 2012 (Fig. 1). Como se observará, pocos son los continentes y los países donde no ha trabajado.

5.2.1. La pobreza

La pobreza como tema de interés fotográfico lo inicia Salgado en 1974 y lo finaliza en el 2001. Otras temáticas se solaparán cronológicamente a esta. En la que nos ocupa incluimos cinco proyectos, siendo el bloque más extenso.

Entre 1974 y 1987 realiza seis reportajes para mostrar las penurias por escasez económica o guerra de diferentes poblaciones distribuidas por el mundo. Los reportajes recogen la vida cotidiana de familias en Portugal, Italia, Tailandia, Sahara Español, Angola y Kenya.

La pobreza de Salgado va más allá de la escasez y lo necesario para vivir, porque lleva la situación al límite al registrar situaciones de este tipo en contextos muy dramáticos, con lo que la idea de pobreza todavía es más contundente: niños en refugios mantenidos gracias a la ayuda humanitaria de la Christian Children's Foundation USA, centros de rehabilitación de opio en condiciones precarias que sobreviven gracias a la ayuda de las ONG, campos de refugiados por guerra gestionados por Médicins Sans Frontières, etc.

Las imágenes se incluyeron en el libro de fotografía *An Uncertain Grace* (Una gracia incierta), un título ideado por el fotógrafo y Lélia, con motivo de la exposición homónima en el Museum of Modern Art de San Francisco en 1990. La obra incluye textos del escritor Eduardo Galeano (1940) y del especialista en fotografía Fred Ritchin (1955). Además de los reportajes citados (que corresponden al bloque "Diversas Imágenes, 1974-1987"), se expuso obra de tres proyectos más (Salgado 1990). La construcción de los apartados confiere al libro una narrativa de la dignidad humana y la resistencia a la pobreza (Parvati 2011).

Estos reportajes realizados en poco más de una década responden a una manera de actuar diferente a la que luego le caracterizará, ya que se trataron de incursiones puntuales y de breve tiempo en zonas concretas. Más adelante, como a continuación se verá, optará por proyectos de larga duración, un aspecto que lo caracterizará hasta su último proyecto.

Tras sus reportajes de pequeña envergadura en Europa y África, Salgado decidió embarcarse en un proyecto mucho más ambicioso, de ocho años (del 1977 al 1984), centrado únicamente en América Latina, adonde viajó regularmente. Desde 1979 también pudo recorrer su tierra natal, Brasil, ya que una ley de amnistía abolió la prohibición de entrada a su país que caía sobre él por su pasado activista. El proyecto se transformó en un magnífico libro de cincuenta fotografías, portada incluida, que registran el nordeste de Brasil, las montañas de Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Guatemala y México (Salgado

2014). Las imágenes fueron positivadas por Yves Brégand (1947-2014), un conocido profesional de laboratorio, y la maquetación era obra de Lélia⁴. Claude Nori (1949), de la editorial *Contrejour*, se encargó de la publicación del libro. Se hizo en 1986 en francés con el título *Autres Ameriques* (Otras Américas) y en inglés (*Other Americas*). La obra recibió dos distinciones: el Premio al Primer Libro Fotográfico concedido por Paris Audiovisuel/Kodak-Pathé, y el Premio del Mes de la Foto Iberoamericana (Salgado 2015).

En este proyecto, la pobreza se muestra desde la perspectiva latinoamericana de los campesinos e indígenas, cuyas vidas se han visto envueltas en la marginación racial y la miseria impuestas por la modernización, colonización y urbanización, que han provocado la precariedad y la indigencia de la mayoría de ellos. Muchas de las tomas se hicieron en las zonas más periféricas del continente, donde el declive económico es aún más notable (Parvati 2011). Volver a su país, y al continente, significó un retorno a sus raíces y a su infancia, un aspecto de nostalgia que, según Alan Riding (Salgado 2015), se observa en las imágenes. Stallabrass (1997) y Mraz (2002) opinan que la pobreza, las enfermedades, y la muerte están presentes en sus imágenes porque forman parte de su día a día, aunque para Riding, Salgado muestra tanto dichas carencias como los recursos que permiten la supervivencia: la religión, el culto a la tierra y a los animales, los rituales con danza y música, y la aceptación de la muerte. La intención de Salgado, afirma Mraz (2002), no era simplemente exponer la miseria, sino explorar la cultura de los campesinos. Por eso, Parvati (2011) señala una alternativa, deliberada, evocada en el título: la relación que mantienen estas comunidades con la naturaleza y la tierra, interrumpida por los procesos de la industrialización y mecanización del país; también destaca que las “otras américas” se han mantenido en un marco temporal diferente a las zonas dominadas por la modernidad. Otra alternativa, ahora dicha por el propio Salgado (2015), es que además de mostrar cómo la pobreza y la modernización han afectado a los campesinos, también intenta revelar que las fronteras marcadas por las líneas políticas, económicas, etc., no diferencian a las comunidades⁵.

Después de viajar por el continente Latinoamericano, llevó a cabo un proyecto en África, cuyo tema también podemos enmarcarlo en la pobreza. Le ocupó un año (1984-1985), cuando la ONG francesa *Médecins Sans Frontières* lanzó una campaña humanitaria en 1984 para recoger voluntarios y recursos médicos y alimenticios para suplir a las poblaciones afectadas por la sequía en la región del Sahel. Salgado realizó el reportaje⁶ en colaboración con dicha ONG⁷, registrando imágenes de poblados y campos de

refugiados en Eritrea, Sudán, Malí y Chad. El propio Salgado (2014) cuenta que estas fotografías son la muestra de las consecuencias de la pobreza del continente provocadas por el desequilibrio social y de riquezas y la sequía, hasta el extremo de devenir en una hambruna catastrófica. Para exponer la situación comunica las causas mediante imágenes de angustia, cuerpos humanos esqueléticos vestidos con trapos desaliñados y llenos de polvo, e incluso cuerpos que no se distinguen si siguen con vida o si esperan un entierro. Su principal intención era mostrar que había una gran parte de la humanidad que vivía en la miseria (Rosier 2014). “O sentido e o estado de miséria, de toda uma situação de injustiça social, das mais trágicas possíveis e inimagináveis, e mais ainda, um problema cultural que vem de séculos de exploração e opressão no continente Africano”, añade Souza (2012, 6).

El periódico *Libération* siguió de cerca su viaje, trabajando conjuntamente con el redactor jefe de fotografía, Christian Cajouille. En 1986, tras *Otras Américas*, se editó el libro en francés (*Sahel, L’homme en détresse*) en el Centro Nacional de Fotografía para la organización de Médecins Sans Frontières, y en el 1988 Lélia diseñó un segundo libro para la creación de la oficina de Médicos sin Fronteras de España (*Sahel, El Fin del Camino*). Los beneficios que se obtuvieron de ambas ediciones fueron destinados a las respectivas organizaciones (Salgado 2014). También se editó en inglés (*Sahel, The End of the Road*) en 2003 por la University of California Press, con ensayos de Fred Ritchin (1955) y prefacio de Orville Schell (1940). Según Parvati (2011), los primeros años del proyecto y las imágenes apenas llegaron a la prensa por su dureza y la poca proyección mediática de Salgado en esa época.

El siguiente proyecto tuvo lugar en su país natal, Brasil, en un trascurso temporal de quince años (1982-1996), que dio como resultado diversas exposiciones en varios lugares del mundo y la publicación de un libro fotográfico en el 1997 bajo el título de *Terra. The landless of struggle* (Terra. La Lucha por la Tierra). Los beneficios que se obtuvieron tanto del libro como de las exposiciones fueron dirigidos hacia el Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra⁸ (MST, Movimiento de los Sin Tierra) y a la creación del centro nacional Ecola Nacional Florestan Fernandes; en definitiva, a los campesinos de su tierra natal (Salgado 1977). Se incluyó un prefacio del Premio Nobel José Saramago (1922-2010) y una recopilación en CD de canciones de Chico Buarque (1942). La obra se divide en cinco partes, de las que tres siguen la temática de la pobreza: la gente de la tierra; los trabajadores de la tierra; la fuerza de la vida; las otras dos temáticas, a pesar de

que su causa es la pobreza, tienen como tema principal la emigración, como se verá más adelante.

El libro, como escribiera Salgado (1977, 7):

“Está dedicado a los millares de familias de brasileños sin tierra que sobreviven en campamentos improvisados a las orillas de las carreteras, siempre luchando, con la esperanza de conquistar, algún día, un pedazo de tierra para producir y vivir con dignidad”.

La pobreza que reflejan las imágenes se muestra en la dureza y las condiciones precarias de la vida de los campesinos, indígenas y trabajadores. Las grandes empresas ven en estas tierras fértiles un mercado creciente, adquiriéndolas para crear ganaderías o campos de caña de azúcar, convirtiendo a las comunidades en personas sin tierra (Salgado 1997). Esta realidad, dice Chmiel (1997), pone en relieve la desigualdad del sistema económico del país. Para Vieira “generation after generation confronting the dominant interplay of feudality and technology, and yet, in ever radical exclusion, *Terra* offers no solution” (2004, 162).

Según Parvati (2011) en la primera parte del proyecto se plasma la relación del hombre con la tierra; en la segunda, el hombre lucha contra la naturaleza para extraer sus riquezas; y en la tercera se ve la resistencia de las comunidades a la pobreza y a la expropiación de tierras.

Por último, hay que citar el proyecto que Salgado llevó a cabo en 2001, cuando la OMS (Organización Mundial de la Salud) lo llamó para participar en la iniciativa contra la enfermedad de la polio. El reportaje tuvo como resultado el libro *The End of the Polio. A Global Effort to End a Disease* (El final de la Polio. Un esfuerzo global para poner fin a una enfermedad), de 2003. Se trataba de fotografiar la infección en países con una economía que no podía asumir los gastos de la vacuna. Salgado fotografió a las personas enfermas de polio⁹, siendo los niños los más afectados, en la República Democrática del Congo, la India, Pakistan, Somalia y Sudan (Salgado 2003).

La intención de Salgado no era proyectar un mensaje optimista del fin de la polio, sino mostrar la lucha de las organizaciones por erradicarla., de ahí que las imágenes muestren a niños recibiendo la vacuna oral, centros de rehabilitación donde los afectados por parálisis intentan recuperar parte de la movilidad de los miembros y los esfuerzos de los trabajadores por llegar a todas las zonas en cuarentena, sobre todo aquellas de las periferias, donde no había centros médicos cercanos (Parvati 2011).

Para ejemplificar la temática de la pobreza se ha escogido una imagen de *Otras Américas* y otra de *Sahel. El final del camino*.

La representación de la pobreza en el país brasileño es palpable en la Fig. 2. Tiene lugar en un interior con tres figuras: tres niños tumbados en el suelo jugando con decenas de huesos. La habitación está abierta al exterior por una puerta que ilumina la escena; a la vez, esta claridad crea un contraste de luces y sombras en los cuerpos de los niños. La mirada hace un recorrido oval por la fotografía, que empieza en la zona más clara, donde se encuentran los huesos, y sigue la mano de uno de los niños, continuando por el cuerpo de los otros dos, para finalizar, de nuevo, en los huesos. Se puede interpretar metafóricamente el juego de los niños como el rebaño que llevan sus padres: los huesos más grandes representan a las vacas, bueyes y animales de más tamaño, y los pequeños a las ovejas. Así lo ha visto Tieko Yamaguchi (2001).

La imagen también puede ser dividida en dos partes: la inferior se observa una lectura vertical que viene dada por tres elementos que son las rayas del pavimento, los huesos y la postura del niño; en la superior se observa una horizontal a través de los huesos y los otros dos.

El tema de la pobreza en las zonas rurales de los países latinoamericanos es constante en las imágenes de todo el libro, y aquí se manifiesta en el uso de huesos como entretenimiento, la ropa en la que visten y la delgadez que marca las costillas de los dos niños situados en la puerta.

La siguiente imagen de la temática de pobreza se ha extraído de *Sahel. El final del camino* (Fig. 3). Se presenta una escena de interior en una tienda de un campo de refugiados. Aparecen tres personas: un hombre tumbado del que únicamente se ve el rostro y parte del torso, un bebé y una chica de apariencia joven que mira hacia adelante y con la mirada perdida, sujetándolo. La primera impresión que da la imagen es que el hombre ha fallecido, o mantiene un estado de enfermedad, y que la mujer es su esposa, ya que es común que en África las mujeres se casen a temprana edad.

5.2.2. El trabajo manual

En este caso, el tema lo trata en un único proyecto, de una gran ambición, llevado a cabo desde el 1986 hasta el 1992. A pesar de que esta temática únicamente une un proyecto, desarrollaremos tres de los tantos reportajes que lleva a cabo para profundizar más en la cuestión del trabajo. En este se puede ver cómo Salgado consigue imágenes de gran fuerza visual en las que demuestra la dureza y el esfuerzo de los trabajadores y su

lucha por mantener las tradiciones milenarias de sus países y, como lo hace en otras ocasiones, mostrando la dignidad con la que viven estos personajes.

Poco después de finalizar el reportaje de *Sahel* en el 1986, Salgado y Lélia iniciaron la planificación de un nuevo proyecto al que llamarían *Le Main de l'Homme*. Consistía en un total de cuarenta reportajes alrededor de veinticinco países durante siete años (1986-1992). Para acometerlo consigue el apoyo de la agencia *Magnum* y de varias publicaciones periódicas, como *Paris Match* con el redactor jefe Roger Théron (1924-2001), *El País Semanal*, *Stern*, *The New York Times*.

El proyecto finalizó en un libro, publicado en el 1993, en el que únicamente se incluyeron veintinueve de los cuarenta reportajes, titulado *Workers. An archeology of the Industrial Age* (Trabajadores. Una arqueología de la era industrial), que reunía más de 200 imágenes. También se preparó una exposición que se exhibió por más de veinte países por Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

Los reportajes tienen un tema en común: rendir homenaje al trabajo manual y tradicional, que desaparece gradualmente, frente a las nuevas tecnologías, la electrónica y la creciente robótica que sustituyen la presencia humana. Su principal atención se dirigió hacia la gran industria y la producción a gran escala en las que la labor manual y sus protagonistas aún son importantes para su funcionamiento. La obra, en consecuencia, es un recordatorio del mundo de la gran revolución industrial, tal como señala el título del libro: *una arqueología de la era industrial* (Salgado 2014). También es un homenaje a los trabajadores que luchan en diversas partes del globo para sobrevivir en un mundo cada vez más mecanizado (Parvati 2011).

De cada país se documentó distintas profesiones, que quedan reflejadas en el mapa (Fig. 1): las cañas de azúcar en Brasil y Cuba, el té de Ruanda, el tabaco en Cuba, el cacao en Brasil, el perfume de la Ile de la Réunion, Francia, los textiles de Bangladesh y Kazakstán, las bicicletas en las ciudades de Shanghái y Tianjin en China, los scooters en Pune, y las motocicletas en Madras, ambos en India, los automóviles en Ucrania, Rusia, India y China, los astilleros navales en Polonia y Francia, y los desguaces de barcos en Bangladesh, India, el titanio, magnesio y plomo de Kazakstán, el acero en Francia y Ucrania, el carbón en la India, el azufre en Indonesia, el petróleo de Bakou, Azerbaiyán, y las minas de hierro de Kazakstán, el ferrocarril en Francia, el túnel del Canal de la Mancha, Francia e Inglaterra, la pesca en Galicia, España, la presa y el riego del canal Sandar Sarovar y Rajashtan, India. Se han elegido tres reportajes entre todos porque fueron los que adquirieron una mayor fama internacional: son los de Sicilia, Italia, sobre

la pesca del atún; los de las minas de Serra Pelada, estado de Pará, Brasil; y los incendios de los pozos de petróleo de Kuwait. También señalados en el mapa.

El primero versa sobre la pesca del Atún en Sicilia, que gozaba de una gran tradición, anterior a la Segunda Guerra Mundial, con más de una treintena de barcos realizan una vez al año la ceremonia denominada *La Mattanza*. En la actualidad solo la mantienen dos barcos, que se resisten a desaparecer ante la mecanización de la pesca en masa llevada a cabo por los países del primer mundo. El reportaje se realizó en la Semana Santa de 1993, cuando los pescadores realizan los rituales y preparaciones para salir con sus barcas en junio y julio, y la intención de Salgado fue aproximarse a este contexto de celebración y festividades religiosas que supone este trabajo de raíces ancestrales (Lima de Moraes 1999).

Las imágenes que tomó de los pescadores, tal como dice Lima de Moraes (1999, 78), “nos levam a algo épico, ao esforço brutal que estão fazendo para erguer o peixe para dentro da embarcação”. A su vez, también representa los momentos en que el ritmo del trabajo disminuye al finalizar la pesca. La intención de Salgado de rendir homenaje a un trabajo manual en desaparición va más allá del tema, revalorizando el ritual del acto y la lucha contra la naturaleza.

El reportaje de las minas de oro en Serra Pelada, situadas en el estado de Pará, Brasil fue realizado en el 1986, siendo uno de los más conocidos y que acabó en la publicación *La mine d'or de Serra Pelada* (1994), por la editorial Galerie Debret. Las imágenes fueron el resultado de un mes de estancia en las minas, viviendo en las barracas junto a los trabajadores. La mina fue descubierta en el año 1980, provocando una “fiebre del oro” en el país. Salgado tuvo inicialmente algunos problemas porque los propietarios de la mina eran originarios de la zona de Rio Doce, al igual que el fotógrafo, teniendo dificultades para integrarse en la vida diaria de los mineros, que recelaban de él.

En el lugar, a setenta metros de profundidad, trabajaban cada día más de 50.000 hombres. Salgado muestra a cientos de hombres trabajando juntos en un agujero a cielo abierto, evidenciando también la tensión entre los obreros y la policía (como el fotógrafo ha explicado se produjeron altercados con varios fallecidos) (Salgado 2014).

Parvati (2011) señala que en las imágenes se presentan sujetos cuyos cuerpos se han visto reducidos a un mero uso industrial y de provecho, pero que precisamente de esa explotación surge el heroísmo y la dignidad de los obreros. Stallabrass (1997) escribe que los sujetos y trabajadores forman parte de un mecanismo en movimiento, que es la industria minera, y a pesar de que cada imagen pueda ser entendida individualmente,

cuando se ven en secuencia, los sujetos se convierten en los engranajes de esta maquinaria.

El último reportaje que detallamos es el de los pozos de petróleo en Kuwait. En la Guerra del Golfo¹⁰, las fuerzas militares iraquíes incendiaron los cientos de pozos de petróleo que había en Kuwait. Los fuegos, que fueron iniciados a inicios de 1991 no se extinguieron por completo hasta finales de ese año. Además de las fuerzas armadas y de rescate del país, Naciones Unidas contrató y envió patrullas de varios países para poder apagarlos: Red Adair Company, Boots and Coots, Wild Well Control, Safety Boss, y otras tantas más (Lima de Moraes 1999).

Salgado estaba de camino a Venezuela para viajar a Brasil y fotografiar las plantaciones de caña de azúcar. El *New York Times* contactó con él para proponerle cubrir el suceso. Cuando llegó, algunos de los pozos habían sido sofocados, pero otros tenían llamas que alcanzaban los doce y veinte metros de altura. El resultado del reportaje, además de ser incluido en *Trabajadores*, también se publicó una edición en 2016 titulada *Kuwait. A desert on fire* (Kuwait. Un desierto en llamas) (Salgado 2016).

Lo que representan estas fotografías son la tensión y la batalla del hombre contra la naturaleza, la lucha de los trabajadores por apagar los fuegos. Las imágenes tienen gran fuerza dramática: en algunas se enseñan las columnas de fuego; en otras a los trabajadores rociados en productos químicos para evitar quemarse, bañados en petróleo, o sentados descansando, con el cielo totalmente ennegrecido por el humo (Lima de Moraes 1999).

Para este bloque hemos elegido varias fotografías. En la imagen sobre los pozos de petróleo en Kuwait (Fig. 4) hay dos elementos presentes de gran impacto que dividen la fotografía por la mitad y la dotan de un gran dramatismo: la columna de fuego de la derecha y la figura del hombre de la izquierda. Nuestra mirada se dirige inicialmente hacia la gran masa de fuego brillante que sale del pozo en la tierra, que a medida que alcanza más altura va oscureciendo al convertirse en humo. Este se esparce por el aire, ennegreciendo el ambiente, y causando un contraste aún mayor con el blanco de las llamas y el hombre. En la otra mitad, protagonizada por el hombre, se ve una manguera con productos químicos que lo bañan para evitar quemaduras.

El tema principal que se observa es la lucha de dos fuerzas equilibradas, el hombre contra la naturaleza. También es una muestra de la dureza del trabajo a la que tuvieron que hacer frente los bomberos y voluntarios en Kuwait. Estas personas no pierden su dignidad ni valentía ante la tragedia.

La siguiente imagen (Fig. 5) muestra la mina de oro de Serra Pelada, un grandísimo paisaje con cientos de trabajadores subiendo por las escaleras con enormes sacos a sus espaldas, otros cientos haciendo cola o picando con el martillo en la parte inferior, y otros tantos en la parte superior esperando a los fardos con posibles pepitas de oro. Cuando vemos esta fotografía, lo primero que viene a la mente es un hormiguero humano. Las condiciones a las que se enfrentan son extremas, ya que todo el material y el trabajo está hecho a mano. Suben por esas escaleras más de cinco veces diarias cargados de sacos.

En la imagen, el contraste del blanco y negro no crea el mismo efecto que la anterior. En esta resaltan de los tonos grisáceos de la montaña, el blanquecino de los trabajadores, para mostrar la inmensidad de las minas y las condiciones a las que se enfrentan.

5.2.3. La emigración

La temática de la emigración la empezó con *Terra* en 1982, y acabó con el proyecto *Migrations*, de 1999. En ambos, lo que mueve a Salgado es el desplazamiento humano como consecuencia de la modernidad, la industrialización o las guerras que asolan los diversos países por los que viajó.

Al tratar la temática de la pobreza ya se han nombrado los tres primeros apartados del proyecto *Terra*. Para esta, nombraremos los dos últimos: migraciones a la ciudad y la lucha por la tierra, los cuales siguen la lucha del MST.

El apartado de las migraciones se centra en los efectos que tuvo sobre las comunidades de indígenas y los trabajadores rurales las apropiaciones de tierras que habían llevado a cabo las grandes empresas, únicamente con fines económicos, que obligó a que grandes masas migrasen a las ciudades donde las empresas ofrecían miles de puestos de trabajo. En los núcleos urbanos se dio un excedente de población, convirtiendo a algunos de los migrantes en parados, sin techo y hacinados en chabolas, llamadas en Brasil *favelas*. En estas fotografías se muestra el efecto que tuvo la modernización e industrialización en países latinoamericanos tercermundistas, como lo era la zona más rural de Brasil, así como también de qué manera repercutió la migración de los campesinos e indígenas hacia las ciudades, con la esperanza de encontrar trabajo.

En la lucha por la tierra, Salgado muestra la fuerza y la dignidad de aquellos campesinos que no huyeron a la ciudad y se quedaron para intentar recuperar sus tierras. Fueron aquellos que iniciaron el MST (Salgado 1997). *Terra*, dice Chmiel (1997), es la muestra del testimonio de la lucha y resistencia de los campesinos e indígenas para intentar llegar a un cambio social. Este movimiento, tanto las migraciones como el MST,

se capta a nivel estructural y contenido: no solo consiste en el desplazamiento de masas, sino también en la fragmentación de la población de un país (Cunha 2008). Esta modernización, concuerdan Chmiel (1997) y Vieira (2004), tiene la consecuencia de que se conviertan en emigrantes hacia la urbanización, donde el destino más común era la capital São Paulo. Al llegar a la ciudad se enfrentan a la realidad de las megaciudades: unos pocos consiguen trabajo por un salario ridículo y otros se hacen en la calle.

El segundo y último proyecto de esta temática fue el que tituló *Migrations* (Éxodos), entre 1993 y 2000. Poco antes de finalizar el proyecto *Trabajadores*, Robert Ménard (1953), joven fotógrafo fundador de *Reporters sans frontières*, le propuso realizar un reportaje sobre los refugiados del mundo. Aunque en un inicio lo rechazase, finalmente decidió planificar los diferentes reportajes que le llevarían a viajar alrededor del mundo durante siete años (Boni 2008). Para poder llevarlo a cabo contactó con varias organizaciones especializadas en el tema de los refugiados, como la OIM (Organización Internacional de la Migración), ACNUR y UNICEF; también contó con la ayuda de varios periódicos y revistas, en los cuales se publicaron algunas fotos, como *El País Semanal*, *The New York Times*, *Rolling Stone*, *Stern*, entre otras.

El resultado del proyecto desembocó en el diseño –a cargo de Lélia– del libro *Migrations* (cuyo título en castellano fue Éxodos), publicado en el 2000, a la vez que se realizaban exposiciones en muchos países de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica bajo el título *Exodus*. Parte de los beneficios se dirigieron a las ONG encargadas de suministrar ayuda a los refugiados. El contenido de los más de 43 reportajes está dividido en cuatro grandes bloques: emigrantes y refugiados (México y la frontera con Estados Unidos, Gibraltar y Tarifa, Vietnam, Afganistán, Líbano, Palestina, Kurdistán, Lituania, Croacia, Bosnia, Serbia, Albania e Italia), el continente africano (Sudán del sur, Kenia, Tanzania, República Democrática del Congo, Zaire, Angola, Mozambique, Malawi), los éxodos rurales de América Latina y el posterior caos urbanístico (Brasil, Ecuador, México y Honduras), y las megaurbanizaciones de Asia y África (India, Filipinas, Vietnam, Egipto, Indonesia, Turquía y China) (Salgado 2000).

En palabras de Salgado, su principal motivación fue “mostrar a estas personas desplazadas y rendir un homenaje a su voluntad de inserción, su valentía frente al desarraigo; su increíble capacidad de adaptación en situaciones a menudo muy difíciles” (Salgado 2014, 91). El tema de la migración tiene un especial afecto en Salgado, ya que él mismo se vio como uno de ellos cuando tuvo que salir de su país natal por razones políticas y no pudo volver hasta 1979. Son diferentes las imágenes que muestra Salgado:

familias o comunidades enteras viajando por en medio del desierto de África o por las ciudades en ruinas de Europa, personajes individuales cuyo rostro representa la esperanza de una vida mejor, etc. En estas migraciones atendió especialmente a los niños en la publicación del libro *The Children of Migrations* (Los niños del Éxodo), en 2000. En sus imágenes se plasma que, a pesar de las desgracias que viven, siguen siendo niños y siguen sonriendo.

Como dice Parvati (2011), se puede observar que cada apartado dedica especial atención a un tipo de migración. En el primer apartado vemos el cruce de fronteras o muros en la frontera mexicana o en el estrecho de Gibraltar, cuyos emigrantes arriesgan sus vidas con la esperanza de encontrar una existencia mejor en el primer mundo. Este apartado también muestra la huida y el desplazamiento de comunidades europeas por las guerras y conflictos ajenos a ellos, pero en los que al final son ellos, los civiles, los más afectados: judíos rusos, vietnamitas, palestinos, kurdos, croatas y bosnios. El segundo tiene su punto de mira en los refugiados de África: refugiados ruandeses y mozambiqueños fueron los más afectados por las contiendas; la guerra entre Mozambique y Sudáfrica, iniciada en 1976, finalizó gracias a la intervención de las Naciones Unidas en 1992, y en 1994 Ruanda fue víctima del mayor genocidio del siglo XX¹¹. Las ONG proporcionaron ayuda humanitaria y construyeron campos de refugiados: UNICEF, OMS, ACNUR, OIM, Save The Children Fund. Sin embargo, estos refugios tienen que cerrar a menudo sus puertas a los recién llegados porque no pueden suplir las necesidades de más de dos millones de personas. Entonces estos recién llegados se ven obligados a caminar otros cientos de kilómetros para buscar otro lugar en el que resguardarse.

El tercer y último apartado pone el punto de mira en la creciente industria, en el cambio de producción en los países generado por las grandes empresas y en cómo el causante de estos cambios hace que la demografía de las ciudades se vea aumentada exponencialmente, acabando por convertir la ciudad en una megalópolis cuyo estado no puede mantener a tantos millones de personas. Las grandes migraciones a las ciudades como São Paulo o México D.F en América Latina, así como a ciudades asiáticas como Shanghái, demuestran el estado de precariedad en el que se encuentran algunas de las zonas donde viven los emigrantes. También se centra en la expropiación de tierras a los indios nativos del Amazonas, como los Yanomami o los Marubo (Salgado 2000).

Para la emigración hemos elegido una imagen de cada proyecto, *Terra y Éxodos*.

La fotografía (Fig. 6) muestra a una multitud en la que aparecen hombres, mujeres y niños en movimiento portando herramientas propias del campo. La imagen puede

dividirse en dos zonas: la primera, la parte inferior, en la que aparecen las figuras de los indígenas y campesinos moviendo los brazos y sosteniendo los palos que crean líneas verticales ascendentes que siguen en la segunda zona, donde se ven el cielo y las nubes.

La principal temática que percibimos es la lucha y protesta de los trabajadores del campo por recuperar las tierras expropiadas. Como indica el pie de foto, emigraron hacia las plantaciones y haciendas de las grandes empresas para recuperar sus derechos como campesinos.

En cambio, en la siguiente imagen (Fig. 7), la emigración que movió a estas personas de la Europa central fue causada por luchas y guerras en las que se vieron involucrados. La toma que realizó Salgado es de un exterior, con una única figura como protagonista; un niño situado en la parte inferior. Se encuentra en un camino que divide el campo en dos mitades y al fondo un tren que rompe la verticalidad del recorrido. Como señala el pie de foto, en ese tren viven familias enteras de musulmanes, bosnios, serbios y croatas. Los recuadros iluminados son evidencias de ese hecho.

5.2.4. La naturaleza

En este apartado únicamente incluimos el proyecto *Genesis* (Génesis). Es su último trabajo a gran escala, iniciado a principios de 2004 y finalizado en 2012, con más de treinta reportajes en los que realizó una estancia de dos meses en cada lugar. Volvió a contar con la ayuda de las revistas *Paris Match*, *El País Semanal*, *Stern*, *The New Yorker Times*, *Rolling Stone*, entre otras. También recurrió a la FUNAI (Fundación Nacional del Indio) para poder llegar a las poblaciones indígenas del Amazonas. La UNEP (United Nations Environmental Programme) y UNICEF fueron los principales enlaces y responsables del proyecto (Salgado 2014).

La principal motivación a la hora de realizar este tipo de temática fue el resultado del proyecto *Instituto Terra*, como se verá más adelante. Su deseo era fotografiar al ser humano desde sus orígenes, esto es, como un ser que vive en equilibrio con la naturaleza, y no hacerlo como era habitual en otras ocasiones. Además, dirigió la cámara a dos elementos que aún no había representado directamente: la naturaleza y los animales (Ted Talks, 2013). Las fotografías que tomó quieren mostrar un planeta puro y una herencia milenaria, para así entender qué debemos mantener y preservar (Salgado 2014).

El proyecto tuvo como resultado una selección de imágenes publicadas en un magnífico volumen de más de 520 páginas que divide su contenido en diferentes secciones: los confines del Sur (Antártida), santuarios (Islas Sandwich, Islas Maldivas,

Georgia del Sur, Argentina, Galápagos, Ecuador, Indonesia, Madagascar, Papua Nueva Guinea, Sumatra Occidental), África (Argelia, República Democrática del Congo, Ruanda, Botsuana, Libia, Namibia, Angola, Sudan del Sur, Zambia, Etiopía, Zimbabue), las tierras del norte (Alaska, Siberia), y la Amazona y el pantanal (Brasil, Venezuela). Europa es el continente menos fotografiado, ya que la mayor parte de sus tierras y paisajes han sido destruidos y manipulados por el hombre. Incluye fotografías inmensas de paisajes de selvas y bosques, glaciares y terrenos helados, y también fotografías de detalles de animales, poblaciones que viven en un estado primigenio y sin contacto con el hombre modernizado (Salgado 2013).

El inicio del viaje por las islas Galápagos fue simbólico para Salgado, ya que quiso seguir los pasos que Darwin realizó para su teoría de la evolución. Salgado dice que “Cuando volvemos hacia atrás en la teoría de la evolución, todos partimos de la misma célula, una célula que se ha desarrollado de manera diferente en los ecosistemas” (Rosier 2014).

Parvati (2011) señala que su preocupación por la crisis ecológica causada por la industrialización y la globalización le hizo dirigir su mirada hacia el planeta. Inicialmente se planteó un reportaje que denunciase la contaminación y la deforestación que estaba llevando a cabo el hombre (Cuadrado 2015), así como cuestionar la sociedad consumista. Lélia le hizo cambiar de planteamiento: en vez de utilizar una visión crítica, punto de vista muy recurrente, podía cambiar el tema para fotografiar las partes de la tierra más primigenias (Salgado 2014). De este modo, dice Salgado (Singer 2010), quiso mostrar la belleza del mundo, hacer comprender que no todo se ha destruido y qué es lo que se debe conservar. El mensaje final que tienen estas fotografías, lo que pretende crear Salgado, es proyectar lo que se mantiene prístino en el planeta y que se debe proteger. “Esto es por lo que debemos de luchar duro para mantenerlo [nuestro planeta] como está ahora” (Ted Talks 2013).

Según Rudel (2011), Salgado quiere ayudar al hombre urbano a redescubrirse dentro de la naturaleza y crear la conciencia de que no todo está destruido. Como dicen Pérez y Vera (2015, 16), plantea el proyecto como “una carta de amor al planeta”, “una oda visual a la majestuosidad y fragilidad de la Tierra, una advertencia de todo lo que corremos el riesgo de perder” (Cuadrado 2015, 222).

Para representar este proyecto se han elegido dos fotografías porque el principal aparece de manera contundente.

En la primera imagen (Fig. 8) se ven animales en un paisaje. Se realizó durante el primer reportaje a las Islas Galápagos¹². Como se ha dicho, será la primera vez que Salgado convierte a los animales en el sujeto de la toma. Dos tortugas aparecen en primer plano, captando la atención del espectador. Salgado, con su tesis en torno al fenómeno fotográfico, se integra con el sujeto a fotografiar, por lo que con estos animales sigue el mismo proceso. Respeta el espacio de estos y para acercarse a ellos actúa como ellos. Tras la observación de ambas figuras, nuestra atención se desplaza hacia la parte superior, a una rectilínea formada por otra hilera de montañas.

El gran detallismo de la hierba frente a los animales, las escamas, y sus caparazones contrastan con el paisaje de fondo, difuminado por la distancia, pero aun así distinguible. El primer plano tiene la función de acercarnos hacia un sujeto nuevo, pero con el que sigue manteniendo la misma relación de proximidad y a quien sigue representando con dignidad, mientras que el plano general nos sugiere un paisaje –como él mismo dice– prístino y sin la modificación ni destrucción del hombre.

La siguiente imagen (Fig. 9) tiene como protagonista al hombre. Se ven dos embarcaciones en segundo plano y otra más cercana, en primer plano. Las más lejanas se difuminan, conformando, junto a la arboleda, la línea del horizonte, que queda centrada a la mitad de la fotografía. En ambas, los navegantes reman. En el primer plano, las dos personas de la canoa se sitúan de pie con los dos propulsores formando dos líneas diagonales que conforman una estructura triangular que culmina con el sol de la parte superior; añadiendo los reflejos de la misma se crea una estructura romboidal. El movimiento de la imagen viene dado por las ondas del agua creadas por las barcas y las personas que los utilizan. Las ondas que provienen de la parte más baja podrían indicar que el propio fotógrafo también se desplazaría en una cuarta embarcación.

A diferencia de la fotografía anterior, en esta vemos un gran juego de luz. La zona derecha resulta la más iluminada por la acción del sol, destacando aún más a los dos personajes y resaltando la estructura romboidal. También crea un juego de luces y sombras con las brumas, difuminando el paisaje del fondo, pero aun así distinguible.

De nuevo, podemos afirmar que en esta imagen aparecen las dos funciones anteriormente dichas. Sin embargo, al representarlo de esta manera, se hace más visible que su intención es mostrar al hombre dentro de la naturaleza, con la que mantiene una relación desde tiempo atrás.

6. Actuar después de fotografiar. Su proyecto ambiental

Es necesario dedicar un apartado para tratar uno de los episodios destacables de la vida del autor, ya que influyó en la elección del tema del proyecto *Génesis*.

Tal como hemos mencionado anteriormente, Salgado se dedicó a fotografiar la migración de poblaciones enteras por Europa, América Latina, Asia y África en la década de los noventa. En 1994, durante el proyecto, se produjo el genocidio de Ruanda, en el cual murieron miles de personas y millones emigraron hacia zonas más seguras. Salgado pasó nueve meses fotografiando la masacre: “Pasé allí nueve meses tan agotadores que mi cuerpo y mi mente empezaron a dejarme ir. Me atacaron mis propios estafilococos. Mi médico en París me ordenó finalmente que parara para poder curarme” (2014, 99). Estas guerras le mostraron la parte más cruda del ser humano, haciendo que perdiese la fe en la raza humana y afirmando que el hombre no merecía vivir. Decidió parar. Dejó de lado la fotografía y los grandes proyectos, y volvió a su lugar de nacimiento (Rosier 2014).

A finales de los años noventa, Salgado, su mujer y sus hijos tuvieron que mudarse a la granja de los padres del fotógrafo en el Estado de Minas Gerais; estos, ya mayores, se la dejaban en herencia. El lugar, donde había pasado su infancia, era parte de un frondoso bosque tropical y de selva amazónica que aún conservaba intacto el cincuenta por ciento de terreno. En esos años, Brasil aún no se había convertido en una ciudad industrializada y aún no se había iniciado la explotación de sus recursos. De la finca vivían más de una treintena de familias y la mayor parte de la producción la consumían ellas mismas. Cuando la recibió en herencia, solamente un cuarto de la tierra permanecía aún intacto; el resto, un terreno de 600 hectáreas, estaba seco. El propio Salgado llegó a la conclusión de que el ser humano estaba en una contradicción total: para el desarrollo de la especie humana, destruimos todo a nuestro alrededor (Ted Talks 2013).

Lélia tuvo la idea de reforestar la selva de la granja y su alrededor (Salgado 2014). A Renato de Jesús, un ingeniero experto en recuperación de ecosistemas, le encargaron la propuesta. En seis meses planeó una replantación de 2.5 millones de árboles de doscientas especies diferentes, todas nativas de la región. Consiguieron financiación de diferentes empresas y lugares¹³, y se creó el primer Parque Nacional en Brasil, situado en la propia finca (Salgado 2014). Sougez (2014) explica que en 2008 restauraron la finca y crearon el *Instituto Terra*, donde se imparten estudios académicos medioambientales y forman a granjeros e ingenieros medioambientales. Su alcance es internacional. En Asturias, por ejemplo, más de cincuenta docentes imparten e impulsan actividades en la Educación

Primaria y Secundaria basadas en el proyecto del *Instituto Terra*, y el gobierno autónomo colabora con el brasileño desde antes de 2010, para educar a los jóvenes en el fin que pretende *Génesis*: acabar con la destrucción del planeta, preservar lo existente y reforestar los bosques (Meana 2010).

Actualmente, esta labor medioambiental cuenta (Sougez 2014) con más de 40 proyectos que benefician a municipios del Estado de Minas Gerais y Espírito Santo. Gracias a esta iniciativa, en 2012 se instauró un nuevo Código Forestal de Brasil que salvaguarda el medio ambiente y alienta la reforestación.

Tras este proyecto ambicioso, Salgado volvió a retomar la fotografía (Ted Talks 2013). “La alegría de ver crecer los árboles, los brotes resurgiendo, hizo resurgir mi pasión por la fotografía” (Rosier 2014). Comenzó con su mujer a formalizar un nuevo proyecto que encontraría su tema principal en el planeta y en la naturaleza: el proyecto de *Génesis*, destinado a mostrar la belleza del medio ambiente, lo primigenio que aún se mantiene intacto y lo que debemos preservar y proteger.

7. La interpretación de sus imágenes, entre el cuestionamiento y la pasión

La producción de Salgado ha ido acompañada habitualmente de cierta controversia, despertando alabanzas por la calidad plástica de sus imágenes y críticas feroces precisamente por lo mismo en un contexto iconográfico de denuncia social. Por ello, este apartado se destina a exponer de manera sintética algunas de las opiniones.

Son varios los sociólogos o antropólogos que han destacado su obra en términos favorables al considerar que es una herramienta visual que permite llamar la atención sobre el impacto de la organización social –industrialización, globalización– de la humanidad. Así lo han visto autores como Gold (2011), Kay (2011), Wolfrod (2011) y Sassen (2011). T. Rudel (2011) realiza una recopilación en torno al proyecto *Génesis*. Dicho autor informa que algunos estudiosos postcoloniales critican que Salgado represente a los indígenas como “contaminadores aculturados”, aunque el propio Rudel cuestiona la afirmación por considerar que procede precisamente de un pensamiento colonialista. Desde discursos ecologistas también se rechazan por sus obras centradas en los lugares prístinos y en las megafaunas, y por omitir zonas destruidas y otras especies animales.

Otro aspecto polémico lo trata Parvati (2011) al afirmar que se da un mensaje constante en toda su trayectoria: la necesidad de remarcar la desigualdad de la sociedad y mostrar la dignidad y esperanza de aquellos que sufren las consecuencias de dicha desigualdad.

Salgado critica la modernidad con la finalidad de crear un debate que llegue a una solución. Es por ello que Parvati remarca la conexión que existe entre todos sus trabajos. *Terra y Otras Américas* (Fig. 2) enseñan la pobreza de los campesinos e indígenas causada por la industrialización de las zonas rurales. Este trabajo manual es sustituido por la mecanización y la robótica, argumento que protagoniza *Trabajadores. Una arqueología de la era industrial* (Fig. 4 y 5). La pobreza que causan la industrialización, la mecanización y la violencia de las guerras provoca la emigración de comunidades enteras hacia las ciudades o campos de refugiados, tema en *Éxodos* (Fig. 6 y 7). Por último, *Génesis* (Fig. 8 y 9) muestra la reconexión del hombre con el planeta mediante las zonas más primigenias.

El tercer aspecto que comentamos sobre las fotografías de Sebastião Salgado, y que nuestro autor enfatiza especialmente, es, según explican Caujolle (1993) y Parker (2005), la dignidad de sus sujetos, concepto repetido en el desarrollo de las temáticas. Las personas representadas deben ser respetadas; por este motivo, trabaja en proyectos de larga duración y utiliza el “fenómeno fotográfico”. K. Machado (2013) concluye que, a pesar de que los personajes de Salgado se ven en situaciones precarias de pobreza y de lucha por la supervivencia, siempre mantienen en sus rostros y en sus acciones toda la dignidad posible (Fig. 6).

Se ha planteado también su relación con la historia de la fotografía. Muchos son los estudiosos que lo comparan con W. E. Smith, Lewis Hine y los fotógrafos de la FSA, como Walker Evans o Dorothea Lange. Esto se debe a la similitud en el tipo de tema que fotografían, la técnica del blanco y negro, e incluso la posición de los sujetos y la estética artística que presentan. Cuando miramos la imagen de Sahel (Fig. 3), es inevitable que nos venga a la mente la imagen de Dorothea Lange, *Migrant Mother*, de 1936. El contexto de la imagen se inscribe en la depresión económica que sumió al campesinado estadounidense en la pobreza. Como observamos, la fotografía muestra a una madre en el centro, junto a sus dos hijos, uno a cada lado. Ambos mantienen girada la cabeza, evitando la cámara, mientras que la madre no le presta atención. Su mirada perdida en algún punto fuera del encuadre, junto con su postura, nos podría indicar que está sumida en sus pensamientos: el futuro incierto que les espera a sus hijos y a ella. Esta misma mirada de incertidumbre la vemos en la imagen de *Sahel*. En ambas se aprecia la presencia de tres personajes en un interior, con una madre como protagonista que, con la mirada, parece manifestar su preocupación por el porvenir de sus hijos. Pocas son las diferencias entre las imágenes, ya que la composición y la intencionalidad son muy similares. No

obstante, la toma de Salgado mantiene un contraste mayor en cuanto a los blancos y negros. También podemos comparar la motivación: Lange fotografió al campesinado para registrar las consecuencias de la crisis del 29, Salgado lo hizo impulsado por su propia ética y moralidad, con la intención de mostrar el terrible efecto de la sequía, por eso trabajó en colaboración con una ONG.

Del mismo modo que se lo relaciona con los padres del documentalismo, también se ha dicho de sus imágenes que tienen componentes iconográficos sacados del repertorio de la historia del arte y otros de tipo religioso. El escritor Eduardo Galeano (Salgado 1990) afirma que algunas de las imágenes de vida cotidiana del campesinado del libro *Una Gracia Incierta* reúnen aspectos místicos similares a figuras religiosas de la Madonna y San Sebastián o escenas del Antiguo Testamento. A este tipo de imágenes F. Ritchin (Salgado 1990) las llama “documentalimos líricos”, porque ofrecen una estética similar a la tradición pictórica. Pérez y Vera (2015) concuerdan con este argumento, comparando las imágenes del proyecto de Serra Pelada (Fig. 5) con la construcción de las pirámides o las minas del Rey Salomón. Una de ellas muestra el momento en que un trabajador agarra el fusil de un soldado, siendo imposible no aludir al *3 de mayo*, de Goya. Caujolle (1993) compara las fotografías de Sahel con escenas bíblicas, como la gran peste o la huida de Egipto (Fig. 3). Como dice Parvati (2011), estas comparaciones que evocan referentes de la tradición plástica y aluden a cierta idea histórica de lo bello provocarán que críticos y estudiosos las analicen y las juzguen.

Stallabrass (1999) y Mraz (2002) mantienen una crítica hacia el misticismo de las imágenes presentes en *Otras Américas* (Fig. 2). Para ellos, la falta de cualquier tipo de contextualización en las tomas elimina su credibilidad histórica, y acaban por convertirse en imágenes con un enigma histórico, con una falta clara de lucha política. Un hecho que Susan Sontag (2003) también puntualiza al subrayar que la ausencia de los nombres de los sujetos también desacredita su trabajo. Combatiendo estos argumentos, Salgado se defiende en una entrevista (Boni 2008) introduciendo una pregunta: ¿saber o no el nombre, marcaría alguna diferencia a la hora de ayudar a un niño? Personalmente consideramos que para él no tiene sentido colocarlos porque es un fotógrafo que presenta situaciones genéricas que, por mucho que las protagonice un niño (Fig. 7), un adulto o un animal (Fig. 8), representan una comunidad y un todo.

Otra percepción, esta vez de Louis Valsa (2004), insiste en la idea de que algunas de sus fotografías podrían ser clasificadas como “típicamente solidarias”. Se refiere a aquellas imágenes cuyo formato repetitivo sobre personas del tercer mundo, sumidas en

pobreza y hambre, acaba por convertirse en una mercancía mediática. Se tornan en representaciones impotentes y sin mensaje alguno, debiéndose a dos elementos de los que hablaremos a continuación.

La búsqueda de una calidad extraordinaria es un aspecto que Salgado trabaja en sus imágenes; de hecho, es una de las marcas personales por las cuales se le reconoce. No obstante, han atraído críticas y opiniones que cuestionan su valor. La primera que trató el tema fue Sischy, al opinar que Salgado dota a sus fotografías de un tratamiento estético que anestesia los contenidos políticos y sociales implícitos. Sirven de ejemplo las imágenes sobre el incendio de Kuwait (Fig. 4), cuyas imágenes teatrales carecen de mensaje alguno. Además, las relaciones con la iconografía cristiana en algunos de sus trabajos quedan calificadas como “a work that is sloppy with symbolism” (1991, 94). Más tarde, Chevrier (2000) lo acusará de utilizar la compasión y heroicidad que presentan los sujetos fotografiados para adquirir fama, argumento que Kimmelman (2001) también seguirá. Ambos lo tachan de voyeurista sentimental, afirmando que la belleza y estetización en demasía es un método para conseguir proyección internacional.

Para desmentir estas tesis, Machado (2013) afirma que la intencionalidad de Salgado es producir efectos en el espectador que van más allá de la compasión; busca la solidaridad y, para activarla, el camino que encuentra es el del sufrimiento. Quiere llamar la atención, como se ha venido diciendo desde el principio de este apartado, porque su deseo y propósito es crear debates que lleguen a soluciones globales. El fotógrafo no resulta un voyeurista sentimental: “El fotógrafo está ahí para cerrar el pico, sean cuales sean las circunstancias, está ahí para ver y fotografiar” (Salgado 2014, 101).

Esta problemática entre la foto documental y la artística ya se ha mencionado en diversas ocasiones. “What does it mean to make of the suffering of these people a form of art?” (Stallabrass 1977, 142). Stallabrass argumenta de manera contundente que es difícil elegir fotografiar temas como el sufrimiento humano y la muerte desde una perspectiva distanciada. ¿El sufrimiento humano debería representarse feo y antiestético? ¿Por qué una imagen que representa un tema social y es bella no puede contener un mensaje de acción política y humanitaria? La idea de belleza que utiliza Salgado es la manera subjetiva de representar los temas que trata, tal como hacían los primeros documentalistas sociales para mostrar a la sociedad burguesa los problemas de la ciudad. Mostrar de una manera u otra no cambia el hecho de que mantengan implícita la acción del cambio. El drama es el mismo.

8. Consideraciones finales

A lo largo de los diferentes apartados que han conformado este estudio se ha intentado cumplir con los objetivos propuestos a su inicio. El primero, y el principal, ha sido analizar su trayectoria documental, un planteamiento que se ha ido desarrollando con mayor profundidad a medida que se avanzaba en cada aspecto trabajado. En este sentido, debíamos construir las características identificativas que conforman dicha trayectoria, como son aquellas que se corresponden con la técnica y la motivación del autor, así como sus temáticas básicas. Si bien es cierto que inicialmente nos habíamos planteado abordar cada reportaje de manera individual, nos hemos encontrado con una tarea tan ambiciosa que nos ha hecho optar por una selección argumentada, reuniendo un total de cuatro temas.

Elaborar una lectura formal de algunas imágenes ha sido un proceso sin excesivas complicaciones que ha servido para ejemplificar la temática en la que se enmarcan las fotografías escogidas y, de igual manera, nos ha dado la oportunidad de incluir un importantísimo elemento visual al discurso teórico.

Hay hacer especial mención a los objetivos que, a diferencia de los anteriores, se han resistido a medida que se elaboraba el trabajo. Reunir las interpretaciones que han trabajado teóricos y periodistas ha resultado uno de los aspectos más interesantes de la búsqueda de información, ya que es aquí donde su fotografía se expone a una valoración; no ha sido fácil argumentar que la manera en que Salgado fotografía –su composición, encuadres, planos, etc.– no influye en la finalidad política y social final. En este punto interviene la interpretación propia y la opinión de cada espectador, que puede pensar que las imágenes deberían reflejar la realidad social de manera directa y sin artificios para que el mensaje sea más claro, pero que también puede considerar que la marca artística es un valor añadido.

A esta dificultad –o quizá a esta riqueza de sentidos– podemos sumar otra muy latente que, además, tiene que ver precisamente con las fuentes que nos han brindado toda esta información. En general, no podemos negar que la falta de manuales o estudios profundos sobre el autor ha dificultado construir un estudio sobre Salgado. No obstante, las tres fuentes básicas de las que nos hemos valido, así como también la recurrencia de las fuentes complementarias, tanto las científicas como las divulgativas, han servido de sustento a medida que intentábamos desarrollar los objetivos propuestos.

En definitiva, el estudio histórico-artístico sobre Salgado nos ha llevado a realizar una investigación sobre los proyectos y reportajes de vertiente documentalista social

trabajados a lo largo de los años. Los proyectos que hemos tratado son un testimonio de por qué Salgado se ha convertido en un referente de la fotografía contemporánea. Para ello, la contextualización del entorno fotográfico ha sido crucial para empezar el discurso. La conexión entre los proyectos y la denuncia que pretende con estos resultan ser los matices más llamativos en Salgado. Otra conexión remarcable es la influencia que han tenido sobre él los grandes fotógrafos históricos y otros referentes de la historia de la pintura.

Mediante sus imágenes Sebastião Salgado consigue emocionar e impactar al público, tanto es así que sus fotografías han conllevado a la actuación de gobiernos y han proporcionado ayuda a las ONG con las que colabora. Sus imágenes, a pesar de los comentarios presentados con anterioridad, generan un valor innegable que dota a las fotografías de un sentimiento sobrecogedor. El refrán dice que una imagen vale más que mil palabras y, desde luego, cobra otro sentido con Salgado, pues su principal finalidad es que se hable a partir de la imagen, que se debata y que se conciban soluciones.

No cabe duda de que su fotografía, al margen de la motivación, ha respondido al interés artístico de transmitir emociones y, en este caso, lo ha conseguido a través de un compromiso social que nos ha hecho vacilar entre la neutralidad del trabajo académico y los efectos causados por las imágenes. La objetividad ha implicado una dificultad para el desarrollo del discurso, y precisamente por este motivo creemos en la evidencia de que las imágenes del autor impactan y emocionan, un mérito indiscutible del fotógrafo brasileño.

9. Bibliografía.

9.1. Bibliografía.

- A. C. da Cunha, M. (2008). Exodus, or an Imagined Political Community: The Landless Workers Movement and internal migration in the work of Sebastião Salgado. *Intexto*, 0(11), 48-62. [Recuperado de http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4075](http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4075)
- Billeter, E. (1998). Canto a la Realidad. Fotografía latinoamericana 1986-1993. Madrid: Lunwerg.
- Bloom, J. (1990). Salgado's Photographic Phenomenon. *Photo Metro*, 84, 8.
- Borges Vaz dos Reis, E. T. (2003). *La fotografía documental contemporánea en Brasil*. (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departament de Disseny i Imatge). Recuperado de <http://www.tdx.cat/handle/10803/1376>
- Caujolle, C. (1993). *Sebastião Salgado*. Paris: Centre National de la Photographie.

- Cesar Boni, P. (2008). Entrevista: Sebastião Salgado. *Discursos Fotográficos*, 4(5), 233-250. Recuperado de <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1938>
- Cezar Maia, P. (2011). Plano geral na fotonarrativa de Salgado. *Terceira Margem*, (24), 55-76. Recuperado de <https://doaj.org/article/605f8c46d6b940c2918fff51c5202293>
- Chevrier, J.C. (29 marzo 2000). Salgado, ou l'exploitation de la compassion. *Le Monde*. Recuperado de http://www.lemonde.fr/archives/article/2000/04/19/salgado-ou-l-exploitation-de-la-compassion_3682636_1819218.html?xtmc=salgado&xtr=1
- Chmiel, M. (1997). Camera captures stakes of struggle. *National Catholic Reporter*, 33(40), 14. Recuperado de <http://0-eds.a.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/detail/detail?sid=36b3165a-8a94-48ec-8736-aa4dbabccb0d%40sessionmgr4008&vid=0&hid=4203&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCxxaGliLHVpZCxlcmwmbGFuZz1lcyZzaXRIPWVkcylsaXZI#AN=9710033934&db=aph>
- Cott, J. (1991). Sebastião Salgado's visionary light. *Rolling Stone*, (619-620), 12-16. Recuperado de <http://0-eds.b.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/detail/detail?sid=6a1176ed-463f-4080-ab22-b6371d9a3630%40sessionmgr102&vid=0&hid=103&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCxxaGliLHVpZCxlcmwmbGFuZz1lcyZzaXRIPWVkcylsaXZI#AN=9112091942&db=aph>
- Cuadrado Gutiérrez, L. J. (2015). Génesis. *Revista Atticus CINCO*, (5), 221-224. Recuperado de <https://0-dialnet.unirioja.es.llull.uib.es/servlet/articulo?codigo=4953496>
- Cunha de Sousa, L. (2012). Um recorte fotográfico sobre a obra Sahel: the end of the road. *Revista Temática*, 8(1), 1-6. Recuperado de <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/23852>
- Gold, S. J. (2011). Sebastião Salgado and Visual Sociology. *Sociological Forum*, 26(2), 418-423. Recuperado de <http://0-eds.b.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/detail/detail?vid=0&sid=3f6148a7-90de-40f6-d5f86a567e8c%40sessionmgr104&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCxxaGliLHVpZCxlcmwmbGFuZz1lcyZzaXRIPWVkcylsaXZI#AN=60314196&db=sih>
- Harris, M. E. (2001). Salgado. *American Photo*, 12(5), 58-63.

- Kay, T. (2011). Building Solidarity with Subjects and Audience in Sociology and Documentary Photography. *Sociological Forum*, 26(2), 424-430. Recuperado de <http://0-eds.b.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=b3acaf97-74da-4f26-8c12-26eae56bdb6%40sessionmgr101>
- Kimmelman, M. (13 julio 2001). Can Suffering Be Too Beautiful? *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html>
- Lassiter, K. (2004). Notes from an Interview with Sebastião Salgado. Recuperado de <http://www.photoquotes.com/printableshowquotes.aspx?id=496>
- Lemagny, J.C.; Rouillé, A. (1987). *A history of Photography: social and cultural perspectives*. (2a ed.). New York: Cambridge University Press.
- Lima de Moraes, A. M^a. (1999). *A construção de um olhar dentro da fotografia de documentação: análises de algumas series de Sebastião Salgado*. (Trabajo de máster, Universidade Estadual de Campinas). Recuperado de <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285122>
- Machado, K. R. (2013). A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado. *PROA. Revista de Antropologia*, 1(4), 123-138. Recuperado de <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2350/1752>
- Marshall, S. J. (2004). The last days of polio. *Bulletin of the World Health Organization*, 82(1), 67-70. Recuperado de <http://0-eds.b.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=e6bfde50-4278-4b98-82d0-7cf21c6e8816%40sessionmgr102>
- Meana, M. L. (2010). Sebastião Salgado. *Cuadernos de Pedagogía*, (402), 50-53.
- Monmaney, T. (2003). Mission impossible? An international campaign to rid the world of polio has made dazzling progress, but some experts question whether the scourge can ever be eradicated. *Smithsonian*, 33(11), 52-60. Recuperado de <http://0-eds.b.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/detail/detail?vid=0&sid=1a2b7414-b82c-4834-9384-c9141064a7c9%40sessionmgr104&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCxzaGliLHVpZCx1cmwmbGFuZz1lcyZzaXRIPWVkcylsaXZI#AN=000180671800024&db=edswah>
- Mraz, J. (2002). Sebastião Salgado: Ways of seen Latin America. *Third Text*, 46(1), 15-30. Recuperado de <http://0->

- eds.b.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/detail/detail?vid=0&sid=c0ceb16c-dbe9-4369-b0c1-7b6806381b60%40sessionmgr103&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCxzaGliLHVpZCxlcmwmbGFuZz1lcyZzaXRIPWVkey1saXZI#AN=6495620&db=aph
- Parker, I. (18 abril 2005). A cold light. *The New Yorker*. Recuperado de http://www.amazonasimages.com/doc/contenu/GENESIS/article/Parker_Salgado.pdf
- Pérez Vidal, C. R.; Vera González, D. (2015). Comienzos y Génesis. La fotografía de Sebastião Salgado. *Revista Latente*, 13, 9-18. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5344154>
- R. P. Vieira, E. (2004). Snapshots: Sebastião Salgado in England and Beyond. *Hispanic Research Journal*, 5(2), 157-175. Recuperado de <http://eds.a.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/detail/detail?sid=1671f3dd-7a36-46ce-88cc-6ed5d074bab8%40sessionmgr4010&vid=0&hid=4203&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCxzaGliLHVpZCxlcmwmbGFuZz1lcyZzaXRIPWVkey1saXZI#db=aph&AN=13620594>
- Riding, A. (7 septiembre 1986). Faces of the Other Americas. *The New York Times Magazine*. Recuperado de <http://www.amazonasimages.com/doc/contenu/AMERIQUE%20LATINE/parution/3/p40-41.jpg>
- Rosenblum, N. (1997). *A world history of photography* (2a ed.). New York: Abbeville Press.
- Rudel, T. K. (2011). Images, ideology and praxis in the environmental movement: Sebastião Salgado's Genesis Project. *Sociological Forum*, 26(2), 431-437. Recuperado de <http://eds.b.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/detail/detail?vid=3&sid=10959050-9938-4101-9bf4-df22e7acdb9a%40sessionmgr102&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCxzaGliLHVpZCxlcmwmbGFuZz1lcyZzaXRIPWVkey1saXZI#AN=60314195&db=aph>
- Salgado, S. (Isabelle Francq, col.). (2014). *De mi tierra a la Tierra*. Madrid: La Fábrica.
- Sassen, S. (2011). Black and White Photography as Theorizing: Seeing What the Eye Cannot See. *Sociological Forum*, 26(2), 438-443. Recuperado de <http://eds.b.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/detail/detail?vid=0&sid=2d819346-5bdf-45f0-a5f8->

- acc5bf18dc87%40sessionmgr102&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCxzaGliLHVpZCxlcmwmbGFuZz1lcyZzaXRIPWVkcylsaXZl#AN=60314199&db=aph
- Singer, A. (2010). Sebastião Salgado, behind the lens. *Contexts: Understanding People in their Social Works*, 9(3), 40-45. Recuperado de <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1525/ctx.2010.9.3.40>
- Sischy, I. (9 septiembre 1991). Good Intentions. *The New Yorker Times*. Recuperado de <http://www.newyorker.com/magazine/1991/09/09/1991-09-09-089-tny-cards-000145907>
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. (2a ed.). Barcelona: Edhasa.
- _____. (2004). *Ante el dolor de los demás*. (3a ed.). Madrid: Alfaguara.
- Sougez, M. (2014). Sebastião Salgado. El fotógrafo enamorado del planeta. *Descubrir el arte*, 180, 80-86.
- Stallabrass, J. (1997). Sebastião Salgado and fine art photojournalism. *New Left Review*, 223, 131-161.
- Valsa, L. (2004). Las fotografías de Sebastião Salgado. De cómo el espectáculo y el negocio devoran hasta las buenas intenciones. *Claves de Razón Práctica*, (141), 74-80.
- Viana, I. (5 abril 2014). El genocidio de Ruanda: 800.000 muertes en cinco meses. *ABC Internacional*. Recuperado de <http://www.abc.es/internacional/20140405/abci-genocidio-ruanda-hutus-tutsis-201404041327.html>
- Wolford, W. (2011). Making a Difference: Sebastião Salgado and the Social Life of Mobilization. *Sociological Forum*, 26(2), 444-450. Recuperado de <http://0-eds.b.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/detail/detail?vid=0&sid=42463ec4-19da-4b84-9ba2-1009a36e4f87%40sessionmgr120&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCxzaGliLHVpZCxlcmwmbGFuZz1lcyZzaXRIPWVkcylsaXZl#AN=60314205&db=aph>
- Yamaguchi Miyazaki, T. (2001). La referencialidad despótica y la liberación retórica: una lectura de fotografías de Sebastião Salgado. *Significação: Revista de Cultural Audiovisual*, 28(16), 79-97. Recuperado de <https://doaj.org/article/fd6402de2c3d450cb2a1dd77af71b94a>
- _____. (2002). Sebastião Salgado: a geometrização como recurso argumentativo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 29(18), 43-58. Recuperado de <https://doaj.org/article/18136abcf3d4ba09612a0c48f2786d6>

9.2. Documentación Audiovisual.

Ted Talks. (1 mayo 2013). *The silent drama of photography / Sebastião Salgado*. [Vídeo].

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qH4GAXXH29s>

Rosier, D. (productor), y Ribeiro Salgado, J; Wenders, W. (directores). (2014). *The Salt of the Earth*. [Documental]. Francia: Decia Films; Amazonas Images; Solares Fondazione delli arti.

9.3. Catálogos y libros de fotografía del autor.

Salgado, S. (1988). *Sahel, El Fin del Camino*. Madrid: Comunidad de Madrid.

_____. (1990). *An Uncertain Grace*. Italia: Aperture/San Francisco Museum of Modern Art.

_____. (1993). *Trabajadores: una arqueología de la era industrial*. Barcelona: Lunwerg.

_____. (1993). *Le main de l'homme : una archéologie de l'ère industrielle*. Francia: Editions de La Martinière.

_____. (1997). *Terra. Struggle of the landless*. Madrid: Alfaguara.

_____. (2000). *Éxodos*. Madrid: Fundación Retevisión.

_____. (2003). *The End of the Polio. A Global Effort to End a Disease*. Chicago: Bulfinch.

_____. (2013). *Génesis*. Madrid: Taschen.

_____. (2015). *Otras Américas*. Madrid: La Fábrica.

_____. (2016). *Kuwait. A desert on fire*. Colone: Taschen.

Anexo.

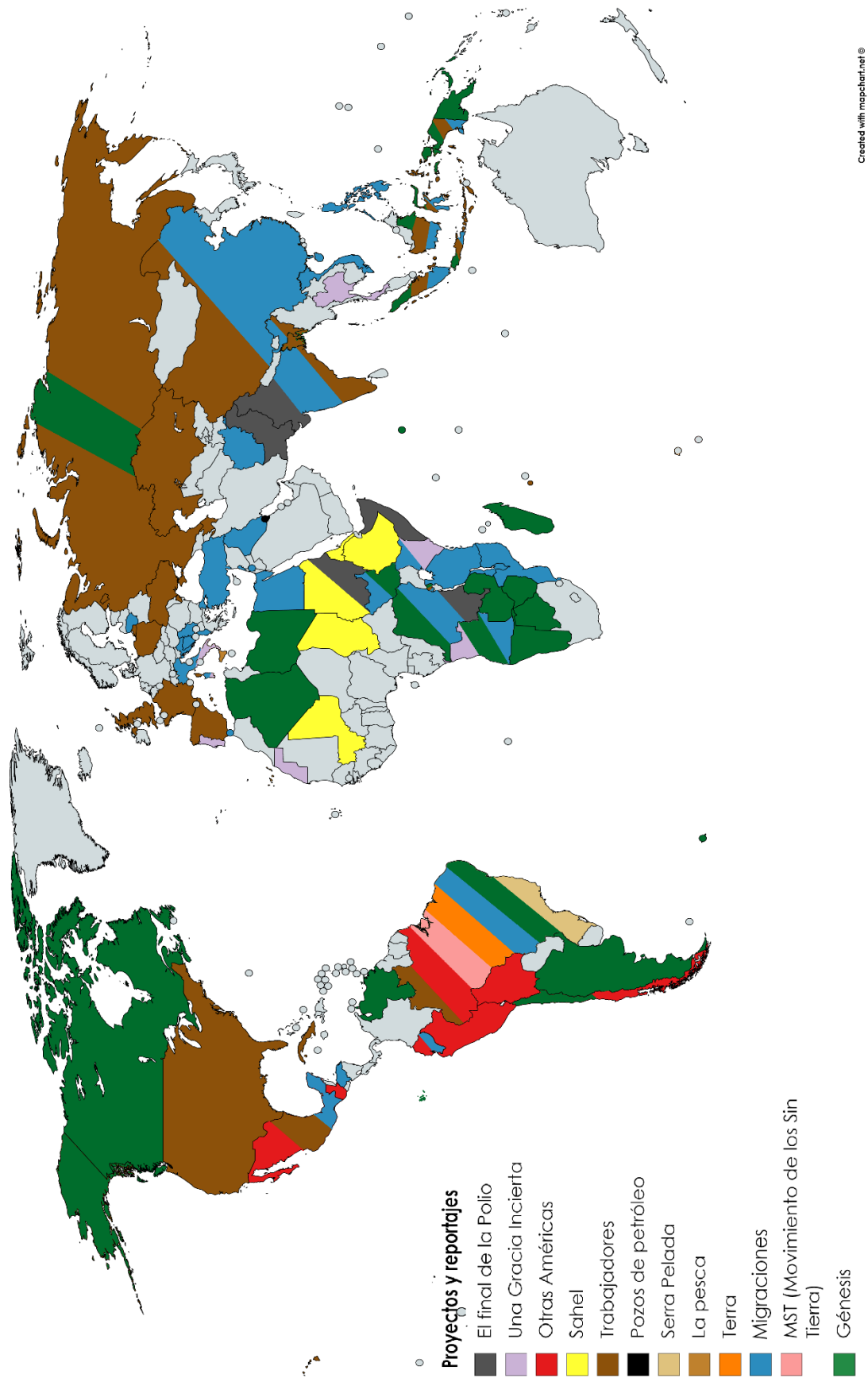


Figura 1. Localización de los proyectos y reportajes realizados por S. Salgado.
 Elaboración propia a partir de la página web: <https://mapchart.net/>



Figura 2. Imagen del libro *Otras Américas*, extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil> “Brasil, 1983”. (p. 94-95).

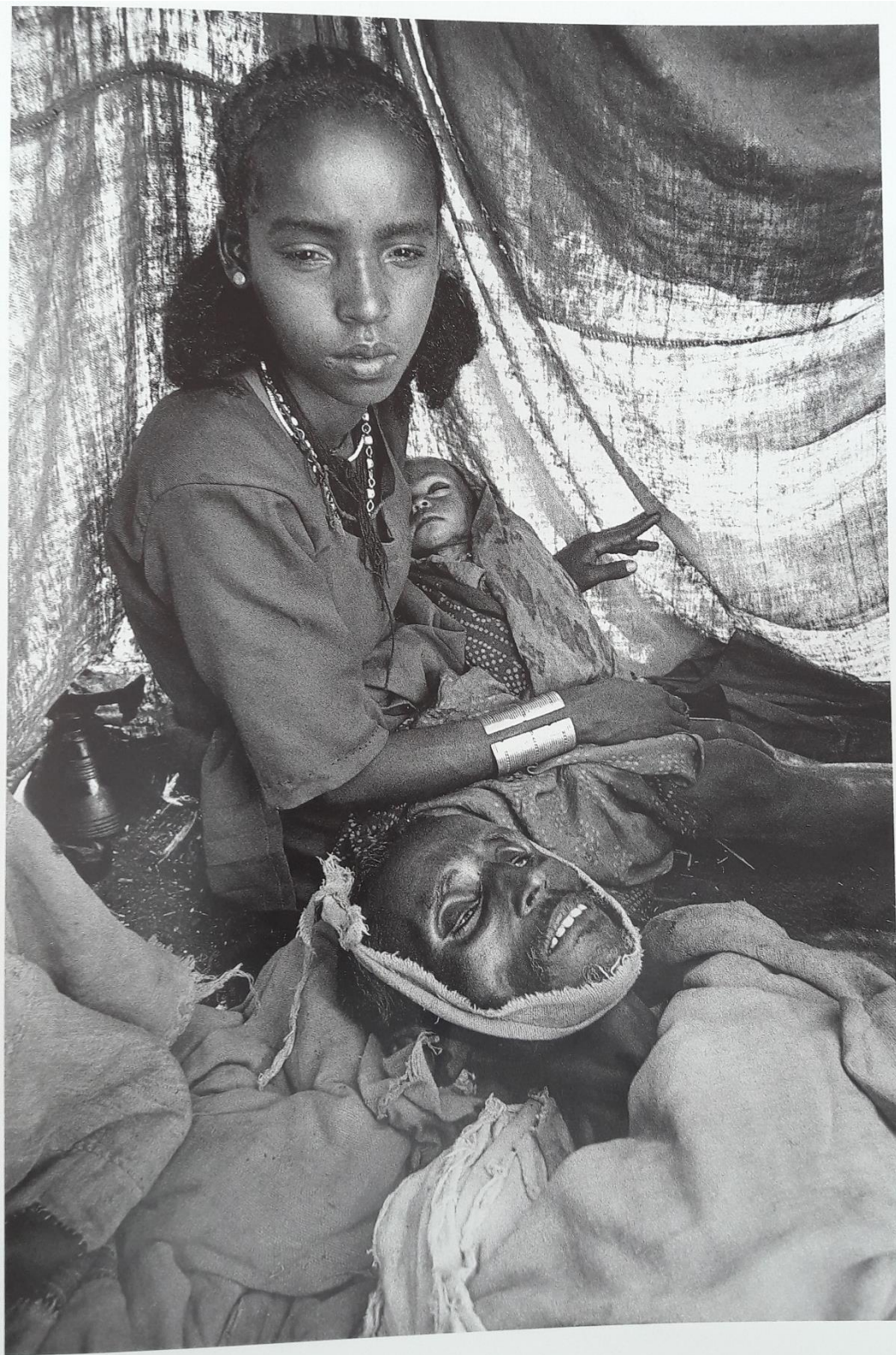


Figura 3. Imagen del libro *Sahel. El final del camino*, extraída del mismo. “Provincia de Wollo, Etiopía. En los campos se distribuye la comida, pero no se da asistencia. Estos campos están vigilados por milicianos armados y los médicos no pueden entrar, puesto que estas personas están sujetas al vasto programa de desplazamiento hacia el sur”, 1986 (p. 41).



Figura 4. Imagen del libro *Le main de l'homme: una archéologie de l'ère industrielle*, extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil>. “Ce combattant du feu est protégé de la température extrême des flammes par la vaporisation diffuse de produits chimiques. Gisement de prétole du Grand Burham, Koweit, 1991”. (p. 336-337).



Figura 5. Imagen del libro *Le main de l'homme: una archéologie de l'ère industrielle*, extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil> "La mine d'or, Serra Pelada, État de Pará, Brésil, 1986". (p. 304-305).



Figura 6. Imagen del libro *Terra*, extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil> “Un gran campamento con doscientas ochenta mil familias se ha ido formando a la entrada de la hacienda Cuiabá en el *sertão* do Xingó, en la margen del río San Francisco. Durante varios meses esta gente vivió penosamente en la esperanza del decreto de expropiación, que finalmente fue promulgado el día 6 de mayo de 1996. Manifestación de los campesinos en conmemoración de lo que consideran una victoria, aunque en realidad fue sólo un acto de justicia, Sergipe, 1996”. (p. 132-133).



Figura 7. Imagen del libro *Éxodos*, extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil>

“En el campo de Ivankoco al este de Croacia, 120 refugiados vivían en un tren. La mayoría eran musulmanes, bosnios, pero también había serbios y croatas. En esta región cercana a las fronteras de Croacia con Serbia y Bosnia, algunos campos de refugiados utilizaban material ferroviario. Los vagones del tren, muchos de ellos antiguos trenes alemanes de pasajeros, habían sido acondicionados por la organización humanitaria alemana Cap-Anamur.

En muchos casos, estos refugiados habían caído en el olvido. Teniendo en cuenta la magnitud del horror, no constituían una prioridad dado que no habían sido víctimas de violaciones, torturas o limpieza étnica. Habían huido de sus casas antes de que las oleadas de atrocidades los alcanzaran. O sea, que no habían adquirido el derecho a emigrar. Así que allí estaban, instalados en trenes que iban a ninguna parte. Los trenes que pasaban repletos de pasajeros, les recordaban su destino. Pero esos pasajeros tenían la suerte de haber nacido croatas en Croacia. Ivankovo, Croacia, 1994”. (p. 116-117).



Figura 8. Imagen extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil>



Figura 9. Imagen extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil>

Relación de figuras.

Figura 1. Localización de los proyectos y reportajes realizados por S. Salgado.

Elaboración propia a partir de la página web: <https://mapchart.net/>

Figura 2. Imagen del libro *Otras Américas*, extraída de

<http://www.amazonasimages.com/accueil> “Brasil, 1983”. (p. 94-95).

Figura 3. Imagen del libro *Sahel. El final del camino*, extraída de

<http://www.amazonasimages.com/accueil> “

Figura 4. Imagen del libro *Le main de l'homme: una archéologie de l'ère industrielle*,

extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil>. “Ce combattant du feu est protégé de la temperature extrême des flammes par la vaporisation diffuse de produits chimiques. Gisement de prétole du Grand Burham, Koweit, 1991”. (p. 336-337).

Figura 5. Imagen del libro *Le main de l'homme: una archéologie de l'ère industrielle*,

extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil> “ La mine d'or, Serra Pelada, État de Pará, Brésil, 1986”. (p. 304-305).

Figura 6. Imagen del libro *Terra*, extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil>

“Un gran campamento con doscientas ochenta mil familias se ha ido formando a la entrada de la hacienda Cuiabá en el *sertão* do Xingó, en la margen del río San Francisco. Durante varios meses esta gente vivió penosamente en la esperanza del decreto de expropiación, que finalmente fue promulgado el día 6 de mayo de 1996. Manifestación de los campesinos en conmemoración de lo que consideran una victoria, aunque en realidad fue sólo un acto de justicia, Sergipe, 1996”. (p. 132-133).

Figura 7. Imagen del libro *Éxodos*, extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil>

“En el campo de Ivankoco al este de Croacia, 120 refugiados vivían en un tren. La mayoría eran musulmanes, bosnios, pero también había serbios y croatas. En esta región cercana a las fronteras de Croacia con Serbia y Bosnia, algunos campos de refugiados utilizaban material ferroviario. Los vagones del tren, muchos de ellos antiguos trenes alemanes de pasajeros, habían sido acondicionados por la organización humanitaria alemana Cap-Anamur.

En muchos casos, estos refugiados habían caído en el olvido. Teniendo en cuenta la magnitud del horror, no constituían una prioridad dado que no habían sido víctimas de violaciones, torturas o limpieza étnica. Habían huido de sus casas antes de que las oleadas de atrocidades los alcanzaran. O sea, que no habían adquirido el derecho a emigrar. Así que allí estaban, instalados en trenes que iban a ninguna parte. Los trenes que pasaban repletos de pasajeros, les recordaban su destino. Pero esos pasajeros

tenían la suerte de haber nacido croatas en Croacia. Ivankovo, Croacia, 1994” (p. 116-117).

Figura 8. Imagen extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil>

Figura 9. Imagen extraída de <http://www.amazonasimages.com/accueil>

¹ A modo de ejemplo se pueden citar: Bloom, J. (1990). Salgado's Photographic Phenomenon. *Photo Metro*, 84, 8; Cott, J. (1991). Sebastião Salgado's visionary light. *Rolling Stone*. (619-620), 12-16. Recuperado de <http://0-eds.b.ebscohost.com.llull.uib.es/eds/detail/detail?sid=6a1176ed-463f-4080-ab22-b6371d9a3630%40sessionmgr102&vid=0&hid=103&bdata=JkF1dGhUeXBIPWNvb2tpZSxpcCxzaGliLHVpZCxlcmwmbGFuZz1lcYzZaXRIPWVkey1saXZl#AN=9112091942&db=aph>; Lassiter, K. (2004). Notes from an Interview with Sebastião Salgado. Recuperado de <http://www.photoquotes.com/printableshowquotes.aspx?id=496>

² Borges Vaz dos Reis (2003) nombra ejemplos como Sergio Jorge, David Drew Zingg y George Leary Love.

³ Borges (2003) señala que las influencias de las relaciones étnicas vienen dadas por dos fases: la primera, cuando los europeos descubren el país; y la segunda, cuando éstos empiezan a traer esclavos negros desde África.

⁴ Lélia será quien se encargará de la maquetación de todos sus libros, por la experiencia adquirida en sus estudios universitarios y trabajando en la galería de Magnum. En 1994 recibió el premio de la Internacional Center of Photography, New York, USA, por la maquetación del libro *Workers* (Salgado 2014).

⁵ En las imágenes incluidas en este libro únicamente consta el lugar y fecha de la toma, un hecho que aumenta esta irrelevancia de dicha separación geográfica y política.

⁶ Las tomas realizadas a raíz de este trabajo tuvieron como resultado que en el 1985 fuese premiado con el World Press y el Oskar Barnak.

⁷ La ONG francesa llevó a cabo diversos programas humanitarios para intentar erradicar los efectos de la sequía. Salgado, de entre todos estos, fotografió el trabajo en hospitales de campaña, programas de nutrición infantil, y gestión de medicamentos y alimentos.

⁸ Un movimiento político-social formado por los campesinos en 1985, cuyas tierras fueron expropiadas por la industria creciente de Brasil, fruto de una reforma agraria impuesta por el régimen militar a principios de los años setenta. Los episodios de violencia por parte de los militares era algo común a lo largo de los años; querían evitar que los trabajadores ocupasen tierras y haciendas que estaban en desuso (Salgado 1997).

⁹ Esta enfermedad, llamada también *poliomielitis* es una infección contagiosa por vía oral por contacto con otra persona infectada o las heces. Afecta a una persona entre doscientas, y mayormente afecta a los niños. Ataca al sistema nervioso central y causa la parálisis que puede afectar a brazos, piernas y músculos respiratorios. El 5% de los afectados muere si no es tratada a tiempo. Antes de los años cincuenta se administraba una vacuna vía intravenosa, pero se llegó a la vacuna vía oral, cuya eficacia es mayor y proporciona más inmunidad (Monmaney 2003). En 1988 comenzó a propagarse por más de 120 países, y en aquellos quienes sufren la pobreza y viven en zonas precarias son los más afectados. La OMS en la década de los noventa inició campañas masivas para inmunizar a los niños, y desde entonces más organizaciones, como UNICEF, se sumaron a la erradicación de la enfermedad (Marshall 2004).

¹⁰ Un conflicto bélico iniciado en 1990 y finalizado el 1991. Esta guerra se inició cuando la República de Irak, comandada por Sadam Husein, invadió el Estado de Kuwait, y las fuerzas de las Naciones Unidas arremetieron contra estos (Lima de Moraes 1999).

¹¹ En 1994 asesinaron al presidente del país, y las tribus de los tutsis y los hutus comenzaron una guerra. Las pérdidas humanas se estiman, desde el inicio en 1994 y después de cinco meses, en un millón de tutsis y un número más moderado de hutus. Los civiles, familias con niños, ancianos y heridos migraron hacia las zonas más cercanas, contándose por millones los emigrantes hacia países como Tanzania, Burundi o El Zaire (Viana 2014).

¹² “Cuando fotografío a seres humanos nunca me planto en mitad de un grupo incógnito, siempre pido a alguien que me introduzca en él. Después, me presento a la gente, me explico, conversamos y, poco a poco, nos conocemos. Entendí que, del mismo modo, la única manera de fotografiar a esta tortuga era conocerla [...]. Así que me convertí en la tortuga: me agaché y empecé a andar a su misma altura [...]. Entonces ella se acercó a mí y me dejó observarla tranquilamente. Pude empezar a fotografiarla. Tardé un día entero para acercarme a esa tortuga. Todo un día para que entendiera que respetaba su territorio” (Salgado 2014, 11).

¹³ Consiguieron la colaboración del director de Parques y Bosques del estado de Minas Gerais, Celio Vale. También consiguieron la colaboración de diferentes empresas y organizaciones: la compañía minera local Vale do Rio Doce; el Fondo Brasileño para la Biodiversidad, que operaba con el Banco Mundial; la

Fundación Nature & Découverte, la Fundación Yves Rocher, Aventis Pasteur y la Fundación Anne Fontaine, las cuatro de Francia (Sougez 2014, 84-85).