

LA REPRESENTACIÓ DEL DRAMA AL FOTOPERIODISME:

ANA PALACIOS I GERVASIO SÁNCHEZ



Miriam González Martínez
Tutoritzat per Ramon Girona Duran
Treball Final de Grau de Comunicació Cultural
Facultat de Lletres
Universitat de Girona
Curs acadèmic 2019-2020

Resum

La fotografia sempre ha servit com una forma de narrar històries que, explicades d'una altre manera, no s'arribaria a transmetre tant o no arribaria a tanta gent, ja que és una de les fonts d'informació més directes que existeixen al món. El fotoperiodisme conforma una gran part de la vida pública de les persones, ja que a través d'ell adquirim coneixements d'algunes situacions dramàtiques del món que ens rodeja a través d'imatges informatives que, a diari, trobem a diverses plataformes mediàtiques. D'aquesta manera, es pot prendre consciència fins al punt de provocar un canvi social o una millora d'aquestes situacions. Amb el present treball es vol analitzar de quina manera es presenta el drama a través de dos figures reconegudes del fotoperiodisme a Espanya: Ana Palacios i Gervasio Sánchez. Agafant dos de les seves sèries, amb un total de sis fotografies per sèrie, es vol veure com han tractat el drama i, també, es vol donar a conèixer alguns drames com l'albinisme a Tanzània, la tracta de menors a l'Àfrica Occidental, la guerra de Bòsnia-Hezergovina i el setge de Sarajevo o el drama de les dones afganeses.

Paraules clau

Fotoperiodisme, drama, mort, violència, canvi social.

Gràcies Ramon per tota la paciència que has tingut durant tot el procés de realització d'aquest treball i per haver sentit interès pel tema.

Papa, mama, Cristina, gràcies per creure en mi, per ser i estar sempre.
Us estimo.

Gràcies a la meva família per sempre donar-me suport i ànims.

Agrair als meus amics, que m'han recolzat durant tota la carrera.

Tinc molta sort.

També, als meus companys i companyes de Comunicació Cultural, especialment a la Mireia. M'emporto una amiga per a tota la vida.

I, per últim, per a tu, que sé que m'estàs veient des del cel i n'estic segura que estàs molt orgullós de mi.
No saps el molt que et trobo a faltar.

Índex

1. Introducció.....	5
2. Marc teòric.....	8
2.1. El fotoperiodisme de guerra.....	8
2.2. El documentalisme social.....	15
2.2.1. La figura de Dorothea Lange: de retratista a documentalista social.....	15
2.2.2. Lewis Hine: la fotografia social com a art.....	18
2.4. El fotoperiodista com a testimoni dels fets.....	20
2.5. Els límits del fotoperiodisme.....	23
2.5.1. Tot és publicable?	23
2.5.2. Violència i mort al fotoperiodisme.....	27
2.5.3. La figura del fotoperiodista.....	30
2.5.4. Ètica i deontologia fotoperiodística.....	32
3. Metodologia.....	34
4. Marc pràctic.....	37
4.1. Ana Palacios.....	37
4.1.1. Albino.....	38
4.1.1.1. Persones albinas a Tanzània.....	38
4.1.1.2. Anàlisi i interpretació.....	39
4.1.2. Niños esclavos. La puerta de atrás.....	44
4.1.2.1. Problemàtica del tràfic de menors a l'Àfrica Occidental.....	44
4.1.2.2. Anàlisi i interpretació.....	45
4.2. Gervasio Sánchez.....	50
4.2.1. Sarajevo 1992-2008.....	50
4.2.1.1. La Guerra de Bosnia-Herzegovina i el setge de Sarajevo.....	51
4.2.1.2. Anàlisi i interpretació.....	52
4.2.2. Mujeres. Afganistán.....	57
4.2.2.1. El drama de les dones afganeses.....	58
4.2.2.2. Anàlisi i interpretació.....	59
5. Resultats.....	66
6. Conclusions.....	71
7. Bibliografia.....	73
8. Annexos.....	77

8.1. Taula de l'anàlisi qualitatiu.....	77
8.1.1. Albino.....	78
8.1.2. Niños esclavos. La puerta de atrás.....	83
8.1.3. Sarajevo 1992-2008.....	88
8.1.4. Mujeres. Afganistán.....	92

1. Introducció

“Les fotografies que emmagatzemen el món, semblen incitar l'emmagatzemament. S'enganxen en àlbums, s'emmarquen i es posen sobre taules, es claven en parets, es projecten com diapositives. Els diaris i les revistes les destaquen; els polítics les cataloguen; els museus les exhibeixen; les editorials les compilen.”

Sobre la fotografia - Susan Sontag (1975: 17)

La fotografia sempre ha servit com una forma de narrar històries que, explicades d'una altra manera, no s'arribaria a transmetre tant o no arribaria a tanta gent. Aquest fenomen es va intensificar ja fa més de 80 anys, quan la revista *Life* -revista destinada a la fotografia i, sobretot, al fotoperiodisme- es va convertir en un èxit de vendes de l'època. Veient els beneficis que portava la fotografia a les publicacions impreses, altres revistes i diaris van començar a incorporar imatges amb contingut informatiu per acompanyar a les seves notícies i articles. Totes aquestes fotografies van servir a la població per veure la realitat d'una altra forma i per entendre els esdeveniments que hi passaven arreu del món. A més, va quedar molt clar que la fotografia és un llenguatge universal, amb la capacitat d'impactar, emocionar i provocar alguns tipus de reaccions a les persones.

El fotoperiodisme, com a gènere, conforma una gran part de la vida pública de les persones, ja que a través d'ell, adquirim coneixements del món que ens rodeja precisament a través de les imatges informatives que, cada dia, trobem a diverses plataformes mediàtiques. Està compost per dos camps essencials: la fotografia i el periodisme. Segons la Real Acadèmia Espanyola, el fotògraf és aquella “persona que fa fotografies, especialment com activitat professional”, mentre que el periodisme el defineix com “l'activitat professional que consisteix en l'obtenció, tractament, interpretació i difusió d'informacions a través de qualsevol mitjà escrit, oral, visual o gràfic”¹, és a dir, en qualsevol de les seves formes i varietats.

Des dels seus inicis, la fotografia sempre ha estat lligada a la mort. L'anomenada fotografia *post mortem* -iniciada a París l'any 1839- retractava a les persones mortes com si encara fossin vives. Aquesta manera de fer fotografies era una forma d'homenatjar i recordar als morts. L'elevada taxa de mortalitat infantil de l'època va fer que aquests retrats a nens fossin comuns i, d'aquesta manera, la mort s'assumia amb més naturalitat. A més, segons Roland Barthes (1980), al ser fotografiats deixem de ser subjecte per esdevenir objecte, ja que d'una manera o d'una altra, la fotografia ens despersonalitza:

¹ Definició extreta de: <https://dle.rae.es/periodismo>

“Quan em sento observat per l’objectiu, tot canvia: em construeixo en l’acte de posar, em fabrico instantàniament un altre cos, em transformo per avançat en imatge. Aquesta transformació és activa: sento que la fotografia crea el meu cos, que el mortifica, segons el seu capritx” (Barthes, 1980: 37).

Però no només ha estat lligada a la mort d’aquesta manera. Les guerres van ser un dels escenaris de la mort i de l’horror on la fotografia va estar molt present. Un dels grans moments d’inflexió del fotoperiodisme va ser la Guerra Civil espanyola, ja que va ser la primera vegada en què els fotògrafs van poder accedir al camp de batalla, a primera línia de combat. Abans de la Guerra Civil, les guerres s’immortalitzaven o després del succés o a distància, però no creaven el mateix impacte que si les fessin en el mateix moment.

Mort d’un soldat milicià, realitzada per Robert Capa, va ser una de les fotografies més conegudes de la guerra, que capta el moment just de la mort en el camp de batalla del soldat anarquista Federico Borrell. Aquesta imatge congela l’instant en el qual desapareix, al mateix temps que la càmera realitza la fotografia. Com diu Susan Sontag (2003), aquesta imatge es torna icona de la Guerra Civil espanyola, ja que té la capacitat de condensar un gran relat i la realitat que s’estava esdevenint. A més, va ser una fotografia que va fer la volta al món, atès que les revistes d’aquella època que informaven sobre la guerra a la resta del planeta la van publicar. Fotoperiodisme i realitat sempre han anat de la mà però s’ha de tenir molt clar que, des dels seus inicis, existeix la manipulació en les imatges i que s’ha anat intensificant molt. La fotografia de Capa va desenvolupar una gran polèmica (que encara segueix vigent) sobre la veracitat del moment que és retratat, de si la fotografia va ser real o preparada.

Les fotografies de Francesc Boix, un dels milers de presos espanyols al camp de concentració de Mauthausen, va mostrar els horrors i la barbàrie que es vivia en aquells llocs. Va ser un dels testimonis que va poder explicar el que va veure durant el seu captiveri, on va comptabilitzar fins a 35 maneres diferents de morir. Gràcies a aquestes fotografies, que va amagar a diversos llocs del camp - ja que el van obligar a destruir-les-, es va deixar constància de l’horror nazi que es vivia als camps de concentració.

La fotografia també pot ser entesa com una eina per al canvi social. A través del fotoperiodisme, i com s’ha dit anteriorment, la societat pot veure els esdeveniments que estan passant al món i dels quals no és conscient. Les fotografies de l’horror i la violència sempre han existit de tal manera, i ens provoca unes emocions (com una espècie de “xoc”), encara que, a causa de la gran aflluència d’imatges que hi ha a Internet, veure fotografies sobre l’horror de la guerra o de cossos sense vida ja no ens sorprèn tant.

Després de plantejar aquestes breus reflexions sobre la història de la fotografia i el fotoperiodisme de guerra, es planteja la pregunta inicial d'aquest treball: *Com els fotoperiodistes representen el drama en les seves obres?*. Per tant, durant la realització del treball s'analitzarà fotografies de dues personalitats del fotoperiodisme a Espanya com són Ana Palacios i Gervasio Sánchez. D'aquesta manera, es veurà com retraten el drama i quines situacions volen denunciar amb aquestes imatges. La motivació principal a l'hora d'escollir el fotoperiodisme com a gènere i la idea del drama com a representació radica en la curiositat dels elements que caracteritzen la realització d'una fotografia que vol explicar coses més enllà del que mostra realment. Sempre m'ha suscitat un gran interès el fotoperiodisme i la manera en com els fotoperiodistes fan les seves fotografies, a més de plantejar-me com les realitzen.

Per tant, l'objectiu principal d'aquesta investigació és analitzar com tracten el drama aquests dos fotoperiodistes; i, com a objectius específics, s'ha establert els següents:

- Donar a conèixer drames actuals que, potser, no es coneixen i que aquests professionals han anat a retratar.
- Donar a conèixer la professió de fotoperiodista, i la seva gran importància dins del camp del periodisme i la comunicació com una gran eina de canvi social.

2. Marc teòric

En aquest apartat es procedirà a explicar, per una banda, una mirada general dels conflictes bèl·lics més importants, on la fotografia va tenir un paper essencial, a més de presentar a dues personalitats del documentalisme social com són Dorothea Lange i Lewis W. Hine; i, per l'altra, els diferents codis que ha de seguir i les actuacions que ha de fer un fotoperiodista quan realitza imatges d'una situació dramàtica. Aquest es dividirà en quatre apartats que són el fotoperiodisme de guerra, el documentalisme social, el fotoperiodista com a testimoni dels fets i els límits del fotoperiodisme.

2.1. El fotoperiodisme de guerra

Els orígens del fotoperiodisme ens porten a la guerra, concretament a la Guerra de Crimea (1853-1856), on va ser la primera vegada que es va presentar la fotografia en un conflicte bèl·lic. Robert Fenton (1818-1869) va viatjar a Crimea com a fotògraf oficial per tal de recopilar imatges d'allò que estava passant; que condicionarien de forma immediata l'opinió pública de l'època. Fenton és considerat el primer fotògraf bèl·lic de la història en retratar un conflicte d'aquestes magnituds. En aquest cas, el reporterisme bèl·lic era merament propagandístic i servia als governs per defensar les guerres en les quals participaven, així com una exaltació a l'heroisme dels seus soldats. A més, no era permès mostrar fotografies de les víctimes ni de les conseqüències devastadores que suposava la guerra, ja que l'impacte d'aquestes primeres cobertures estava molt controlat per les autoritats.

Els fotògrafs d'aquella època tenien una sèrie de limitacions tècniques que impedièren fer fotografies en moviment perquè s'utilitzava una placa de vidre que havia de romandre exposada durant vint segons. Per tant, les fotografies que hi havia eren de paisatges on s'havien lliurat les batalles o de personatges posant davant la càmera (exaltant, tal com s'ha dit anteriorment, el seu heroisme). Des d'aleshores, els components estètic i informatiu eren presents a les fotografies de guerra i en el periodisme en general (Molera, 2016).

Des d'aquella primera cobertura fins a l'actualitat, el reporterisme bèl·lic ha anat canviant a mesura que hi havia avenços tècnics pel que fa a les càmeres i a les necessitats informatives dels mitjans. Les càmeres van passar a tenir un format molt més petit (com és el cas de la càmera Leica, que va ser la que van utilitzar la majoria dels reporters bèl·lics, sobretot a partir de la Guerra Civil espanyola) per poder fotografiar millor els esdeveniments i no requeria tant temps d'exposició. L'explosió del fotoperiodisme es pot dir que se situa a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), on els mitjans tècnics, tant de les empreses de comunicació com els mitjans de la mateixa fotografia, havien evolucionat suficientment per a poder cobrir el conflicte. Però, com en el cas de la Guerra de Crimea,

se'l va donar un cert caràcter propagandístic. No es mostraven fotografies de les víctimes de la guerra, ja que la censura era molt forta i es buscava l'exaltació del conflicte.

Júlia Rodríguez Cela, professora de Documentació de la Universitat Complutense de Madrid, deia que “con nuestra Guerra Civil se inició nuestro llamado fotoperiodismo”². Aquest nou fotoperiodisme neix a Alemanya a finals de la dècada dels anys vint i es desenvolupa durant els anys trenta amb les revistes il·lustrades com la francesa *Vu* o la nord-americana *Life*. Aquestes revistes il·lustrades van ser un gran mitjà de difusió d'aquestes fotografies que realitzaven els reporters bèl·lics. La revista *Life* neix el novembre de 1936 en plena Guerra Civil espanyola (1936-1939) i on es publicaran fotografies d'un conjunt de reporters que van ser els encarregats de cobrir-la. S'ha de tenir en compte que la Guerra Civil espanyola va ser el primer conflicte bèl·lic que va poder ser fotografiat des de dins, és a dir, on els fotògrafs estaven a primera línia de batalla i es va començar a veure una altra cara respecte a la guerra com, per exemple, la primera vegada que es va mostrar al món el patiment de les víctimes i les conseqüències dels conflictes bèl·lics. Gràcies a aquestes fotografies, la societat va ser més conscient del que es vivia dins del camp de batalla, el patiment dels exiliats i el patiment de la població civil a causa dels bombardejos i la fam. Un dels fotògrafs més importants d'aquest conflicte, i de conflictes posteriors com la Segona Guerra Mundial, va ser Robert Capa. Juntament amb altres fotògrafs com Gerda Taro o Agustí Centelles van sensibilitzar al món sobre els horrors de la guerra i crear, d'aquesta manera, un gran impacte a la societat. Aquest conflicte esdevenia una novetat en molts aspectes (com el militar, social o l'econòmic) i suposava una nova manera de veure la guerra i les conseqüències que aquesta generava.

La Guerra Civil va desenvolupar una sèrie de factors que van influir molt a aquest impacte fotogràfic i que van fer possible la seva cobertura. En primer lloc, els mitjans tècnics fotogràfics eren molt millors, ja que, com s'ha dit anteriorment, la càmera que predominava (Leica) era molt més petita, lleugera, i aportava una gran capacitat de moviment i comoditat pels reporters (Molera, 2016). En segon lloc, va suposar una innovació pel que fa a la llibertat d'expressió, ja que el govern no va aplicar cap mena de censura sobre els reporters, tot i que hi havia fotografies que es van utilitzar de manera propagandística. A diferència de les guerres anteriors, els fotoperiodistes no estaven tan influenciats per les autoritats o pels mitjans i tenien més capacitat de decisió a l'hora de fotografiar. L'agència de fotografia Magnum, fundada el 1947 per Robert Capa i altres fotògrafs de la seva època, va començar

² RODRÍGUEZ, J., PARRAS, A. (2010). El tratamiento documental en la fotografía de prensa: ante el dolor de los demás y el conflicto de los otros. Sección departamental de Biblioteconomía y Documentación Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. *Revista General de Información y Documentación* (pàg. 460). Recuperat el 23 de març de 2020 <http://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID1010110459A/9116>

a marcar la pauta pel que fa als drets dels fotògrafs i la seva relació respecte als mitjans. Es considera la primera agència de cooperació per a fotògrafs independents i els hi va permetre la plena llibertat per decidir quins temes documentar i com editar les seves fotografies, ja que l'organització estava en mans dels mateixos autors i no pas dels mitjans. A partir d'aquesta agència, molts fotoperiodistes van poder documentar molts dels conflictes i esdeveniments més importants de la història del segle XX.

Arran d'aquest conflicte podem parlar d'un nou tipus de guerra, on hi intervenia per primera vegada la població civil com a part integrant del conflicte, allunyada del front de batalla però vivint de primera mà els bombardejos i les batalles a les ciutats. Aquest nou concepte és el que mostraven les fotografies de Capa i de la resta de fotoperiodistes que van cobrir el conflicte. A més, va generar la reacció de diversos autors i intel·lectuals, com el cas de Virginia Woolf, que en veure les imatges dels bombardejos de la ciutat de Guernica va decidir escriure el llibre *Three Guineas* (1938), on condemna qualsevol classe de guerra (Molera, 2016). La guerra va deixar un gran nombre de fotografies, com és el cas de *La mort d'un soldat republicà* de Capa, que van tenir capacitat d'impactar i que va colpejar la consciència de la societat, i que serviria com a introducció del que va succeir després a escala global.



Figura 1. *Mort d'un soldat milicià*, Robert Capa (1936)

Pocs mesos després d'acabar la Guerra Civil espanyola, va esclatar la Segona Guerra Mundial (1939-1945). Pel que fa a la seva cobertura periodística, hi ha algunes diferències respecte a la cobertura que es va fer a la Guerra Civil espanyola. Tant les grans potències mundials i les principals democràcies europees van quedar afectades pel conflicte, i la informació que generaven els mitjans internacionals anava destinada, principalment, als països que hi participaven. Per tant, la manera de tractar les imatges es tornava a assemblar al que van utilitzar a la Primera Guerra Mundial, amb un caràcter propagandístic per justificar el lliurament de la guerra davant de la població i ple de censura

per part de les autoritats. Tal com diu Rafael Carlos López³, doctor en Ciències de la Informació de la Universitat Complutense de Madrid, tots els fotògrafs destacats al front estaven designats per les unitats militars, tant per les potències de l'Eix com el bàndol dels aliats i no hi havia lloc per a fotògrafs civils. La fotògrafa i escriptora francesa Gisèle Freund, en el seu llibre *La fotografía como documento social*, explica que durant les dues guerres mundials tant un bàndol com l'altre es van dedicar a publicar fotografies que donaven una visió optimista del conflicte, inclús eren fotografies trucades i manipulades (Molera, 2016). Es pot afirmar que la Segona Guerra Mundial va suposar un petit pas endarrere pel que fa als continguts de les imatges, ja que volien evitar crear una mala sensació a la societat civil i van censurar les imatges de ferits i de la mort, així com els danys causats en el territori enemic a causa del conflicte. El que sí que podem afirmar que va canviar és la importància de la fotografia com a mitjà informatiu.

Tot i el caràcter propagandístic, també hi havia imatges que van causar un gran impacte a la societat, com per exemple el dolor i la violència dins dels camps de concentració nazi o d'ajuda als exèrcits aliats per destacar l'heroïcitat de batalles com el desembarcament de Normandia, on Capa va perdre molt material fotogràfic perquè va caure a l'aigua. Alhora també es destacava l'alegria per la victòria demostrant el suport que la ciutat donava als seus soldats, com les imatges de l'alegria multitudinària a Times Square o la fotografia del mític petó entre la infermera i el mariner realitzada per Alfred Eisenstaedt. A diferència d'altres països -com per exemple França o Alemanya on la censura era molt gran-, Estats Units tenia més llibertat d'expressió i les fotografies d'impacte apareixien en els seus mitjans. Com en el cas de la Guerra Civil espanyola, la revista *Life* va ser la principal proveïdora d'informació i les imatges realitzades pels reporters de guerra, publicades en aquesta, es van convertir en una autèntica denúncia contra l'horror del conflicte.

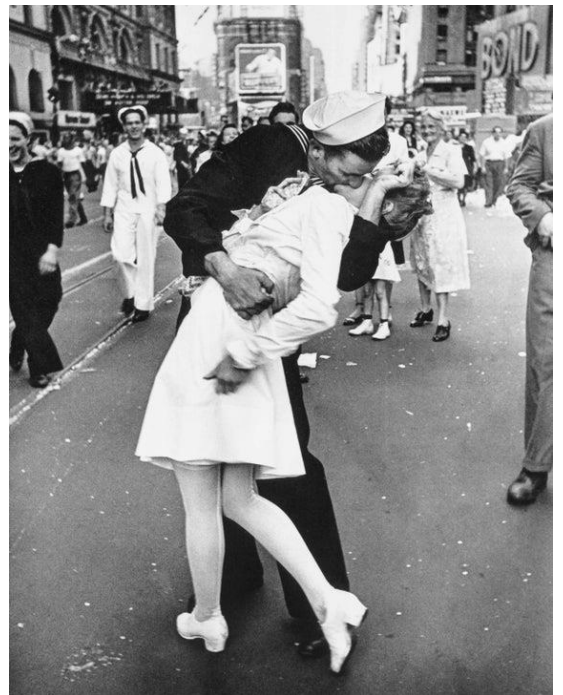


Figura 2. VJ *The Kiss*, Alfred Eisenstaedt (1945)

Pel que fa a la Guerra del Vietnam (1955-1975), per a molts autors, va ser el conflicte més ben cobert de la història i amb una gran llibertat d'expressió per part dels reporters, ja que la censura va

³ CARLOS, R. (2012). *Cobertura fotogràfica y presentación de la II Guerra Mundial en la prensa gráfica española*. [recurs electrònic] Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Espanya. Recuperat el 13 de març de 2020 <http://eprints.ucm.es/16184/>

ser gairebé inexistent. Tal com explica Diego Caballo Ardilla, “ha sido el acontecimiento bélico mejor cubierto por los medios de comunicación. Se puede afirmar, sin ningún riesgo, que Vietnam significa paradójicamente el apogeo del periodismo gráfico, però también su crisis, al convertirse en la primera guerra televisada día a día y que pudo ser seguida por todo el mundo sin excesivas limitacions ni censuras des del punto de vista informativo” (Caballo, 2003: 69). Aquest conflicte va enfrontar el règim comunista de Vietnam del Nord (els anomenats Viet Cong), contra Vietnam del Sud i els seus aliats: els Estats Units. La relació d'aquests dos bàndols va esdevenir tensa a partir de les seves diferències ideològiques i el conflicte es va allargar durant gairebé tota la Guerra Freda. Una de les imatges més emblemàtiques que ens va deixar aquest conflicte, i que millor reflecteix aquesta desaparició de la censura per part dels mitjans i les autoritats, és la imatge de la nena vietnamita corrent feta per Nick Ut, al 8 de juny de 1972 -i que es tractarà més endavant-. La nena apareix cridant de dolor i completament nua, ja que la seva roba havia estat cremada a causa d'un atac de les tropes americanes a la població de Trang Bang, la qual va ser incendiada per napalm. La imatge va aparèixer a la revista *Life*, que encara es considerava com un dels màxims exponents d'aquell tipus de fotoperiodisme, i es va convertir en una de les fotografies més recordades del conflicte.

Larry Borrows va ser un dels fotoperiodistes que va anar a cobrir aquesta guerra i va ser un dels reporters que mostrava una vessant molt més compromesa amb el conflicte. A més, va col·laborar amb els principals mitjans de l'època. Les seves fotografies van generar una gran empatia a la societat, ja que en elles mostrava el patiment dels soldats americans com per exemple soldats ferits que estaven sent ajudats per companys seus, en situacions desesperants i angoixants, per tal de mostrar els perills de la guerra i la soledat que els soldats sentien dins del conflicte. Aquestes imatges, juntament amb les que mostraven el patiment de les víctimes civils, van despertar l'opinió pública que va ser la que va derrotar al govern dels Estats Units quan va realitzar la seva retirada l'any 1975. Així doncs, la guerra que es va lliurar al Vietnam va ser tan gran com per tenir la capacitat de generar canvis en la societat del moment. A més, va ser el tancament del punt àlgid del fotoperiodisme de guerra pel que fa a l'impacte i la capacitat de sensibilització de la societat, moment en el qual les imatges sobre conflictes van tenir la suficient força per a canviar el món (Caballo, 2003).

A diferència de la Guerra del Vietnam, la Guerra de l'Iraq (2003-2011) va ser tot el contrari. Després dels atemptats produïts a Nova York l'11 de setembre de 2001 contra les Torres Bessones, els Estats Units van iniciar l'anomenada “Guerra contra el terrorisme”, que va desenvolupar-se amb la invasió a l'Iraq el 20 de març de 2003. Pel que fa a la cobertura fotogràfica del conflicte es pot dir que la Guerra de l'Iraq suposa un pas enrere respecte a la guerra anterior. Hi apareix la digitalització, que

facilita la feina dels corresponents i agilitza els processos. La immediatesa de continguts es va accentuar molt i les cadenes de televisió, com en el cas de la Guerra del Vietnam, juguen un paper molt important en la cobertura del conflicte. Veient les possibilitats tecnològiques del moment i la facilitat per transmetre imatges i informació, el govern dels Estats Units va aplicar una forta censura sobre els continguts, amb unes normes de cobertura als reporters de diversos mitjans i agències que es desplaçaven al conflicte, a més d'incloure reporters a les seves pròpies tropes de manera intencionada amb un control total sobre el treball que feien (Molera, 2016). Per exemple, no es podia mostrar cap soldat americà cometent un acte violent ni estar al costat d'un cadàver. Per tant, el conflicte va ser un exemple de la influència dels mitjans i de les autoritats sobre l'impacte que poden arribar a generar les imatges de guerra; una situació molt similar a la Segona Guerra Mundial, on les imatges del conflicte s'utilitzen de forma propagandística i per intentar justificar, d'aquesta manera, la guerra que s'estava lliurant.

Malgrat la censura i el control del govern dels Estats Units sobre els mitjans de comunicació i la transmissió de les imatges, va haver-hi alguns mitjans i professionals que van intentar incomplir aquesta normativa per tal de mostrar els vertaders horrors de la guerra, com per exemple Peter Tunley o Goran Tomasevic. Les seves fotografies van generar un impacte més real a la societat, ja que mostraven el patiment dels més vulnerables: la població civil.

En el context actual, les primeres imatges de la Guerra de Síria (encara en actiu) van ser les revoltes contra el govern d'Al-Assad, emmarcades en el context de la primavera àrab, que havia generat protestes a països com Tunísia, Egipte, Líbia o Síria. S'ha de tenir en compte que la immediatesa és una de les característiques actuals dels mitjans de comunicació. Arran del gran auge de les xarxes socials o les plataformes digitals, molts mitjans solen regir-se pel *clickbait*⁴. Els mitjans es veuen obligats a treballar a una velocitat més ràpida que mai i es comença a perdre la profunditat en els temes i la informació.

Tal com explica el fotògraf i periodista Pablo Tosco en un article a *El País*, les primeres imatges de les revoltes a Síria produïdes al carrer d'Homs i Alepo “eran imágenes tomadas con teléfonos móviles y colgadas luego en Youtube por jóvenes activistas para dar a conocer al mundo lo que estaba sucediendo”⁵. Això és un exemple de les possibilitats que ens pot donar la tecnologia i Internet avui

⁴ Aquells continguts d'Internet que tenen com a principal objectiu captar l'atenció i animar als usuaris a fer clic en ells. Definició extreta de <https://www.significados.com/clickbait/>

⁵ TOSCO, P. (2013, 8 abril). Los que cuentan la guerra en Síria. *El País*. Recuperat el 20 de març de 2020 de https://elpais.com/elpais/2013/04/08/3500_millones/1365397200_136539.html

dia, incloent-hi la facilitat que tenen les persones per accedir-hi. Pablo Tosco contínuia explicant en aquest article que avui dia són pocs els mitjans que inverteixen en assegurances de vida, armilles antibales, logística i altres característiques pels periodistes. La Guerra de Síria és un dels conflictes en els quals més periodistes han desaparegut o han mort. Aquesta despreocupació per part dels mitjans per la seguretat dels periodistes se suma que els mitjans de comunicació s'han convertit en fàbriques d'informació pendents pels seus interessos econòmics.

En l'actualitat, la qualitat de les fotografies no ha decaigut respecte dels conflictes anteriors, atès que la tecnologia ha permès que cada vegada es puguin fer millors fotografies. La immediatesa i la dificultat per part dels professionals per vendre els seus treballs ha provocat molta competència entre ells, cosa que dóna peu a una sèrie de manipulacions de les imatges per tal que als espectadors els impacti. La periodista Miryam Redondo va realitzar un estudi a la revista *Cuadernos de periodistas*⁶ on deia que mitjans i agències com *The Guardian*, *Reuters*, la BBC o *The New York Times*, entre d'altres, són els que tenen les millors cobertures sobre la Guerra de Síria i les més valorades per les ONG's, on fotoperiodistes espanyols, majoritàriament *freelance*, amb treballs amb una gran capacitat d'impacte i de sensibilització, opten per publicar les seves fotografies, ja que les situacions com la que s'ha explicat anteriorment, fa que no es puguin publicar als mitjans espanyols. Myriam Redondo, en el mateix estudi, destaca el treball d'alguns fotoperiodistes actuals com Samuel Aranda -destaca per la feina que va realitzar a l'Orient Mitjà i, especialment, la cobertura de les revoltes de la primavera àrab- o Olmo Calvo, que publiquen les seves imatges en mitjans internacionals. L'estudi també explica la indiferència per part dels mitjans respecte als conflictes que no toquen als països occidentals, com és el cas de Síria. El xoc de realitat respecte a aquest conflicte va ser quan va aparèixer la fotografia d'Aylan Kurdi, el nen ofegat a les costes de Turquia. Aquesta fotografia ha tingut un impacte similar a la fotografia de la nena nua corrents del conflicte del Vietnam, i va ser la imatge que va fer esclatar l'interès de la població per la situació dels refugiats a Europa (molts anys després de l'esclat de la guerra).

Es pot afirmar que, i com explicava Susan Sontag en el seu assaig anomenat *Ante el dolor de los demás* (2003), a través dels continguts que ens solen arribar d'Internet i del mal tractament que fan dels temes els grans mitjans de comunicació, ens hem acostumat al patiment aliè. En relació amb els conflictes actuals, els mitjans mostren una gran falta de sensibilització, ja que tracten els temes de

⁶ REDONDO, M. (2016, 22 febrer). *Otro periodismo para las nuevas olas migratorias* [en línia]. *Cuadernos de periodistas*. Recuperat el 25 de març de 2020 <http://www.cuadernosdeperiodistas.com/otro-periodismo-para-las-nuevas-olas-migratorias/>

manera ràpida i sense profunditat, valorant poc el treball que realitzen els fotoperiodistes. Tot plegat genera una normalització del patiment.

Com a resum de tot el que s'ha explicat anteriorment, entenem que el fotoperiodisme de guerra genera un impacte *-puctum*, com l'anomenaria Roland Barthes al seu assaig *La càmera lúcida* (1980)- i un raonament a la persona que observa la fotografia. La fotografia té un component informatiu, ja que encara que siguin imatges sense text, el reporterisme bèl·lic transmet una informació, ens ensenya la realitat i ens explica una història. Aquesta informació que ens dóna està complementada per la subjectivitat del que fa la fotografia. És aquí on entra l'element estètic que fa que una imatge es diferenciï de la resta. El fotògraf és l'encarregat d'escollir on focalitza l'objectiu, si a la seva fotografia apareixen persones o no, en quin moment fa les fotografies, si les fa en color o en blanc i negre, i la composició i intencionalitat que tindrà aquesta.

2.2. El documentalisme social

Després d'haver tractat els episodis bèl·lics més importants pel fotoperiodisme, és el moment d'anomenar alguns fotoperiodistes que han participat activament a la creació del documentalisme fotogràfic tal com el coneixem actualment, centrant-nos en Dorothea Lange i Lewis Hine.

2.2.1. La figura de Dorothea Lange: de retratista a documentalista social

Dorothea Lange (1895-1965) va estudiar fotografia a Nova York i va fundar el seu estudi a Sant Francisco, on feia retrats. En aquella època els fotògrafs no sortien dels seus estudis però Lange sentia la necessitat de fotografiar la vida real i el que la gent estava patint durant la crisi econòmica. D'aquesta manera, captava tot allò que es trobava als carrers, com és el cas de la gent a l'atur, sense llar, la pobresa i la misèria, totes elles amb una elevada qualitat estètica i tenint en compte el valor documental, la informació i la sensibilització, que eren pilars essencials a l'hora de realitzar aquestes fotografies.

Aquesta fotògrafa és coneguda, sobretot, pel seu treball sobre la Gran Depressió i la postguerra. La seva fotografia estava unida al programa del govern de Franklin Roosevelt, la *Farm Security Administration* (FSA), convertint-se en una de les figures més importants, que tenia finalitats propagandístiques. Era un nou organisme amb la idea de remodelar el sector rural empobrit per tal de mostrar les conseqüències de la crisi econòmica del 1929⁷, període en què les seves fotografies van documentar la situació que hi vivia el sector (Arroyo, 2011).

⁷ En aquell context, Estats Units va patir una de les pitjors crisis econòmiques després del crack, on la situació econòmica va empitjorar considerablement, sobretot a les àrees rurals, que van obligar a innumerables famílies de camperols a canviar

Lange va ser un clar exponent del documentalisme social fotogràfic, on els seus documents realitzats en el món rural reflectien les condicions de vida i de treball en aquest espai, ajudant als ciutadans que poguessin comprendre la gravetat de la crisi econòmica. Com deia Susan Sontag, la fotografia va resultar ser-hi molt eficaç perquè oferia “un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo” (Sontag, 2003: 11). Va recórrer-se tots els estats dels Estats Units fotografiant la gent i impregnant el seu treball amb una estètica i una aproximació personal immediata, amb una voluntat totalment empàtica cap a les persones fotografiades, captant-los amb vida pròpia com “subjectes i no només objectes de l’acció” (Arroyo, 2011). Al llarg de la seva obra podem observar com combina l’estil documental amb un de més depurat, amb una qualitat èpica i amb una vitalitat humana i quasi romàntica. La seva mirada humana i la seva capacitat de generar empatia la diferenciaven de la resta de fotògrafs. Per a ella era molt important la dignitat humana i creia que aquestes persones mantenien el seu orgull i coratge malgrat la situació en la qual es trobaven. També destaca la seva vital i imaginativa visió personal, ja que en els seus retrats invoquen presències reals, físiques i, fins i tot, sensuals. Les persones que són fotografiades encarnen la seva història i el seu caràcter davant la seva horrible situació. L’apropament i l’humanisme amb el qual fotografiava als seus personatges és el que dóna valor a les seves imatges.

La seva fotografia es caracteritza per la forma de ressaltar un individu per sobre de la massa, distingint-lo de la resta de la gent, per provocar una “especial empatia”; el seu interès per retratar dones (individualment o en grup), malgrat que també fotografiava homes i nens, que els hi donava una singular bellesa i sobre les quals deixava descansar l’esperança d’un futur millor; i el seu distanciament respecte als subjectes fotografiats, aconseguint, així, documentar les escenes de la manera més honesta possible.

Defensava la fotografia directa, objectiva i sense que passés per cap tipus de manipulació. L’objectiu de les seves imatges eren crear una reflexió respecte a les situacions que ella exposava, mostrant a la persona i el seu voltant. A vegades va advertir que les seves fotografies eren posades però era perquè les persones no es mostressin d’una forma estàtica. Va generar una gran consciència social a través de les seves imatges en les quals ella mateixa afirmava que dins d’elles existia un cert caràcter de denúncia, amb la finalitat de produir una transformació social i, així mateix, també amb la

de residència. Dins d’aquell programa hi havia un departament de fotografia que tenia com a propòsit registrar les activitats de l’organisme i donar difusió d’aquest cas d’emergència social que es patia. Per tant, aquest èxode massiu cap a la costa oest dels Estats Units per part de les famílies de camperols donarà lloc a un fenomen molt fotografiat i estudiat, i confrontarà a la fotografia amb la primera crisi econòmica, donant-li un caràcter documental d’aquell segle en el qual el fotoperiodisme aconseguirà un cert grau de maduresa. A més, la fotografia servia per a conscienciar a les persones de manera ètica.

finalitat de comprendre la humanitat (Arroyo, 2011). Segons Linda Gordon, citada per María Luz Arroyo (2011), la majoria de les fotografies de Lange eren optimistes i utòpiques, sobretot per les seves freqüents descripcions de la tristesa i de les privacions. En mostrar als subjectes en una situació trista, destacava que no eren mereixedors de les privacions que patien i cridava l'atenció sobre el fet que la democràcia no s'havia aconseguit d'una forma plena, al mateix temps que afirmava que una democràcia millor era possible.

Amb les fotografies que feia Lange per a la FSA, Amèrica va poder reconèixer-se a si mateixa perquè eren les anàlisis de la realitat. Les seves obres, convertides en vertaderes icones, han remogut la consciència tant del poble americà com el de la resta del món. La FSA, per contra, va rebre també moltes crítiques, com per exemple l'actitud propagandística del projecte. Dorothea Lange es va defensar respecte a aquestes acusacions, dient que, en realitat, tot és propaganda a favor d'allò que creus. Mentre més creiem en alguna cosa, més serà una convicció propagandística.

Les imatges que va captar en aquesta etapa van ser el resultat d'una mirada crítica, reflectint una realitat que feia pensar, sobretot les circumstàncies que rodejaven a les persones que fotografiava, com el cas de la seva fotografia més famosa: *Migrant mother [La mare migrant]* (1936). El seu èxit s'explica amb el seu context històric, la utilització i la qualitat artística. Abans de marxar a una altra regió a fer més fotografies, es va trobar un campament on hi havia més de 2.500 famílies refugiades. En arribar, va veure una carpa on hi havia una dona (Florence Owens Thompson). Es tractava d'una mare amb set fills que havia venut algunes de les seves pertinences per a poder sobreviure.

“Vi y me acerqué a la famélica y desesperada madre y me acerqué a ella como si me sintiera atraída por un imán. No recuerdo cómo le expliqué mi presencia o la de mi cámara, pero recuerdo que ella no me hizo preguntas. Hice seis exposiciones, trabajando cada vez más cerca en la misma dirección. No le pregunté por su nombre ni por su historia. Ella me dijo su edad, tenía 32 años. Me dijo que habían estado viviendo de verdura congelada de los campos de los alrededores y de los pájaros que los niños mataban. Acababa de vender los neumáticos de su coche para comprar alimentos. Se sentó en aquel cobertizo de la tienda con sus niños abrazando a ella, y parecía saber que mi fotografía podría ayudarle, y entonces me ayudó a mí. Había una cierta igualdad en esto”. (Lange, 1936).

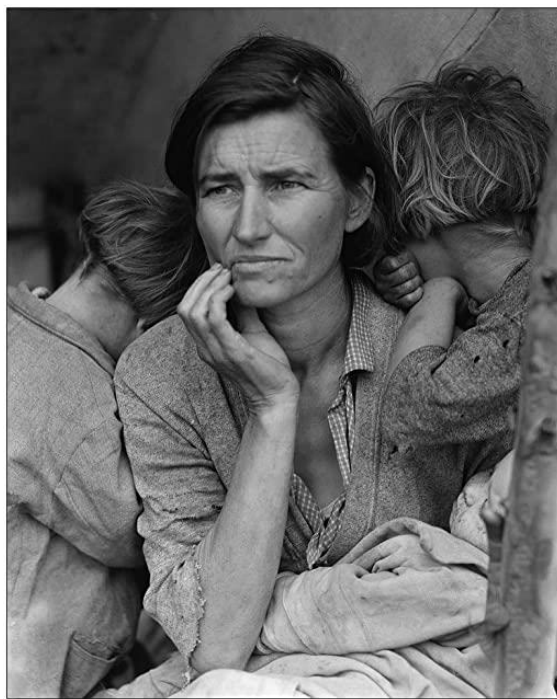


Figura 3. *Migrant mother*, Dorothea Lange (1936)

A la imatge podem veure a la dona en primer pla amb una cara de preocupació, de manera neutra per tal de situar el personatge a la posició central, al mateix nivell que l'espectador. La mà la té a la galta. A la fotografia també hi surten tres dels seus fills: un a la dreta, un altre a l'esquerra i el tercer al pit. Podem veure que Lange tenia com a objectiu situar com a centre d'atenció a la dona i podem percebre les característiques de les seves fotografies. La cara dels nens estan amagades a l'esquena de la seva mare, com donant a entendre que tenen por. A més, la postura de la mare és totalment protectora. Es podria relacionar aquesta imatge amb la de les verges renaixentistes, procedents de l'art cristià de l'Edat Mitjana, on la verge Maria surt representada amb Jesús, el seu fill. En aquest cas, la verge és substituïda per una mare amb els seus tres fills, on en el seu rostre es pot veure el seu patiment enfront de la situació que està vivint. L'equilibri d'aquestes pintures estava en la dona envoltada pels infants.

Si hem de ressaltar l'aportació de Dorothea Lange a la història de la fotografia, seria la seva mirada i la forma que tenia de retratar els rostres de la gent d'una manera humana i empàtica, que fa que traspassi l'objectiu. Va ser un exemple de superació, tant en el personal com en el professional, fugint dels estereotips d'una època majoritàriament convulsa i fosca que buscava preservar el somni americà per sobre de qualsevol altra cosa ocultant allò que no interessava. Amb el seu treball, va posar rostre a les conseqüències de la crisi i va denunciar situacions impensables per a una gran part de la societat nord-americana, amb l'habilitat de crear una espècie de xoc a l'espectador (Domínguez, 2018).

2.2.2. Lewis Hine: la fotografia social com a art

Lewis Wickes Hine (1874-1940) va ser un sociòleg i fotògraf estatunidenc que ha adquirit a través del temps una important rellevància en la història dels Estats Units i de la fotografia en general, ja que va ser un dels pioners de la fotografia documental. El seus projectes es basaven a mostrar la vida dels immigrants, l'exploració infantil a les fàbriques, la guerra o la classe obrera. Crida l'atenció la manera en com concebia la fotografia, convertint-la en "projectes reformistes", a la recerca del canvi social, en les que la societat es veia involucrada per mitjà de les seves obres artístiques (Bouzaoui, 2016). És a dir, amb l'exposició d'un fenomen social desagradable amb el qual aconsegueix mostrar de manera diferent la concepció de la realitat i l'art.

La seva carrera com a fotògraf social la va començar l'any 1904, amb la idea de denunciar a través de la fotografia les injustícies d'un món desigual. Comença a realitzar treballs sobre l'arribada massiva d'immigrants a Ellis Island, la majoria d'Europa Meridional i de l'Est, que somiaven amb una vida millor i que lluitaven per la supervivència. El resultat no era de denúncia sinó de documentar de manera objectiva i directa les penúries que patien. A les seves fotografies destaca la no arbitrarietat, és a dir, vol abordar la situació dels immigrants d'una forma concreta, individualitzada, i en diferents aspectes de la seva realitat. D'aquesta manera, les dignificava. Ens mostra, per exemple, uns immigrants que esperen la finalització del seu viatge, que tant els ha costat fer (Bouzaoui, 2016).

Un altre dels seus grans treballs va estar relacionat amb l'exploració infantil. Hine va col·laborar amb el National Child Labor Committee (1908-1917), una organització dels Estats Units que es preocupava pels drets dels nens. En aquella època, els infants eren explotats des de molt petits i les condicions de vida eren precàries. Segons Cristian Guerrero al seu assaig anomenat *Los testimonios fotográficos de Lewis W. Hine sobre el trabajo de los niños, 1890-1930*:

“La realidad mostrada por Hine fue una prueba evidente e indiscutible de la existencia de un cuadro dramático: la vida miserable que llevaban las grandes masas de trabajadores industriales, donde la marginalidad, la pobreza extrema, la falta de trabajo o las largas jornadas laborales para aquellos que tenían un empleo, la presencia de frecuentes enfermedades graves, los bajísimos salarios y la nula legislación social, la falta de previsión, la contaminación ambiental y los duros problemas de la vivienda, la carencia de educación, la degradación moral, eran el pan de cada día. De esa realidad no escapaban y por el contrario quienes más la sufrían eran niños entre 5 y 17 años de edad, que se veían obligados a incorporarse al mundo del trabajo para ir en ayuda de sus familias”⁸

⁸ GUERRERO, C. (2011). Los testimonios fotográficos de Lewis W. Hine sobre el trabajo de los niños norteamericanos, 1890-1930. *Estudios Hemisféricos y Polares* 3 (1), 1-50. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046583>



Figura 4. Foto de Lewis Hine d'una nena en un taller de cotó a Carolina (1909)

Hine va viatjar per tot els Estats Units per a demostrar la pobresa i la desolació d'aquests nens que no van poder viure la seva infància. Va fer fotografies als nens treballant a les fàbriques, a les mines, al carrer treballant com a venedors o en l'agricultura com a recollidors de cotó o d'altres cultius. Aquests nens no havien rebut una educació escolar bàsica ni tenien unes cures sanitàries garantides, per això “padecían serias e incurables enfermedades a muy temprana edad y no tenían futuro alguno, pues eran como hombres y mujeres viejos, gastados, destruidos, a los 10 o 12 años de edad” (Guerrero, 2011: 2).

Les característiques principals de l'obra de Hine és la utilització de la retòrica fotogràfica per commoure, emocionar i reflexionar. A més, provoquen una commoció dins de l'opinió pública. En aquest cas, es pot vincular amb el *punctum* o xoc de Roland Barthes. A més, moltes d'aquestes fotografies contenen les històries dels protagonistes que hi apareixen en elles.

L'any 1917 va treballar per l'American Red Cross, a Europa, captant les imatges dels horrors de la guerra. Va fer fotografies a persones ferides, mutilades i a entorns devastats, i va utilitzar aquestes imatges per a conscienciar a la societat. Mostra les seqüeles que va deixar la guerra a les persones i, gràcies a les instantànies, es van analitzar les conseqüències i les destrosses ocasionades per la Primera Guerra Mundial.

Les imatges de Lewis Hine constitueixen una font imparcial, directa i de gran valor per a la història on ressaltava la classe obrera per sobre de qualsevol altre. Eugenio Pereira Salas, citat per Cristian Guerrero (2011), va dir en relació al valor històric de la fotografia de Hine que “la posibilidad

de una forma científica de transmetre imàgenes es la base de un conocimiento objetivo de la fisonomia del rostro material de los hechos del pasado...” (Guerrero, 2011: 7). També han estat considerades vertaderes obres d’art, ja que dins del dramatisme que hi tenen i de la dura realitat i veritat que representen, posseeixen una gran expressió de bellesa que s’adhereix a l’emoció que produeix a l’observador. Volia que l’espectador arribés a dues conclusions: la pobresa com a producte social i l’obligació de l’administració d’intervenir a la societat per evitar aquests problemes.

2.3. El fotoperiodisme com a testimoni dels fets

“Los fotógrafos que maduraron en los años cuarenta [...] declaran que su labor es el descubrimiento, el registro, la observación imparcial, el testimonio, la exploración personal” (Sontag, 1975: 181).

Les imatges que procedeixen del terreny del fotoperiodisme solen respondre a les preguntes de: qui, què, com, on, quan i perquè (Lewis, 1991). En aquest cas es pot dir que aquesta disciplina pretén complir amb la frase “una imatge val més que mil paraules”, ja que les imatges per si mateixes transmeten més informació que si l’expresssem amb paraules. Segons Roland Barthes (1980), una fotografia pot ser objecte de tres pràctiques: el fer (*operator*-fotògraf), experimentar (subjecte-el referent), mirar (*spectator*). En aquest apartat es parlarà sobre el que ell anomena *operator*.

En moltes ocasions, la fotografia s’ha utilitzat com una prova que certifica que una cosa ha passat de veritat, com una espècie de font testimonial. Aquesta reflexió ha donat lloc al fet que nombrosos autors teoritzin sobre la imatge. Barthes deia que “el efecto que produce es el testimonio de lo que ha sido; no recuerda el pasado” (Barthes, 1980: 128). Ell va trobar una fotografia on apareixia ell de petit, malgrat que no recordava ni el lloc ni el moment en el qual es va realitzar. Però, pel fet de tractar-se d’una imatge on sortia, no podia negar que havia estat allà en aquell moment. Per una altra banda, Susan Sontag (1975) deia que “les fotografías suministran evidencias [...] una prueba incontrovertible que algo determinado sucedió”. A més, afegia que “la imatge otorga inmortalidad al evento una vez finalizado” (Sontag, 1975: 19).

Quan parlem de la figura del fotoperiodista, es definiria com la persona que “realitza reportatges gràfics”⁹. Hi ha molts detalls que ha de tenir en compte perquè una fotografia sigui atractiva o que arribi a commocionar a la societat, com per exemple la profunditat de camp, l’òptica o l’objectiu, l’escala, el punt de vista, el tipus de composició, la representació de la perspectiva, el camp i el fora de camp, la nitidesa, la il·luminació i el color. El fotògraf és l’encarregat de recollir, en imatges, el que és important que la població conegui i fer-ho de la forma més fidedigne possible. Joan Fontcuberta -

⁹ Definició de: <https://dle.rae.es/fotoperiodista>

artista, docent i crític especialitzat en fotografia- afirmava a una entrevista per a *El Cultural* que “cada vez que hacemos una fotografía, la imagen resultante no es inocente. No partimos de cero, sino que estamos ejecutando unas rutinas ideológicas, culturales, de sistema de representación”¹⁰. En paraules de Rudolph Arnheim -psicòleg de la imatge-, Fontcuberta subratlla que la principal diferència entre la fotografia i altres tipus d’imatges és l’actitud de recepció que adopta l’espectador quan mira un producte fotogràfic (entre d’altres). La diferència en aquella imatge era que no depenia de l’actitud de l’espectador, sinó d’un “notari-de-la-història” que havia construït i fabricat la fotografia, és a dir, el fotoperiodista o *operator*, tal com l’anomenava Barthes.

Gervasio Sánchez -un dels fotoperiodistes que s’analitzarà a la part pràctica d’aquest treball-, en una entrevista feta per Julia Pérez Lema, deia que ell, a l’hora de realitzar una fotografia, tracta la situació com si fos un forense i les seves fotografies fossin testimonis del que ha passat. “La fotografia forma part del procés d’acceptació dels fets. Si algú nega uns fets, la fotografia es pot analitzar com a testimoni per corroborar que es menteix” (Pérez, 2018).

La idea que vol transmetre Gervasio Sánchez és que les seves fotografies es facin públiques per què, d’aquesta manera, puguin provocar una reflexió per acabar amb el dolor, encara que hi sigui present. Moltes fotografies publicades d’alguns esdeveniments han sigut criticades i han generat un debat en l’opinió pública molt important. Per exemple, la fotografia de Kevin Carter, anomenada *El voltor*, va generar molta controvèrsia. El nen que surt a la fotografia és menor d’edat i, certament, ningú li va preguntar si volia ser fotografiat en aquell moment o van demanar consentiment als seus familiars. Però s’ha de tenir en compte que, si aquesta fotografia no hagués sortit a la llum, la societat no hauria sabut mai el que passava al món i, concretament, al Sudan. És a dir, aquestes fotografies han sigut testimonis d’unes realitats totalment oposades a les que es viuen a Europa i per això són tan importants.

¹⁰ VIDAL, J. (2001, 13 juny). Joan Fontcuberta: “Hemos de hablar de la muerte de la fotografía”. *El Cultural*. Recuperat el 30 de març de 2020 de <https://elcultural.com/Joan-Fontcuberta-Hemos-de-hablar-de-la-muerte-de-la-fotografia>



Figura 5. *El voltor* de Kevin Carter (1993)

El fotoperiodista no pot oblidar que la seva funció principal és documentar i deixar un testimoni sobre el món, ja que hi ha imatges que poden canviar el transcurs dels esdeveniments. A més, com deia Sontag, “las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oïdes però de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía”. (Sontag, 1975: 18). Fontcuberta, citat per Andrea Ariet (2017), deia que “las imágenes transforman vidas, modifican relatos, crean corrientes de opinión. De no ser así, ¿por qué tanta censura al libre trabajo de los fotoperiodistas?”.

Segons l’Associació Nacional de Fotoperiodistes (NPPA), els fotoperiodistes tenen la feina principal de registrar visualment els esdeveniments importants i el punts de vista variats del món; així com captar de la forma més honesta i completa possible.

“Com a fotoperiodistes tenim la responsabilitat de documentar a la societat i preservar la seva història en imatges.

Les imatges fotogràfiques i de vídeo poden revelar grans veritats, mostrar el mal i el descuit, inspirar l’esperança i l’enteniment, i connectar a la gent del nostre món pel llenguatge visual. Les fotografies també poden causar grans danys si estan preses sense sensibilitat i respecte o estan manipulades” (NPPA)¹¹.

2.4. Els límits del fotoperiodisme

La guerra, les escenes de violència, sofriment, drama i tragèdia són sempre els temes més compromesos a l’hora de ser fotografiats, i hi ha moments on es qüestiona la legitimitat del mateix fotògraf. Tots estem d’acord que les imatges són una via molt directa per captar l’atenció dels espectadors i solen ser més explícites que poden arribar a crear un sentiment superior a, per exemple, l’escriptura.

¹¹ Codi de l’Associació Nacional de Fotoperiodistes (NPPA). Recuperat de <https://nppa.org/page/631>

La imatge fotoperiodística es caracteritza per tenir un gran poder i, durant la història moderna, s'ha caracteritzat per ser una gran eina de denúncia i una gran arma per combatre guerres, mobilitzar a les societats, crear consciència i produir canvis. El problema que apareix en l'actualitat en relació amb aquest tipus d'imatges és que a l'era digital en la qual vivim, es poden arribar a perdre en un contenidor ple d'imatges de contingut similar. Les persones ja no es mobilitzen per actuar en casos de desgràcies llunyanes i alienes a les seves, com a resultat d'una superproducció de fotografies informatives, que en els espectadors poden arribar a generar una saturació.

2.4.1. Tot és publicable?

Per fer referència als diferents límits que podem trobar al fotoperiodisme, primer es realitzarà un recorregut per alguns dels esdeveniments més importants que ha tingut la fotografia, i la seva publicació a la premsa.

Com ja s'avançava anteriorment, el fotògraf Nick Ut va realitzar, el juny de 1972, una instantània a la guerra del Vietnam on apareixia una nena que corria despullada per una carretera entre Cambotja i Vietnam a causa d'uns míssils que anaven carregats de napalm que van cremar la seva roba. El que no s'hi va imaginar aquella nena de nou anys és que la seva fotografia va ser publicada a nombrosos mitjans internacionals i que va fer la volta al món.



Figura 6. La nena del napalm de Nick Ut (1972)

“La Guerra del Vietnam termino gracias a esa fotografía” va afirmar Nick Ut¹². Aquesta imatge es va convertir en un símbol d'aquella guerra i amb la que la societat va ser una mica més conscient de les conseqüències d'aquests conflictes.

¹² REDACCIÓ (2012, 6 juny). “La Guerra del Vietnam terminó con esta fotografía”, explica su autor. Teinteresa. Recuperat el 1 d'abril de 2020 de http://www.teinteresa.es/mundo/Guerra-Vietnam-termino-gracias-fotografia_0_713930843.html



Figura 7. Portada de *La Razón* de l'11-M

Molts anys més tard, l'11 de març de 2004, es va produir una sèrie d'explosions a quatre trens de rodalies a l'estació d'Atocha de Madrid. Aquestes explosions deixaven 191 morts i més de dos mil ferits. Els diaris nacionals, quan van tenir coneixement i informació sobre els fets van decidir fer una edició especial del migdia i a les portades van mostrar la massacre que s'havia produït poques hores abans, on retrataven els trens destrossats i els serveis d'emergència actuant. L'endemà, el caràcter de les portades dels diaris va canviar totalment. Molts dels diaris espanyols van obrir l'edició amb fotografies de ferits i morts a les vies del tren. Alguns d'aquests diaris eren *El País*, *El Mundo*, l'*ABC* o *La Razón*. El protagonisme de les imatges es dedicava en exclusiva a les víctimes, instants posteriors a l'atemptat i el valor de les fotografies es resumia en l'impacte, el dolor i el patiment que mostraven.

Comparant aquestes portades amb les portades dels diaris nacionals e internacionals dels atemptats de les Torres Bessones de Nova York, de l'11 de setembre del 2001, podem veure que el tractament és totalment diferent i que a les imatges no surten víctimes. Aquest atemptat va commocionar al món, sobretot a la població nord-americana. Tot i això, l'impacte que van generar aquestes imatges va ser molt més gran sense mostrar l'horror dels morts i els ferits, només les d'una població que fugia aterrorada, el dolor dels familiars i una ciutat que estava en una situació dramàtica. De fet, la imatge simbòlica que s'anava repetint va ser la dels avions que es van xocar contra les dues torres (Rodríguez; Parras, 2010).

Una de les fotografies més famoses i que es va convertir en icònica que es va fer en aquest episodi tràgic dels Estats Units va ser la de Richard Drew, fotògraf de l'Associated Press. L'anomenada *The falling man* mostra a un home suïcidant-se saltant al buit durant l'atemptat, que va ser publicada els primers dies en els mitjans de comunicació però, posteriorment, va causar una certa controvèrsia als Estats Units que va acabar amb la seva censura. Davant d'aquesta situació, el fotògraf va defensar la seva fotografia i va aclarir que ell no va fotografiar la mort d'aquesta persona sinó que va "fotografiar una part de la seva vida"¹³.

¹³ REDACCIÓ (2016, 9 setembre). La historia detrás de una de las más icónicas y dramáticas fotos del 11S en Nueva York. *La Vanguardia*. Recuperat el 10 d'abril de 2020 de <http://www.lavanguardia.com/vida/20160909/41196604831/historia-detras-fotos-iconicas-dramaticas-11s-nuevayork.html>



Figura 8. *The falling man* de Richard Drew (2001)



Figura 9. Aylan Kurdi, per Nilufer Demir (2015)

Des del març de 2011, una part considerable de la població de Síria s'ha vist obligada a deixar la seva llar a causa de la guerra. Una de les imatges que van provocar més impacte a la societat amb el drama dels refugiats va ser la del nen siri que va morir a la platja turca d'Ali Hoca Burnu. Aylan Kurdi tenia tres anys quan la mar va arrossegar el seu cos fins a la costa a causa del naufragi de la barca on viatjava amb la seva família de Turquia a l'Illa de Lesbos. El setembre de 2015, la fotografia del nen ofegat era portada als mitjans internacionals, convertint-la en una icona de la crisi humanitària a Síria, i això va causar que la situació dels refugiats siris que buscaven (i busquen) asil a Europa arribava a l'opinió pública occidental. A més d'intentar conscienciar a la societat sobre la situació que hi vivien milers de persones, va provocar molta polèmica la seva publicació: hi havia persones que eren partidàries que aquella fotografia es publicués i altres que opinaven que no havia d'aparèixer als mitjans, ja que no feia falta mostrar el cos sense vida del petit. Roger Canals, antropòleg visual i investigador de la Universitat de Barcelona, defensava que fotografies com aquesta han de ser mostrades perquè “son una evidencia de las consecuencias humanas de una tragedia devastadora que està ocurriendo a día de hoy. Una vez la foto tomada no veo motivos para censurarla”. L'antropòleg afeixia que “el problema no es tanto la publicación de esta imagen como su sobreexposición, es decir, su difusión descontrolada y obsesiva. Allí empieza a jugar una suerte de fascinación malsana con la representación del horror”¹⁴.

Una enquesta realitzada per *La Vanguardia* va mostrar que més del 75% dels lectors opinava que sí, que els mitjans de comunicació van actuar correctament a l'hora de publicar la fotografia. En canvi, a les xarxes socials, bona part dels usuaris de Twitter van criticar l'opció dels mitjans d'obrir

¹⁴ LLADÓ, A. (2015, 5 setembre). ¿Por qué necesitamos la foto de Aylan Kurdi?. *La Vanguardia*. Recuperat el 10 d'abril de 2020 de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150905/54436260490/foto-aylan-kurdi.html>

l'edició dels diaris amb la foto d'Aylan d'aquell dia en portada¹⁵. La imatge feta per Nilufer Demir havia començat a moure consciències i ella tenia una opinió totalment diferent:

*“Vi a Aylan Kurdi, que yacía boca abajo sin vida en la arena, con su camiseta roja y su pantalón azul oscuro. La única cosa que podía hacer era hacer oír su protesta. En ese momento, yo creía que sería capaz de lograrlo presionando el obturador de mi cámara y tomé su foto”*¹⁶

El nombre de donacions que va rebre la Creu Roja de Suècia designades a la campanya de refugiats siris va augmentar considerablement durant la setmana en què la fotografia es va publicar. Tot i això, l'efecte no va durar més de cinc setmanes, quan les donacions totals van tornar a les mateixes xifres que al principi.

Un dels esdeveniments més recents va ser a la tarda del 17 d'agost de 2017, quan Barcelona va ser sacsejada amb un atemptat a les Rambles que va deixar 15 morts i més d'un centenar de ferits de diverses nacionalitats. Una furgoneta recorria gairebé mig quilòmetre de la zona de vianants central fent esses provocant, d'aquesta manera, l'atropellament de les persones que hi caminaven per les Rambles i aturant-se a l'alçada del mosaic de Joan Miró.

A Cambrils, la matinada de l'endemà, es produïa un altre atemptat. Quatre dels terroristes van ser reduïts per un agent dels Mossos d'Esquadra mentre que el cinquè era abatut per un altre agent. El dia 18 al matí les portades dels mitjans impresos eren protagonitzades per imatges amb els cossos sense vida de les víctimes.

¹⁵ GARCÍA, C. (2015, 4 setembre). “Sin este tipo de imágenes no tomamos conciencia de la realidad”. *La Vanguardia*. Recuperat el 20 d'abril de 2020 de <https://www.lavanguardia.com/participacion/20150904/54435103325/fotografia-siria-aylan-kurdi-muerto-turquia.html>

¹⁶ REDACCIÓ. (2015, 3 setembre). La fotógrafa que retrató al niño sirio Aylan: "Cuando lo vi me quedé petrificada, ni él ni nadie llevaba chaleco salvavidas". *Eldiario.es*. Recuperat el 20 d'abril de 2020 de https://www.eldiario.es/desalambre/fotografa-retrato-nino-sirio-Aylan_0_426958077.html



Figura 10. Portada de *El Periódico* del 18 d'agost de 2017

Son poques les fotografies que, més enllà del primer impacte que generen, es converteixen en autèntiques icones. Dins de tota aquesta sèrie de successos que han anat passant durant aquests últims anys -i molts altres que no s'han comentat-, molts lectors s'han qüestionat si realment són necessàries aquestes imatges i si enriqueixen realment al que s'està informant. Moltes persones afirmen que es fa ús del que Fontcuberta anomena com “pornografia emocional” en publicar aquestes imatges i que, generalment, no farien falta a l'hora d'explicar un esdeveniment, ja que amb les paraules sobra. Per a altres, la utilització d'aquestes imatges implica un nivell elevat de consciència social respecte a esdeveniments que passen fora d'Europa i que poden arribar a ser molt dramàtics. En el cas de l'atemptat de les Rambles van ser moltes les fotografies que es van pujar a les xarxes de persones que van viure en primera persona l'horror, que no van dubtar en treure el seu mòbil per filmar el que havia passat amb una gran immediatesa. Però, fins a quin moment és ètic publicar aquest tipus de fotografies? Es respecta la integritat de la víctima i dels familiars?

2.4.2. Violència i mort al fotoperiodisme

“La guerra y la fotografía ahora parecen inseparables, y los desastres de aviación y otros accidentes aterradoros siempre atraen a gente con cámaras. Una sociedad que impone como norma la aspiración a no vivir nunca privaciones, fracasos, angustias, dolor, pánico y dónde la muerte misma se tiene no por algo natural e inevitable sino por una calamidad cruel e inmerecida, crea una tremenda curiosidad sobre estos acontecimientos; y la fotografía satisface parcialmente esa curiosidad. [...] En el mundo real, algo “está” sucediendo y nadie sabe que “va” a suceder. En el mundo de la imagen, algo “ha” sucedido, y siempre “seguirá” sucediendo así” (Sontag, 1981: 234, 235).

Si tractem de l'ètica i la deontologia al fotoperiodisme, no podem oblidar d'abundància de la mort i la violència que hi presenten les imatges informatives d'actualitat. Al primer punt d'aquest marc teòric, anomenat *El fotoperiodisme de guerra*, es feia un repàs per tots els principals episodis bèl·lics que van afavorir el desenvolupament del fotoperiodisme, analitzant els esdeveniments més significatius. Amb tot això, es pot arribar a la conclusió que la història del fotoperiodisme agafa una direcció social i política a escala mundial, sobretot amb el desenvolupament de la cobertura periodística a les guerres.

El fotoperiodisme a la guerra va molt relacionat amb la representació de la mort, encara que no tota la fotografia periodística mostra un cos sense vida. La representació de la mort ha sigut un tema de debat al voltant de la publicitat de guerra i els seus morts des que va aparèixer la primera imatge publicada als mitjans. Un dels exemples clars va ser la fotografia de Robert Capa anomenada *Mort d'un soldat milicià*, de la qual parlem al punt 1. Avui dia, ja no ens sorprèn la imatge d'un cos sense vida, estem envoltats d'elles, "captar una muerte cuando en efecto està ocurriendo y embalsamarla para siempre es algo que solo pueden hacer las cámaras, y las imágenes, obra de fotógrafos en el campo, del momento de la muerte (o justo antes) están entre las fotografías de guerra más celebradas y a menudo más publicadas" (Sontag, 2003: 28).

Podem veure que, en referència al fotoperiodisme de guerra, el tractament i la presència de la mort i la violència ha anat canviant a les fotografies informatives, com per exemple des de la forta censura de la Primera Guerra Mundial fins a la representació del dolor i el drama com a les imatges dels morts de la guerra de Síria.

"Las fotografías declaran la inocencia, la vulnerabilidad de las vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este vínculo entre la fotografía y la muerte lastra todas las fotografías de personas" (Sontag, 1975: 105). En relació amb aquesta cita, el contingut de les imatges que documenten fets d'actualitat i d'interès social estan plenes d'escenes de violència, mort o misèria. Nombroses fotografies estan plenes de contingut explícit i agressiu, que apareix sense explicació necessària de les causes marcant, d'aquesta manera, un cert to sensacionalista (Novaes, 2017).

Alguns corrents teòrics consideren que la presència de la mort o la violència a les imatges que presenten les crisis humanitàries poden ajudar a fomentar un sentiment antiguerres. Altres pensadors, en canvi, defensen que la sobreexposició d'imatges que contenen cossos sense vida crea a l'espectador una gran indiferència (Novaes, 2017). Per a Susan Sontag (1981), el fet de ser espectadors d'imatges d'horrors ens converteix en *voyeristes* i una espècie de consumidors de "porno misèria", mentre que Campbell (2004), citat per Julia Novaes (2017), afirma que les fotografies li atorguen al retrat de la mort i la violència una dimensió important de denúncia. Fontcuberta (2011) té una opinió molt

relacionada amb la de Sontag, en la que ell denominava a “l’excés de realisme a les fotografies” amb el terme de “qualitat pornogràfica” o “pornografia emocional”. Segons l’autor, el realisme és una provocació visual, una mostra directa, oberta i crua que ens fa mal observar i que atenta contra el decoro, les creences, la plasmació de l’obsenitat, l’horror, l’extrema violència, la vulneració de la dignitat i dels drets (Fontcuberta, 2011). No hi ha dubte que la decisió de disparar és subjectiva, ja que és una elecció personal per part del fotoperiodista, però portar-la a terme o no hauria de fer-se sota la màxima objectivitat possible, intentant resumir de la manera més entenedora el succés. El reporter, a més, ha d’intentar no donar un missatge equivocat amb la fotografia, ha de ser honest i no sintetitzar tota l’escena solament a partir d’una posa desafortunada d’un dels subjectes que hi apareixen.

En la majoria de casos, a les imatges que tracten aquests temes apareixen persones que provenen de països no-occidentals. Moltes presenten dones i nens, com és el cas de la fotografia de *El voltor*, *La nena del napalm* o la fotografia d’Aylan Kurdi. Sempre estan relacionades amb la misèria i la pobresa del tercer món, destinades a un públic del primer món. En aquest cas podem dir que, en representar d’aquesta manera aquests països, en comptes de criticar la situació per provocar un canvi, fan una visió distorsionada del món subdesenvolupat, guiada per la representació que es fa als mitjans (Novaes, 2017). Això pot contribuir a la creació d’estereotips racials i culturals. Sontag (2003) afirma que:

“Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas... La información de lo que está sucediendo en otra parte, llamada ‘noticia’, destaca los conflictos y la violencia –‘si hay sangre, va a la cabeza’, reza la vetusta directriz de la prensa sensacionalista y de los programas de noticias que emiten titulares las veinticuatro horas -a los que se responde con indignación, compasión, excitación o aprobación, mientras cada miseria se exhibe ante la vista” (Sontag, 2003: 27).

Morse (2014), citat per Julia Novaes (2017), parla sobre la cobertura de la mort i diu que, a diferència d’altres temes, la seva representació s’experimenta com a inquietant a l’espectador. A més, destaca tres punts a tenir en compte a l’hora de representar-la al fotoperiodisme: en primer lloc, el dret del públic a la informació -com el cas de les morts injustes o les morts a innocents-; la dignitat humana o privacitat, que s’ha explicat al punt anterior i que fa referència al que ha de saber el públic respecte a una mort violenta (respecte tant a la víctima com als familiars); i, per últim, el respecte dels sentiments del públic i la protecció de les audiències, ja que el públic ha de controlar si vol o no veure o llegir certes notícies. S’ha de fer balanç, per part del fotoperiodista, entre la dignitat humana i el dret a la informació.

2.4.3. La figura del fotoperiodista

L'any 1993, Kevin Carter va fer la seva famosa fotografia anomenada *El voltor*, on apareix un nen agenollat a terra amb un voltor al fons. Aquesta imatge va encarregar-se de remoure les consciències occidentals, així com un mitjà per mostrar la realitat dels conflictes. Dins del context sociocultural en el qual apareix la informació visual, Carter va rebre nombroses crítiques relacionades amb la fotografia després d'haver-se publicat al *New York Times*, i va ser acusat de no ajudar al nen que es va donar per mort, i aprofitar-se de la dramàtica situació per a obtenir diners i fama, sent considerat com el “vertader voltor de la fotografia”. El mateix fotògraf va afirmar que no la va veure morir, ja que va disparar i se'n va anar al cap de pocs minuts. Va rebre el Premi Pulitzer i va declarar que avorria la foto i que estava penedit per no haver ajudat al nen, cosa que va fer que es suïcidés mesos després. El que no sabia la gent és que aquella instantània va aconseguir salvar moltes vides i va fer que els donatius de l'ONG que treballava al camp de Sudan augmentessin considerablement.

Per assenyalar una opinió d'una teòrica de la fotografia, Sontag (2004) afirmava que fotografiar és un acte de “no intervenció”. Encara que la càmera és una forma de participació, sempre s'ha de situar en un punt d'observació. A més, afegia que tota persona que intervé s'ha de quedar exempta de registrar i que les persones que registren no poden intervenir. Encara que també subratlla que “la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastrs fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió a alguien; fotografiar es encuadrar y encuadrar es excluir” (Sontag, 2004: 23).

L'Associació Nacional de Fotoperiodistes (NPPA)¹⁷ ha estudiat totes les característiques que ha de tenir un fotoperiodista i ha creat un codi ètic amb la intenció de promoure la qualitat del fotoperiodisme i enfortir la confiança del públic. L'Associació menciona com hauria de ser la figura “model” del fotoperiodista. L'objectiu de buscar la veritat ha de portar-li a pensar pro-activament, amb gust per les notícies i els mitjans pels quals treballa; esforçar-se a divulgar el que és d'interès públic sense restriccions als subjectes i treballar per exposar punts de vista poc populars; ha de ser humil i discret, per tal de respectar la integritat del subjecte en el moment en què es fa la fotografia. Encara que aquests són uns punts molt importants per configurar la figura del fotoperiodista, aquesta canvia segons el mitjà de comunicació pel qual treballen¹⁸.

¹⁷ Societat professional que promou els nivells més alts de qualitat pel que fa al fotoperiodisme, reconeix l'interès dels individus de ser informats sobre esdeveniments públics i ser reconeguda com un actor al nostre món.

¹⁸ Codi de l'Associació Nacional de Fotoperiodistes (NPPA). Recuperat de <https://nppa.org/page/631>

En el cas del Codi de Bones Pràctiques del Sindicat de la Imatge estableix que s'ha de respectar la dignitat de les persones en situació vulnerable, ja que el fet de portar una càmera no dóna peu a qualsevol cosa. També especifica que les imatges s'han d'aconseguir de manera legítima i sense abusar del retoc digital¹⁹.

Samuel Aranda, vencedor del World Press Photo de l'any 2012, va afirmar que "hi ha dos tipus de fotògrafs: els caçadors i els pescadors. Els pescadors són els que s'asseuen a esperar i ho fan amb tranquil·litat, i els caçadors són els que busquen la foto. Jo sóc pescador"²⁰. Aquesta resposta que va donar Aranda va exemplificar el mode de fer fotoperiodisme, allunyat de formes i rutines "accelerades" característiques del periodisme actual i esperant sempre la millor imatge per documentar els fets. *La Pietà islàmica* és el nom de la fotografia amb la qual es va proclamar vencedor del WPP on mostra una composició que recorda a l'escultura *La Pietà* de Miguel Àngel, on el negre del vel islàmic que cobreix tot el rostre (menys els ulls) de la dona amb el cos nu del jove ferit que està als braços de la dona. Aranda va captar aquest moment al conflicte del Iemen, quan els manifestants contra el president Ali Abdullah Saleh van utilitzar una mesquita a Sana com hospital per a tractar als ferits.



Figura 11. *La Pietà islàmica* de Samuel Aranda (2012)

Lewis (1991), citat per Andrea Ariet (2017), subratlla que una fotografia no inclou la personalitat del fotògraf, malgrat si la seva intenció és la contrària. D'aquesta manera es crea una imatge que guarda una relació molt forta amb la realitat, a més d'aportar informació. Aquesta afirmació podem desmentir-la, ja que la figura del fotògraf, encara que intenti no aparèixer a la fotografia, manté una connexió amb ella. El fotoperiodista pren la imatge i escull com fer-la, quan disparar i opina quina

¹⁹ Codi de Bones Pràctiques del Sindicat de la Imatge. Recuperat de <http://www.upisindi.cat/cont/documents/docPot/CodiBonesPractiquesSindicatUPIFC.pdf>

²⁰ LORENTE, U. (2012). Samuel Aranda: "Cualquier madre puede sentirse identificada con la foto del premio". *Nuestro tiempo*. Recuperat el 23 d'abril de 2020 de <https://nuestrotiempo.unav.edu/es/grandes-temas/samuel-aranda-cualquier-madre-puede-sentirse-identificada-con-foto-del-premio>

és la imatge més convincent (Ariet, 2017). L'ull humà és capaç d'interpretar imatges i oblidar-se a l'instant; la càmera, en canvi, visualitza tots els elements que es presenten i els capta amb una certa intensitat. El fotoperiodista ha de valorar quins aspectes accentuar i quins elements utilitzar per no perdre les sensacions que aquella fotografia transmet.

Garry Briant (1987), citat per Andrea Ariet (2017), es va preguntar pel comportament del fotoperiodista davant situacions difícils i va establir quatre elements principals:

- En primer lloc, s'ha de determinar si el moment de dolor i sofriment necessita ser vist pels altres. S'ha de discutir si aquell moment es fa públic i si la fotografia explica tota la història o només una part.
- S'ha de preguntar si els subjectes que surten a la imatge poden patir un trauma.
- També s'ha de tenir en compte si el fotoperiodista, primer, ha fotografiat des de la distància, actuant de manera discreta.
- Per últim, preguntar-se si el fotògraf actua amb compassió i sensibilitat.

Barthes, per una altra banda, parla de les operacions que realitza l'*operator* (fotoperiodista), que exerceix en l'espectador "xocs" amb la finalitat de sorpreneu-nos, gestos que no ens són aliens: "el fotògrafo como un acróbata, desafía las leyes de lo interesante" (Barthes, 1980: 109). Aquest conjunt de produccions està absent del *punctum* (detall) per la intenció de l'*operator* que insisteix en una causa de la presència, però des del punt de vista de l'*spectator* (espectador), el detall és donat per la sort i no té una lògica que la tanqui. "El punctum es, en cierto modo, entregarme" (Barthes, 1980: 103).

2.4.4. Ètica i deontologia fotoperiodística

L'ètica i la deontologia fotoperiodística, segons Lewis (1991), va acompanyada de l'equilibri entre tres elements essencials: l'objectivitat, la subjectivitat i l'honestedat. És veritat que la decisió de prémer el botó és una elecció del mateix fotògraf i, per tant, subjectiva; però portar-la a terme s'ha de fer amb un màxim grau d'objectivitat possible.

El fotoperiodisme compta amb nombrosos principis ètics que ajuden a la lluita contra la manipulació i pretenen garantir un bon funcionament de la professió. Molt sovint, escollit entre mostrar la veritat o preservar el dret i la privacitat dels subjectes fotografiats pot fer que es qüestionin les normes que es nomenaran a continuació.

El primer organisme que presenta un codi ètic respecte a la tasca fotoperiodística és la Federación de Asociaciones de la Prensa en España (FAPE)²¹. L'organització apunta una sèrie de principis generals que emfatitzen el respecte i el compromís ètic amb la veritat, amb la utilització de mètodes dignes per tal d'aconseguir-la. Pel que fa a la imatge, la FAPE assigna que serà d'interès públic el que justifiqui la intrmissió o la indagació mitjançant fotografies sobre la vida privada d'un subjecte, evitant especulacions.

La Federació Internacional de Periodistes (FIP)²², definida com la organització més gran de periodistes al món fundada el 1926, dicta una sèrie de deures fonamentals en la mateixa direcció que la FAPE. Entre les obligacions es pot trobar el respecte a la veritat i el dret del públic a conèixer-la; la defensa de la llibertat de poder investigar i publicar la informació amb honestedat, així com la crítica amb lleialtat.

Pel que fa al Col·legi de Periodistes de Catalunya, hi ha un apartat anomenat “manipulació d'imatges” en el qual menciona que en fotoperiodisme sempre s'ha de fer constar l'autoria, la data i el lloc, així com els elements importants per tal d'identificar la fotografia (llevat que això posi en perill la seguretat de les fonts). Les manipulacions que alterin la informació captada per la càmera estan prohibides, així com afegir, eliminar o modificar qualsevol element de la imatge original.

L'Associació Nacional de Fotoperiodistes (NPPA), nomenada a l'apartat 2.5.2. *La figura del fotoperiodista*, promou unes regles més específiques a l'hora d'efectuar la disciplina. Com s'ha dit anteriorment, la NPPA vol registrar visualment els esdeveniments importants i els punts de vista variats de manera honesta i completa, amb la responsabilitat de documentar la societat i preservar la seva història. Entre el seu codi ètic hi ha afirmacions com que s'ha de ser precís i comprensiu en la representació dels subjectes, així com evitar estereotips dels subjectes fotografiats. A més, les persones fotografiades han de ser tractades amb respecte i dignitat, tenint compassió amb les víctimes de crims o tragèdies. S'han de ficar en moments privats de dol quan el públic tingui una necessitat justificable per a ser testimoni. Per últim, la integritat del contingut i el context de la imatge s'han de mantenir.

Després d'exposar alguns dels codis deontològics que influeixen, d'una manera o d'una altra al fotoperiodisme, es pot arribar a la conclusió que no existeix un codi ètic universal que englobi la disciplina fotoperiodística. Els codis ètics existents moltes vegades són oblidats en situacions límits

²¹ La FAPE és una organització professional espanyola que integra a 49 associacions federades i 19 vinculades. Es considerada la major organització professional de periodistes a Espanya. Recuperat el 7 d'abril de 2020 de <http://fape.es/home/codigo-deontologico/>

²² Codi deontològic recuperat el 7 d'abril de 2020 de http://www.asociacionprensa.org/es/images/Codigo_Deontologico_Europeo_de_la_Profesion_Periodistica.pdf

com quan els fotoperiodistes travessen la línia entre l'ètica i l'estètica, fins a arribar a un cert grau de sensacionalisme. Moltes vegades la immediatesa d'informar sobre algun esdeveniment fa trontollar aquestes regles que allunya al fotoperiodista de la compassió, la solidaritat o el respecte de la dignitat de les persones. De tal manera, s'ha de fer un ús responsable i tenir cura dels subjectes fotografiats.

3. Metodologia

Actualment, existeixen nombroses metodologies per a l'estudi de les imatges, amb relació als aspectes que es vulguin destacar. L'objectiu principal d'aquest treball és observar quin és el tractament del drama per part d'alguns fotoperiodistes analitzant algunes de les seves sèries més conegudes, donant a conèixer algunes de les situacions que, possiblement, no es coneixen. Per aquest motiu, s'ha escollit a dues personalitats del fotoperiodisme a Espanya: Ana Palacios i Gervasio Sánchez. De cada fotògraf s'ha escollit dues sèries de les quals s'ha agafat sis fotografies. D'Ana Palacios s'ha escollit *Albino* (2016), que tracta sobre la situació de les persones que pateixen albinisme a Tanzània; i, *Niños esclavos. La puerta de atrás* (2018), que testimonia la situació de milions de nens que han sigut víctimes de l'esclavitud moderna, que han pogut rehabilitar-se i tornar amb les seves famílies. En el cas de Gervasio Sánchez s'ha escollit *Sarajevo 1992-2008* (2009), una sèrie que documenta l'evolució i la transformació de Sarajevo des del seu assetjament fins l'any 2008; i, *Mujeres. Afganistán* (2016), que retrata el drama de les dones afganeses. Per tant, les fonts utilitzades són primàries, ja que s'utilitzen els llibres dels mateixos fotògrafs. La mostra utilitzada és il·lustrativa i estratègica, ja que les unitats d'anàlisi escollides responen a uns determinats criteris que s'han estipulat prèviament (Del Río, 2011: 27).

En aquesta investigació es portarà a terme una anàlisi formal del contingut que hi apareix a la fotografia i, després, una anàlisi de tots els elements iconogràfics i iconològics que es poden veure darrera d'una imatge. Per tant, es tracta d'una anàlisi de tipus qualitatiu.

Per tal de quantificar i observar les diferències més òbvies entre les sèries que són objecte d'estudi, s'ha elaborat una taula amb els aspectes més concrets (com el títol o l'any) i de contingut. Per aquest motiu, s'ha tingut en compte la investigació del grup Comunicación, Periodismo y Sociedad de la Universitat de Antioquia, Medellín (Colòmbia), sota el nom *Software para analizar el tratamiento periodístico de la información (SATPI)*²³, encara que es basen en les imatges que han estat

²³ Domínguez, E., López, A., Toro, L., Cubillos, M., Garcés, V. (2005). *Tratamiento Periodístico de la Información*, proyecto SATPI. Grup Comunicació, Periodisme i Societat de la Universitat d'Antioquia, Medellín (Colòmbia). Recuperat el 20 d'abril de

http://comunicaciones.udea.edu.co/satpi/Manuales%20de%20Codificacion/PDF/3er%20taller_Unidad%201_seccion%20

publicades als mitjans de comunicació. En aquest cas, al ser fotografies publicades a llibres o exposades, s'ha agafat els paràmetres que semblaven essencials per a realitzar aquesta anàlisi.

En la lectura de la imatge que proposa la SATPI, hi ha elements tant del nivell intern (expressió i contingut), com del nivell extern en el qual és present la composició o els elements essencials de la fotografia. El que s'ha de tenir en compte és la identificació (com el títol, la data, la procedència) i el tipus d'imatge, composició, nombre de subjectes representats o la distància del fotoperiodista amb l'escena representada. D'aquest exemple, s'ha dissenyat una taula per a mostrar aquests aspectes tècnics o els elements del codi visual de la imatge que són importants, que es pot trobar a l'apartat 8. *Annexos*, on també hi són les taules emplenades amb les dades de cada fotografia analitzada.

Les imatges, quan les mirem, ens poden transmetre unes idees que potser, no són certes. Darrere d'una imatge sempre hi ha alguna interpretació o alguna història real que ha de ser explicada. Podem afirmar que la interpretació d'una imatge està lligada al context i, la majoria de vegades, està sotmesa a una història. La interpretació s'ha de fer a través dels coneixements del context, del contingut o dels significatius socials que hi pot haver. Com s'ha dit anteriorment, hi ha hagut moltes metodologies que s'han centrat a l'estudi iconogràfic i iconològics de les obres visuals destacant, d'aquesta manera, les seves significacions. En aquest cas, com anàlisi qualitativa, es portarà a terme el mètode iconològic d'Ewin Panofsky, present a les seves obres *El significado de las artes visuales* (1955) i a *Estudios sobre Iconología* (1962). La seva proposta es basa a ressaltar els aspectes relacionats amb el significat de les obres visuals, enfront dels estudis formalistes i a la historiografia tradicional. D'aquesta manera, vincula el significat de l'obra amb els esdeveniments culturals i històrics. El mètode estableix tres nivells diferents de significació:

a) Nivell preiconogràfic (significació primària o natural). Aquest nivell es divideix en dos tipus de significació: la fàtica i l'expressiva. És una descripció basada en l'experiència pràctica o sensible d'allò que es percep a primera vista, com les formes pures (línies, colors...) i representacions d'objectes naturals (plantes, éssers humans, animals...), identificant les seves relacions i qualitats expressives.

b) Nivell iconogràfic (significació secundària o convencional). En aquest cas, es basa en el significat que s'aconsegueix mitjançant la identificació de les figures, els temes i els conceptes presents a la imatge. Per realitzar aquest nivell, s'han d'adquirir coneixements sobre les fonts literàries, religioses, mitològiques, etcètera, pròpies de la tradició cultural en l'escena representada.

c) Nivell iconològic (significació intrínseca o contingut). Fa referència a la iconografia en sentit profund investigant els principis que es rebel·len la mentalitat bàsica d'una nació, època, classe social, etcètera, representada en l'obra artística. D'aquesta manera, els continguts s'explicita quan s'interpreten les formes i els motius com valors simbòlics d'universos culturals determinats.

Amb l'anàlisi qualitativa es pretén contestar la pregunta inicial d'aquesta investigació: *Com els fotoperiodistes representen el drama a les seves fotografies?* L'objectiu principal no és analitzar de manera quantitativa les fotografies i veure les seves característiques més òbvies, sinó pretén anar molt més enllà d'allò que s'explica i conèixer la història que s'amaga darrere de les fotografies. Per entendre una imatge s'ha de tenir coneixement de totes les seves circumstàncies i, d'alguna manera, poder saber molt més dels esdeveniments que passen fora d'Europa.

4. Marc pràctic

La part teòrica plantejada al punt anterior es durà a la pràctica amb l'anàlisi de l'obra de dos fotoperiodistes per veure com representen el drama dins les seves imatges.

4.1. Ana Palacios

Ana Palacios és una periodista i fotògrafa documental, centrada principalment en qüestions de drets humans en col·laboració amb ONG com Manos Unidas, África Directo i UNICEF. La seva fotografia documental sempre està relacionada amb la cooperació i el desenvolupament de països com Àsia o Àfrica, que busquen sensibilització de la infància i la problemàtica de la dona. El seu treball ha sigut premiat, exposat i publicat en tot el món, a mitjans com *Al Jazeera*, *The Guardian*, *Daily Mail*, *Semanal*, *El País*, entre d'altres. Ha publicat tres llibres: *Albino*²⁴, *Art in Movement*²⁵ (sobre l'art com a canvi social a Uganda) i *Slave children: The Back Door*²⁶. També ha dirigit el seu primer documental sobre aquest últim tema, que rep el mateix nom que el llibre.

És oradora pública en universitats, festivals de fotografia i altres centres educatius, amb la finalitat d'instruir, educar i inspirar en temes relacionats amb els drets humans. També és membre de jurats de concursos de fotografia tant nacionals com internacionals.

²⁴ Palacios, A. (2016). *Albino*. Huesca: Editorial Tenov.

²⁵ Palacios, A. (2015). *Art in movement*. Madrid: La Fábrica.

²⁶ Palacios, A. (2018). *Save the children: The Back Door*. Madrid: La Fábrica.

4.1.1. Albino

És un projecte documental que es compon per un llibre i una exposició. En aquest treball s'analitzarà algunes de les fotografies que s'incorporen al llibre.

4.1.1.1. Persones albinas a Tanzània

L'albinisme resulta un drama per aquells que ho pateixen a l'Àfrica. Es tracta d'una condició genètica que consisteix en la falta de pigmentació a la pell, els ulls i el cabell. Aquesta malaltia causa greus problemes de visió com la fotofòbia, l'estrabisme, la miopia i el nistagme (moviments oculars involuntaris). Els albins, en tenir poca melanina a la pell, fa que siguin extremadament vulnerables als efectes del sol. Sense cap altra protecció artificial (com és el cas de protector solar, roba de màniga llarga, ulleres de sol o barrets), és molt probable que comencin des de petits a patir greus cremades que poden provocar càncer de pell, o que el dany ocular es converteixi en una ceguera total.

A Tanzània hi conviuen quaranta milions de persones que pertanyen a més de cent tribus diferents i que parlen cent vint-i-set idiomes. En aquest país, els albins representen un de cada 1429 naixements, una taxa molt més alta que en qualsevol altra nació. Per tant, als peus de la muntanya del Kilimanjaro és on es concentra la major part de la comunitat albina d'Àfrica. El govern de Tanzània ha vist necessari la creació de centres especialitzats per protegir les persones amb albinisme que han hagut de fugir de les seves aldees per por a ser assassinats per traficants de cossos humans que venen les seves extremitats i òrgans a bruixots per l'elaboració de pocions de la bona sort. Un d'aquests refugis, i on Ana Palacios ha realitzat el seu treball, va ser el de Kabanga, on conviuen unes dues-centes persones.

El llibre es divideix en dues parts: en primer lloc, és un relat visual de la vida quotidiana al refugi de Kabanga on l'ONG espanyola AIPC Pandora realitza un treball social de sensibilització i suport a la comunitat albina; i, en segon lloc, descriu el treball de metges, personal sanitari i farmacèutics espanyols que col·laboren amb institucions locals al Regional Dermatologic Training Centre (RDTC) de l'Hospital de Moshi per tal de lluitar contra la discriminació i el càncer de pell que pateixen les persones amb albinisme. En aquest cas, la investigació se centrarà principalment a la primera part, ja que descriu la vida d'aquestes persones, encara que també s'analitzarà algunes de les fotografies de la segona part.

4.1.1.2. Anàlisi i interpretació



Figura 12. Fotografia extreta del llibre *Albino* (pàgina 47)



Figura 13. Fotografia extreta del llibre *Albino* (pàgina 55)



Figura 14. Fotografia extreta del llibre *Albino* (pàgina 65)



Figura 15. Fotografia extreta del llibre *Albino* (pàgina 81)



Figura 16. Fotografia extreta del llibre *Albino* (pàgina 88)



Figura 17. Fotografia extreta del llibre *Albino* (pàgina 97)

En totes les fotografies, en tractar-se de la mateixa sèrie i de la mateixa fotògrafa, podem veure moltes semblances entre elles. A continuació, s'analitzarà de manera qualitativa les fotografies exposades

anteriorment a través del mètode d'Ewin Panofsky (centrant-nos molt més al nivell iconològic) i, d'aquesta manera, analitzar com representen aquest drama.

Nivell preiconogràfic o significació primària

Pel que fa a la figura 12, podem veure que la imatge es compon per tres persones, de les quals es poden diferenciar a dos nens d'entre 6 i 9 anys, aproximadament, i a una dona que tindrà entre 30 i 35 anys. Els dos nens són completament nus: un d'ells dona l'esquena a la càmera i sembla que s'està vestint mentre l'altre està assegut al terra que és ple d'herba. La dona va vestida amb un vestit de colors on predomina diverses tonalitats de verd, groc i vermell. Ella li està tocant la cara al nen que és assegut a terra, deduint que l'està banyant. A l'espai es troben dues galledes, una verda i una altra blava, amb les que s'han pogut banyar. L'espai on es troben sembla que sigui fora d'una casa o d'un edifici, ja que es veu una paret marró amb una finestra amb barrots.

La figura 13 podem veure la figura d'una nena, d'aproximadament d'entre 10 i 14 anys, asseguda al terra mirant cap a un costat, com pensativa. Està creuada de braços i dona la sensació que també està encreuada de cames. Porta un vestit de color blanc trencat i a la mà esquerra porta una polsera. Sembla que estigui a dins d'una casa i el terra està ple de sorra.

En el cas de la figura 14 podem veure que la imatge és composta per tres subjectes, dos petits i un adult. A primer terme podem veure un nen, d'uns 5 anys, que porta unes ulleres de sol rodones i de color lila i una gorra de color verd que li tapa gairebé tot el cap. Va vestit amb una samarreta rosa. El segon subjecte, que se situa a l'esquerra de la imatge, està d'esquenes. Porta un vestit de ratlles i, d'aquesta manera, es pot deduir que és una nena. Al cap porta un barret de tela de color marró clar. Al fons podem veure una tercera figura: es tracta d'un home que tindrà uns 16-18 anys. Ell està assegut a una cadira (ja que al costat podem veure que hi ha una pila de cadires) i agafa del braç al nen que està en primer pla. Podem apreciar que la fotografia s'ha fet dins d'una casa, també.

A la figura 15 podem veure una nena, d'uns 6-8 anys, justament al centre de la imatge. Sembla que els braços els aixecarà i els peus els té creuats, com si ballés. Porta un vestit blau, blanc i groc, i les sabates verdes. A més, podem deduir que es troba al mateix lloc que la nena de la figura 12, ja que el terra està ple de sorra.

Pel que fa a la figura 16, hi ha dos personatges: un que està tombat al que seria com un llit d'hospital i l'altre l'està examinant. Hi ha una tercera persona de la qual només en veiem les mans. Per com van vestits, deduïm que la persona que està examinant al personatge de primer pla és un metge i

ell el seu pacient. Per tant, hem canviat de localització de les fotografies respecte a les anteriors. Pel que fa a les edats, deduïm que el pacient podria tenir d'entre 20 a 25 anys i el metge d'entre uns 40 a 50 anys.

Per últim, a la figura 17 hi surt una sola persona. És una dona de la qual es dedueix que té d'entre 20 a 25 anys. Ella va vestida amb una espècie d'uniforme de color blau i està examinant molt concentrada un pot blanc amb la tapa groga, molt semblant als que hi ha al voltant seu a sobre d'unes taules de color blanc.

Nivell iconogràfic o significació secundària

Tots els subjectes de les fotografies representades, menys les dues últimes, es localitzen al refugi de Kabanga, on viuen moltes persones que pateixen aquesta malaltia. Totes les imatges escollides tenen en comú una cosa: estan representades per nens; però s'ha de tenir en compte que, en aquest refugi també hi habiten persones adultes que la pateixen. Les dues últimes fotografies formen part de la mateixa sèrie però estan fetes des d'una altra localització: l'Hospital de Moshi, on alguns metges realitzen proves i diagnòstics a les persones que pateixen albinisme i, d'aquesta manera, tractar-les per millorar la seva qualitat de vida. A l'última fotografia, pertanyent a la figura 17, s'hi pot veure que la dona està agafant un pot rodó, de color blanc i groc, relacionat amb aquests tractaments que s'han portat a terme. Es tracta d'una crema solar creada i distribuïda per part de les ONG a l'Àfrica.

Per tant, es pot deduir que el tema principal de les fotografies escollides són les persones amb albinisme i el seu dia a dia convivint amb aquesta malaltia. S'ha de tenir en compte que no és un tema que, actualment, es conegui, però que afecta moltíssimes persones.

Nivell iconològic o significació intrínseca

Com s'ha avançat a l'apartat 4.1.1.1. *Persones albines a Tanzània*, l'albinisme és una malaltia que la pateix gairebé la major part de la població que se situa a Tanzània, concretament als peus del Kilimanjaro. Moltes de les persones albines s'han vist obligades a deixar les seves comunitats, ja que la seva malaltia està vista com una qüestió negativa, com si les persones que la pateixen estiguessin maleïdes per alguna raó. Com s'ha dit també en aquest apartat, fins i tot les mateixes famílies són capaces de vendre als seus fills a bruixots que pensen que el seu cos té propietats màgiques (Palacios, 2016). Per aquest motiu, el govern de Tanzània ha obert alguns refugis per aquestes persones que han hagut de fugir de les seves comunitats només pel simple fet d'haver nascut amb albinisme.

El refugi d'albins de Kabanga se situa a l'oest de Tanzània, molt a prop del llac Tanganika. Un dels seus objectius principals és acollir a persones que estan espantades i no tenen a on anar. Conviuen unes dues-centes persones amb diferents patologies: per una part, hi ha persones amb diversitat funcional visual, auditiva, problemes física i psíquics, com el cas de l'Ashura, la nena asseguda al terra que apareix a la figura 12 que, encara que a la fotografia no es noti, ella no té peus; i, per una altra, viuen uns cent albins que han hagut de fugir per les raons explicades abans. Allà realitzen diversos tipus d'activitats: menjar, dormir, treballar la terra, cura dels horts, tallers de costura, cuines comunitàries, aules, zones de lloc, entre d'altres.

Els nens de la figura 12 s'estan banyant a l'exterior del refugi ajudats per una dona. Un dels nens dóna l'esquena a la càmera i l'altre està assegut damunt l'herba. La dona està ajupida ensabonant al nen que està assegut a terra. S'ha de tenir en compte l'escassetat d'aigua alarmant que es pateix al refugi, ja que quan s'esgoten les reserves d'aigua de pluja, han d'anar al pou de l'hospital a agafar-ne i portar-les en galledes. A Kabanga, el bany comença al capvespre, és el moment més segur del dia pels nens albins i és quan es poden treure la roba sense por a cremar-se la pell pels rajos del sol. A la figura 14 hi trobem a tres personatges: dos nens petits i un adult. El nen que hi és a primer terme porta unes ulleres de sol rodones de color lila i una gorra de color verd que li tapa gairebé tot el cap. La nena que és d'esquenes també porta un barret. D'aquesta manera han de sortir a jugar a l'exterior, molt tapats per tal que el sol no els faci mal. Sense altres tipus de protecció artificial (com protector solar, roba de màniga llarga, ulleres de sol o barrets), des d'una edat primerenca, els nens albins són molt propensos a patir greus cremades de sol que poden provocar càncer de pell o el dany ocular que els deixarà totalment cecs. Poden agafar càncer de pell abans dels trenta anys i alguns no saben ni que el pateixen. Per aquest motiu, aprofiten les hores on el sol no li dóna directe o juguen a l'interior, com és el cas de la Kelen, la nena de la figura 15, d'onze anys, que està ballant dins de les habitacions a mig construir de Kabanga, lluny del sol.

Les persones que tenen albinisme també pateixen una gran discriminació social. Existeix poca consciència que l'albinisme és una qüestió genètica, ja que molts africans no saben per què són d'un color tan semblant al dels seus colonitzadors, i aquest desconeixement i ignorància fa que es generi una sèrie de mites i de supersticions de tota mena. Un nen "blanc" és un estigma per a la família: se'ls sol cuidar menys, se'ls dona menys menjar i se'ls educa menys. Algunes tribus, de fet, ofereixen als nens albins com a sacrifici ritual, assassinats al néixer o abandonats. Molts albins s'anomenen *Mavuto* ("problema" en l'idioma chewa de l'Àfrica Central). Aquesta només serà la primera d'una sèrie de desavantatges socials que trobaran al voltant de la seva vida. Viure en aquest context social i cultural no afavoreix en res l'autoestima de les persones amb albinisme i experimenten aquesta discriminació

com una cosa natural i normal; per aquest motiu és tan important l'educació i la sensibilització en aquestes comunitats (Palacios, 2016).

Al mateix temps, un equip de dermatòlegs, cirurgians plàstics, anestesiòlegs, patòlegs i infermeres, dirigits pel doctor Pedro Jaén (cap de Dermatologia de l'Hospital Universitari Ramon y Cajal de Madrid), va començar a interessar-se per aquesta comunitat, ja que el seu pitjor enemic és el sol. Van escollir la Regional Dermatologic Training Centre (RDTC) situada a Tanzània. A l'Àfrica s'ha desenvolupat un sistema de prevenció i diagnòstic precoç del càncer de pell en albins per part de la RDTC. Per aquest motiu, l'equip va visitar l'Hospital de Moshi l'any 2008 per donar un cop de mà i, des d'aquell moment, tracten i operen a albins amb càncer de pell salvant, d'aquesta manera, innumerables vides. A més d'operar casos urgents, realitzen tallers teòrics i pràctics d'oncologia dermatològica i dermatopatologia, contribuent així a la formació dels pocs dermatòlegs que treballen a l'Àfrica Oriental.

Relacionat amb aquest sistema de prevenció per a persones amb albinisme, podem relacionar les figures 16 i 17, ja que totes dues estan relacionades amb aquests tractaments realitzats a l'Hospital de Moshi per metges espanyols. Dada Molel (figura 16), una dona masái d'Arusha de vint-i-dos anys, pateix càncer de pell. En aquesta imatge, el dermatòleg Luis Ríos li mesura el tumor que té en la regió malar dreta per tal de poder desenvolupar el millor tractament pel seu cas.

Aconseguir que un nen es posi crema solar, barret i ulleres de sol cada dia de la seva vida no és tasca fàcil. Com la majoria de nens, troben tot això com una molèstia a l'hora de jugar. La diferència dels albins amb els altres nens és que, si no es tapen, és molt probable que puguin tenir cremades greus. El millor tractament és la prevenció però s'ha de tenir en compte que les ampolles de protector solar són vertaderament cares i, en moltes ocasions, escasses, i estan lluny de l'abast de la majoria. En aquest context, sorgeix, a través de l'ONG Àfrica Directo i la farmacèutica Mafalda Soto, Kilisun (Kilimanjaro Suncare), la primera crema fotoprotectora dissenyada especialment per les persones amb albinisme a l'Àfrica subsahariana en col·laboració amb la RDTC. Un equip produeix aquesta crema a Moshi amb el recolçament de dermatòlegs locals, com és el cas de la Grace Manyica, present a la figura 17, que verifica la qualitat de l'envasat abans d'enviar els productes als centres de distribució. El seu objectiu principal és reduir la incidència del càncer de pell i millorar la qualitat de vida dels albins.

4.1.2. Niños esclavos. La puerta de atrás

És un projecte documental que es compona per un llibre, una exposició i un documental. En aquest treball s'analitzarà algunes de les fotografies que s'incorporen al llibre.

4.1.2.1. Problemàtica del tràfic de menors de l'Àfrica Occidental

L'Àfrica Occidental ha sigut, durant segles, un mercat de tràfic d'éssers humans i on avui dia es registra el major nombre de menors esclavitzats del món. Milions de nens són comprats i venuts com a esclaus i moltes vegades són maltractats, assetjats o violats pels seus amos. El tràfic de persones amb finalitats d'explotació és una forma moderna d'esclavitud i una gran violació contra els drets humans, especialment quan afecta als més vulnerables: els nens. L'autora explica les tres fases del procés de “cura” d'aquests nens que, en alguns casos, pot durar set o vuit anys: rescat, rehabilitació i devolució a les seves famílies. Molts dels menors d'aquests centres han pogut fugir dels traficants; altres han sigut alliberats per les ONG, i també hi ha qui ha acabat de la mà de la policia, després de ser abandonats. Una vegada que ingressen, l'objectiu no és proporcionar-los sostre i aliments, sinó rehabilitar-los tant física com psicològicament (ja que tots tenen un trauma), pues la majoria arriba amb lesions de maltractament i altres abusos. Segons Ana Palacios, en una entrevista per *La Vanguardia*, “algunos no hablan durante meses, son incapaces. Otros se despiertan en mitad de la noche desorientados y se ponen a barrer o a recoger como autómatas, pues esa fue su rutina durante años”, al que afegeix que aquests nens no tenen ancoratge emocional ni vincles familiars²⁷.

Ana Palacios explica al seu treball com molts d'aquests nens han trobat una sortida de l'esclavitud moderna a centres de rehabilitació de ciutats com Benín, Togo i Gabón. Per aquest motiu nomena al projecte *Niños esclavos. La puerta de atrás* perquè sempre hi ha una “porta del darrere” per la qual aquests nens poden sortir i rehabilitar-se i reintegrar-se a la seva família, que alguns d'ells aconseguen trobar, obrir i travessar per viure les seves vides amb completa llibertat.

²⁷ Redacció (20 de juny de 2018). *La fotoperidista Ana Palacios estrena este jueves el documental 'Niños esclavos. La puerta de atrás'*. La Vanguardia. Recuperat el 24 d'abril de 2020 de: <https://www.lavanguardia.com/vida/20180620/45286327807/la-fotoperidista-ana-palacios-estrena-este-jueves-el-documental-ninos-esclavos-la-puerta-de-atras.html>

4.1.2.2. Anàlisi i interpretació



Figura 18. Fotografia extreta de *Niños esclavos. La puerta de atrás* (pàgina 38-39)



Figura 19. Fotografia extreta de *Niños esclavos. La puerta de atrás* (pàgina 40-41)



Figura 20. Fotografia extreta de *Niños esclavos. La puerta de atrás* (pàgina 66-67)



Figura 21. Fotografia extreta de *Niños esclavos. La puerta de atrás* (pàgina 88-89)



Figura 22. Fotografia extreta de *Niños esclavos. La puerta de atrás* (pàgina 108-109)



Figura 23. Fotografia extreta de *Niños esclavos. La puerta de atrás* (pàgina 118-119)

Com s'ha dit a l'anterior cas, ara es desenvoluparà l'anàlisi qualitativa (centrant-nos en el nivell iconològic) de les imatges escollides per tal d'establir com la fotografia representa el drama en aquesta sèrie.

Nivell preiconogràfic o significació primària

Pel que fa a la figura 18, podem observar que hi ha dos personatges: una nena (que pot tenir 15 anys) i una dona gran. La nena mira fixament a l'objectiu mentre toca una espècie de massa amb la mà dreta. Amb l'altre mà sosté una cassola. La dona gran està asseguda, mirant el treball que realitza la nena. La dona gran va vestida amb roba de diversos estampats i la nena amb una samarreta amb un dibuix. La fotografia està feta al que deduïm que és la cuina de casa seva.

A la figura número 19 hi ha representat un nen. Ell sosté entre les seves mans una càmera de fotos. Podem deduir que està realitzant una fotografia o que està mirant una que ja ha fet anteriorment. Va vestit amb una samarreta blava amb ratlles liles i el podem situar dins d'una classe, ja que al fons podem veure com una espècie de pissarra.

Els nens de la figura 20 estan escollint roba d'una muntanya que es troba enmig de la fotografia. La nena que es troba a la dreta de la imatge està mirant uns pantalons estampats mentre que la nena de l'esquerra sosté una samarreta lila. Als dos extrems de la imatge hi ha dos dones més grans que elles. Es troben dins d'una habitació, ja que al fons podem diferenciar una porta de fusta i un passadís que s'intueix que dona a més habitacions.

A la figura 21 hi apareixen dos nenes descansant a sobre d'uns bancs. A baix d'ells, hi ha un gos de color marró. La nena que dorm a l'esglaó de dalt va vestida amb una samarreta marró i uns pantalons curts negres; la que dorm a l'esglaó de baix porta una samarreta a ratlles i una faldilla estampada. A terra, hi ha un gos. La localització on es troben és interior, amb la paret de color verd i el terra marró.

Els quatre personatges de la figura 22 es componen per tres nens i una nena. Els dos del primer pla estan somrient. La nena porta a les mans el que intuïm que són com polseres dins d'un plàstic. El nen que es troba en un segon pla a la dreta de la fotografia també està somrient i el que es troba a l'esquerra mira per la finestra. Tots quatre es troben dins d'un cotxe i sembla que van a algun lloc que els hi fa especial il·lusió.

A la figura 23 hi trobem a un nen que surt en un segon pla, desenfocat. Ell està mirant l'acció que surt en primer pla: unes mans de dos homes. Un dels homes està signant amb el dit uns papers mentre que l'altre l'ajuda a fer-ho. El nen sembla que té cara de preocupació. Dels altres personatges només se'ls hi veu les mans.

Nivell iconogràfic o significació secundària

Tots els subjectes representats a les fotografies escollides viuen a diferents ciutats: alguns a Togo, altres a Benín i altres a Gabon. Aquestes imatges, pertanyents a la sèrie *Niños esclavos. La puerta de atrás*, representen el procés de reinserció dels nens que han sigut venuts com a esclaus a l'Àfrica. Per tant, totes les fotos estan protagonitzades per nens i nenes que han patit això. Les últimes fotografies, com és el cas de la figura 23, té a veure amb el procés de reintegració familiar, és a dir, famílies que havien venut als seus fills com a esclaus signen uns documents dient que no ho tornaran a fer. S'ha de tenir en compte que molts dels nens que han patit això tornen amb traumes i seqüeles molt negatives, ja que apart de ser esclaus han sigut assetjats o maltractats, i moltes vegades no es volen relacionar amb ningú.

Per aquest motiu, la temàtica principal d'aquestes fotografies es mostrar, d'una manera molt més optimista, el procés de retorn d'aquests nens i nenes que han sigut víctimes de l'esclavitud moderna.

Nivell iconològic o significació intrínseca

Com ja s'avançava a l'apartat *4.1.2.1. Problemàtica del tràfic de menors a l'Àfrica Occidental*, el major mercat de tràfic d'éssers humans es troba a l'Àfrica Occidental, i on l'esclavitud moderna encara és vigent. Milions de nens són tractats com a mercaderia per tal de ser venuts com a esclaus i, en la majoria de casos, són els propis pares qui, a canvi de diners, posen als seus fills en mans de traficants que acaben venent-los com esclaus. Molts d'aquests nens acaben fugint i vivint al carrer (Palacios, 2018).

Pel que fa a la figura 18, hi trobem la Blessing, que té 15 anys. Ella és orfe i tal com es pot observar a la fotografia, treballa cuinant pasta de mandioca a canvi de menjar i un lloc on poder dormir. Alguns dies, la seva patrona li dóna una hora lliure per anar a un centre de protecció al menor, on està aprenent a llegir i a escriure. L'objectiu essencial del centre és donar als nens esclaus recursos per tal de poder alliberar-se de l'explotació i l'esclavitud. Per una altra banda, en Fletche (figura 19) és un altre dels nens que va haver de fugir a causa de l'explotació. Quan ell tenia 7 anys, el seu avi, que era el seu tutor legal, el va portar a Nigèria a treballar com a rentaplats. Com ell fugia, l'avi el maltractava i el lligava de peus i mans amb cables com a càstig. Finalment, als 10 anys va aconseguir fugir i va acabar vivint al carrer. Va poder ser atès a un hospital en el que va anar ell mateix quan no podia suportar el dolor d'unes ferides que tenia a les mans a causa dels cables, on li van acabar amputant tres

dits a la mà dreta i un a la mà esquerra, ja que aquestes es van infectar. Després, va tornar de nou al carrer perquè no volia saber res del seu avi fins que un mecànic el va acollir, amb el que va treballar al seu taller durant dos anys fins que el va rescatar una patrulla nocturna d'un centre per a menors víctimes de la tracta, violència i abandonament, gestionat per els missioners salesians a Kara (Togo).

La identificació, com diu Ana Palacios, és el primer pas per ajudar als nens esclaus abans d'iniciar la seva rehabilitació en els centre d'acollida. A molts els rescaten les pròpies ONG dels carrers, on han acabat refugiant-se perquè s'han perdut, els han abandonat o han fugit de la violència domèstica, l'esclavitud o de la gana, com és el cas d'en Fletche. A altres els troba la policia o algú que denuncia aquesta situació.

La rehabilitació dels menors víctimes de la tracta és un procés complex en el que intervenen múltiples factors. A més del tractament mèdic i psicològic o la formació escolar que els ofereixen els centres d'acollida, es vital la convivència i el joc amb altres nens, ja que els fa sentir en llibertat. A la figura 20 hi trobem quatre persones. Els dos nens que estan escollint roba són la Mouton i la Vert. Elles han tornat a Togo des de Benín sense res i en aquesta fotografia es veu com estan escollint roba, ja que és el seu primer dia en aquest centre per a nenes. Fa anys les van vendre a un matrimoni beninès per a treballar com a minyones i han viscut amb ells fins aquell moment. El patró les violava, i quan van li van dir a la seva dona, no les va creure, les va pegar i les va acomiadar. La policia les va trobar la nit anterior vagant pels carrers i les va portar a aquest centre on intentaran resoldre la seva situació. Mentre aquest moment arriba, s'instal·laran al centre on rebran ajuda per part d'educadors i psicòlegs, ja que quan un nen viu una situació d'aquestes magnituds, pot acabar sent un trauma de per vida. A tots els nens que arriben al centre els hi fan un estudi per a que puguin rebre tractament si ho necessiten. Moltes vegades han d'avaluar l'estat de salut i, si han sigut víctimes d'assetjament sexual, descartar si hi ha un possible embaràs o alguna malaltia de transmissió sexual.

Les nenes de la figura 20 tenen un cas molt semblant al de Fletche (figura 19). Elles es diuen Le Ciel i l'Amour i estan descansant a sobre d'uns bancs del centre d'acollida. Abans d'arribar, vivien al carrer, amb una sensació de perill permanent. Dormien a la intempèrie i sabien que estaven exposades a qualsevol tipus d'agressió, les robaren o que, fins i tot, les violaren. L'Amour es filla d'una prostituta amb problemes mentals que mai s'ha ocupat d'ella.

A la Lavande, la nena que surt en primer pla a la figura 22, el seu tiet la va portar a Nigèria, on la va vendre a una dona per a la que va treballar com a minyona durant quasi dos anys. La seva vida consistia en matinar, escombrar, rentar els plats, netejar la casa, netejar el cotxe, entre d'altres tasques. Si no feia el que li demanaven, li donaven una pallissa. Un dia va acompanyar a la seva patrona al

mercat, com sempre, però es va perdre. Com que li donava por escapar-se, va esperar al mercat fins la nit però la seva ama no va tornar. La policia la va trobar al carrer, la van repatriar a Benín i la van portar al centre de Mensajeros de la Paz. Per una altra part, al seu costat hi és en Marron, que va treballar durant un temps en una botiga de galetes fins que els seus patrons, en una de les pallisses que li donaven, li van colpejar al cap amb una barra de metall i va fugir.

La reintegració familiar és l'objectiu final de les ONG que acullen a menors víctimes de la tracta. Una vegada localitzen als familiars, comença un procés de negociacions per a valorar si es viable fer l'entrega dels seus fills. Quan les famílies no poden o no volen fer-se càrrec d'ells, es busca a una família d'acollida o d'adopció que els garanteixi tenir una llar. La Lavande i en Marron estan asseguts a un cotxe on veuen l'entrada del seu poble, anomenat Sedje Denou (Benín), del que se'n van anar sense saber que acabarien venuts com esclaus a Nigèria. Ara, després del procés de rehabilitació que han seguit al centre d'acollida, els dos estan preparats per a tornar a casa. Després de diverses converses dels educadors del centre amb els familiars, s'han compromès a que mai més els tornaran a vendre a traficants ni cap altre persona.

A la figura número 23 hi trobem a Grenat, un nen procedent de Gbeko (Benín) que va ser venut pel seu pare a un home que el va portar a Nigèria per treballar a una botiga d'ultramarins de la que va escapar poc temps després per les contínues pallisses que rebia per part del seu patró. A la fotografia podem apreciar com mira fixament la signatura dels papers de la seva reintegració familiar. Com el seu pare no sap escriure, signa amb la seva empremta dactilar la reintegració del seu fill a la família davant la presència de tots els veïns del poble. Per acabar amb l'explotació infantil, Governos, ONG i el conjunt de la societat han de procurar implicar-se en una cosa primordial: sensibilitzar als camperols, als patrons (comerciants de mercats) i a la ciutadania en general que la venda de menors és il·legal i atenta contra els drets fonamentals de la infantesa.

Després de l'entrega dels nens a les famílies, les ONG realitzen durant dos anys un seguiment del cas, que consisteix en visites sorpresa, conversacions amb els pares, amb l'infant i amb el mestre per veure com va amb els estudis. També concerten entrevistes amb el cap del poble en la que es fa balanç de com va el procés de reintegració.

L'últim esglaó que comenta Ana Palacios al seu llibre és la reinserció laboral. Quan la reintegració familiar no és possible, a través de les ONG els menors poden accedir als estudis de formació professional, el que els facilitarà trobar un lloc de treball i la possibilitat de ser independents.

4.1. Gervasio Sánchez

Gervasio Sánchez és un periodista i fotògraf documental nascut a Córdoba l'any 1959. Els seus treballs es publiquen regularment en el diari *Heraldo de Aragón*. A més, col·labora a la Cadena Ser i a la BBC i dirigeix des del 2001 el *Seminario de Fotografía y Periodismo* en la Fundació de Santa María d'Albarracín. És autor d'una dotzena de llibres fotogràfics, entre ells es destaquen *Vidas Minadas*²⁸, *Niños de la guerra*²⁹, *Sarajevo 1992-2008*³⁰, *Desaparecidos*³¹ i *Mujeres. Afganistán*³² (juntament amb la periodista Mònica Bernabé). El seu treball, a més, ha sigut guardonat amb nombrosos premis, d'entre aquests destaca el Premi Nacional de Fotografia en 2009.

Ell treballa documentant el dolor de les víctimes, ja que les seves fotografies i articles mostren la indefensió de la població civil en qualsevol conflicte bèl·lic. Les víctimes adquireixen, en els seus treballs, rostres reals, noms i cognoms, la qual permet a l'espectador la identificació immediata dels subjectes fotografiats als seus treballs.

4.2.1. Sarajevo 1992-2008

El llibre recull el testimoni de l'evolució i la transformació de Sarajevo des del seu setge fins a l'any 2008. Es pot veure que, dins del llibre, les fotografies mostren el canvi que ha patit la ciutat en setze anys, després de la guerra, que va deixar molts dels seus edificis i els seus carrers destrossats. Per aquest motiu, mostra fotografies d'abans en contrast amb fotografies fetes l'any 2008 per tal de veure el canvi i la manera en com Sarajevo va evolucionant, deixant de banda les conseqüències de la guerra. Tal com ell va afirmar:

“El ayuntamiento de Zaragoza me propuso realizar una colaboración para el bicentenario de Los Sitios. En 1808 la capital aragonesa fue sitiada por los franceses y bombardeada salvajemente hasta su completa destrucción. La violencia de aquella guerra de la Independencia permitió a Francisco de Goya realizar Los Desastres de la Guerra, una colección formada por decenas de grabados que muestran la capacidad mortífera de los seres humanos cuando todo se desmorona. Regresé a Sarajevo para fotografiar en color los mismos lugares que aparecían en mis imágenes en blanco y negro más conocidas del cerco. También busqué a personas que había retratado durante la guerra. quería saber si estaban vivas o habían muerto atrapadas en aquella ratonera. Fueron tres meses de intensa búsqueda. Paseaba por las calles y me enfrentaba a los recuerdos de aquel cerco que siempre formará parte de mi

²⁸ Sánchez, G. (1997, 2002 i 2007). *Vidas minadas*. Barcelona: Blume.

²⁹ Sánchez, G. (2000). *Niños de la guerra*. Barcelona: Blume.

³⁰ Sánchez, G. (2009). *Sarajevo 1992-2008*. Barcelona: Blume.

³¹ Sánchez, G. (2011). *Desaparecidos*. Barcelona: Blume.

³² Sánchez, G., Bernabé, M. (2014). *Mujeres (Women). Afganistán*. Barcelona: Blume.

vida profesional. Observe la ciudad desde las posiciones de los sitiadores. Me di cuenta de que estaba vivo de milagro”³³.

4.2.1.1. La Guerra de Bòsnia-Hezergovina i el setge de Sarajevo

El llibre de Gervasio Sánchez entrellaça un dels durs episodis que van patir tant Sarajevo com a Saragossa. Tal com explica José A. Armillas, Comissari del Bicentenari de *Los Sitios* de Saragossa, al pròleg de *Sarajevo 1992-2008*³⁴, després de quatre mesos de durs setges, la destrucció i la mort eren present en les dues ciutats.

La guerra de Bòsnia-Hezergovina va ser un conflicte internacional que es va desenvolupar en l'actual Bòsnia-Hezergovina del 6 d'abril de 1992 al 14 de desembre de 1995. La causa principal d'aquesta guerra va ser bastant complexa, ja que es basa en una sèrie de factors polítics i religiosos, com l'exaltació nacionalista, les crisis polítiques i de seguretat que van seguir al final de la Guerra Freda i la caiguda del comunisme a l'antiga Iugoslàvia. Quan es va desintegrar Iugoslàvia el 1991, amb la independència de Croàcia i Eslovènia, els líders nacionalistes es marquen com a objectiu que tots els serbis visquin al mateix país. Per aquest motiu, el febrer de 1992, Bòsnia-Hezergovina decideix fer un referèndum per establir la seva independència de la República Federal Socialista de Iugoslàvia, el qual va ser boicotejat. Es van organitzar dos exèrcits: els que estaven a favor de la independència i els que no. En un principi, els serbis van ocupar el 70% del territori però quan van unir-se amb el Consell Croata de Defensa i l'ARBiH, la guerra va esdevenir un altre camí i les forces sèrbies van ser derrotades a la Batalla de Bòsnia Occidental. L'aliança bosnià-croata va ocupar el 51% del territori i va arribar fins a Bania Luka.

La guerra va durar poc més de tres anys fins a la signatura dels acords de pau el desembre de 1995. 250.000 persones van ser assassinades o van desaparèixer, de les quals 16.000 eren menors d'edat. Només a Sarajevo van morir 1.601 nens (Sánchez, 2008). Dos milions i mig d'habitants (aproximadament el 60% de la població total) van haver d'abandonar les seves cases, víctimes de la neteja ètnica. Encara que la guerra va acabar, les seves conseqüències segueixen presents a la societat de Bòsnia. Actualment, se segueixen buscant als milers de desapareguts i se segueix reconstruint vint-i-cinc anys després.

³³ Sánchez, G. (2008). *Sarajevo: Guerra y Paz (1992-2008)*. Recuperat el 9 de maig de 2020 de: www.gervasiosanchez.visura.co/Sarajevo-guerra-y-paz

³⁴ Sánchez, Gervasio (2008). *Sarajevo 1992-2008*. Barcelona: Blume (pàg. 6).

4.2.1.2. Anàlisi i interpretació



Figura 24. Fotografia extreta del llibre *Sarajevo 1992-2008* (pàgina 23)



Figura 25. Fotografia extreta del llibre *Sarajevo 1992-2008* (pàgina 31)



Figura 26. Fotografia extreta del llibre *Sarajevo 1992-2008* (pàgina 39)



Figura 27. Fotografia extreta del llibre *Sarajevo 1992-2008* (pàgina 45)

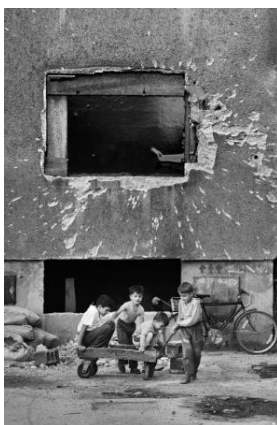


Figura 28. Fotografia extreta del llibre *Sarajevo 1992-2008* (pàgina 53)



Figura 29. Fotografia extreta del llibre *Sarajevo 1992-2008* (pàgina 74)

A continuació es desenvoluparà l'anàlisi qualitativa de les fotografies presentades sobre aquesta sèrie, seguint l'esquema d'Edwin Panofsky.

Nivell preiconogràfic o significació primària

Pel que fa a la figura número 24 podem veure que hi ha representats quatre homes. El que es troba al centre de la fotografia va vestit amb uns pantalons texans i una jaqueta. Porta ulleres i una cigarreta a la boca. Sembla que estigui arrossegant a un altre subjecte que es troba a terra, com si estigués mort. Aquest va vestit amb el qual semblaria un uniforme de treball, encara que no és diferència, ja que la imatge és en blanc i negre. Els dos subjectes que falten miren l'escena de forma seriosa. El que es troba a banda esquerra porta una boina i unes ulleres; a més, va vestit amb una jaqueta, un jersei i uns pantalons texans. L'altre, que es troba més a prop de l'escena, mira cap avall, com atònic cap a la situació que està presenciant. Porta una jaqueta de color clar, que contrasta amb el color de la camiseta de color negre que porta a sota, i uns texans. L'escena passa a un carrer, on tot el seu mobiliari està derruït, ple de runes.

La segona figura, la número 25, segueix la mateixa línia que l'anterior. En primer terme hi ha un cotxe bolcat i destrossat, enmig d'un carrer que també sembla derruït. Al fons, trobem a dos subjectes que miren l'escena amb preocupació als seus rostres. Al final, també hi ha alguns cotxes més destrossats. El carrer també està ple de runes i pedres.

A la figura 26 hi trobem a un infant a sobre d'un llit. Pel que es veu a la fotografia, la seva cara està plena de ferides i de sang. A la part superior de la imatge hi apareix una mà que acaricia el cap del nadó.

Els personatges de la figura 27 estan posant mirant fixament a la càmera. El personatge central és una dona que vesteix amb un abric de pèl, unes botes molt abrigades i porta un mocador al cap. A l'esquerra hi ha una nena, d'aproximadament uns 7 o 8 anys, que sembla pensativa amb la mà a la boca. Porta un abric de color clar amb uns pantalons negres. Al cap porta una gorra de llana. A la dreta, hi ha un nen que mira a la càmera de manera desafiant. Porta les mans ficades a les butxaques i porta una gorra al cap. Tots els personatges estan molt abrigats i ens dóna a entendre que estan en ple hivern. Ells es troben al carrer, a una paret on hi ha moltes esquerdes i sembla bruta.

La figura 28 és molt semblant a la imatge de la figura 26. En aquest cas, podem veure a quatre nens que estan jugant amb un carretó. Tres dels nens estan a sobre del carretó mentre que el quart els empeny. Sembla que els quatre estan vestits iguals: una samarreta de màniga curta de color blanc i

pantalons negres. El fotògraf vol destacar també la paret i la finestra que hi ha a la part superior de la fotografia, ja que deixa molt d'aire en aquella part. Podem veure una finestra, i la paret que l'envolta està plena de forats.

Per últim, la figura 29 mostra un espai interior derruït. Per una de les finestres entra un raig de sol. Tot el terra està ple de runes i pedres provinents de l'espai.

Nivell iconogràfic o significació secundària

Tots els espais i subjectes representats a les fotografies anteriors pertanyen a la ciutat de Sarajevo, capital de Bòsnia-Hezergovina. El 5 d'abril de 1992 un grup de franc tiradors serbis van disparar contra milers de manifestants que demanaven la pau als carrers de Sarajevo i va començar una guerra desigual entre les milícies serbes, amb el suport de Belgrad i l'exèrcit bosnià. Aquell dia va marcar el començament del setge més prolongat en la guerra moderna, ja que va durar fins al febrer de 1996.

Aquestes fotografies, pertanyents a la sèrie de Gervasio Sánchez sobre la mateixa guerra, *Sarajevo 1992-2008*, que representen les causes i, sobretot, les conseqüències que pateix la població civil en un conflicte bèl·lic de grans magnituds. A la mateixa sèrie, però, es mostra com ha evolucionat la ciutat 25 anys després, ja que el fotoperiodista va tornar a Sarajevo l'any 2008 per recrear les mateixes fotografies que havia fet al 1992 durant la guerra.

Per tant, totes les fotografies escollides tenen com a protagonistes persones, com nens, homes, dones, etc., que han patit les conseqüències d'aquell setge. A més, en aquest cas, no només les persones són retratades, sinó que els espais també hi són protagonistes com podem observar a la figura 29, que mostra un espai que ha sigut atacat per les bombes i està en runes. La temàtica principal és ser conscients que, encara que hagi passat molt de temps, Sarajevo encara té el record d'aquella guerra i d'aquell setge.

Nivell iconològic o significació intrínseca

Tal com s'avança a l'apartat 4.2.1.1. *La Guerra de Bosnia-Herzegovina i el setge de Sarajevo*, la guerra de Bòsnia-Hezergovina va ser un conflicte internacional bastant complex, ja que hi participaven una sèrie de factors polítics i religiosos. A la figura 24 podem observar un d'aquests episodis de mort al carrer dels milers que es van veure pels carrers de Sarajevo durant el setge: "Dos millones y medio de habitantes (el 60% de la población total) tuvieron que abandonar sus casas víctimas de la limpieza étnica. La mitad sigue viviendo fuera de las fronteras de Bosnia-Herzegovina o mantiene el estatus

de desplaçament intern. 250.000 bosnians van ser assassinats, dels quals 16.000 eren menors d'edat. Només a Sarajevo van morir 1.601 nens. Hi ha més de 25.000 menors huïfants de pare o mare en tot el país" (Sánchez, 2008: 14). Els morts eren enterrats en fosses uniformes i els enterraments eren curts i perillosos, ja que els artillers disparaven contra els cementiris. A les tombes hi posaven una petita placa de fusta amb el nom, l'any de naixement i l'any de la mort de la víctima, que indicava el lloc exacte d'on estava enterrada. Mai hi havien flors en aquells cementiris i, durant els hiverns, les tombes es cobrien de neu.

S'ha de tenir en compte que la ciutat va patir forts bombardejos i atacs. Gairebé tots els carrers estaven en runes. Es pot observar a la figura 24, amb el cotxe bolcat i tot ple d'objectes destrossats. El mateix passa amb la figura 29. A la imatge trobem l'interior d'un edifici (concretament la Biblioteca de Sarajevo) destrossat amb un raig de llum del sol que entra per una de les seves esquerdes. Segons un comentari que va fer l'escriptor Juan Goytisolo sobre aquesta fotografia:

"La imagen tomada por Gervasio Sánchez capta perfectamente el cuadro de horror y desolación del lugar. El domingo 26 de agosto de 1992, los ultranacionalistas serbios arrojaron sobre el Instituto de Estudios Orientales -la célebre biblioteca de Sarajevo- un diluvio de cohetes incendiarios que redujeron en pocas horas a cenizas su rico patrimonio cultural. Fue un memoricidio más en la lista de los que jalonan en la historia inhumana de la humanidad. Puesto que toda huella otomana debía ser borrada del territorio de la gran Serbia soñada [...]. La biblioteca, memoria colectiva del pueblo musulmán bosnio, estaba condenada a parecer en las llamas de la vengadora purificación. Cuando la fotografió Gervasio Sánchez, conservaba solo en las cuatro fachadas neomoriscas, restauradas hoy con la ayuda del ministerio de Cultura español [...]"³⁵.

L'any 2008, Gervasio Sánchez va tornar a Sarajevo a recrear les imatges més emblemàtiques que va fer durant la guerra, però aquesta vegada en color i amb una ciutat que va evolucionar a causa de l'horror que va patir. Com es pot observar a la figura 30, així llueix actualment la biblioteca de Sarajevo.

³⁵ Atitar, M. (6 de juny de 2012). *Gervasio Sánchez comentado*. El País. Recuperat el 10 de maig de 2020 de: https://elpais.com/cultura/2012/03/06/album/1331031560_816078.html#foto_gal_1



Figura 30. Fotografia extreta del llibre *Sarajevo 1992-2008* (página 73)

El nadó que apareix a la figura 26 és la Nalena Skorupan. El dia de Reis de l'any 1994 la seva casa va rebre un projectil que va decapitar la seva tieta Mirsada i que li va produir ferides greus al rostre. Encara que tenia dos mesos de vida, no era la primera vegada que la mort la visitava: el seu pare va morir sense conèixer-la mentre combatia a un dels fronts de la ciutat. Al cap de dos dies de l'atac, la nena va morir a l'hospital. El seu tiet Mirsad Demirovic, marit de Misarda, va col·locar el seu cos al fons d'una tomba coberta per un bancal de ciment.

Una història molt semblant a l'anterior té a veure amb el nen que surt a la figura 27. Nermin Divovic, de set anys, posa amb la seva mare, Dzenana Sokolovic, i la seva germana, Dzenita, el gener de 1994. A la fotografia es pot veure com el nen mira a la càmera de manera dura i orgullosa. Després es va relaxar i va començar a jugar amb una bola de neu. El novembre de 1994, quan Nermin anava per l'anomenada "avinguda dels franc-tiradors" amb la seva mare, ja que havien de passar per allà per anar al mercat; un dels franc-tiradors li va apuntar a la cara i va ser assassinat, deixant-lo a terra amb un gran basalt de sang.



Figura 31. Mort de Nermin Divovic.
Fotografia extreta del llibre *Sarajevo 1992-2008* feta per Enric Martí
(página 48)

Quan Gervasio Sánchez va tornar al 2008 a Sarajevo, va retrobar-se amb la família d'en Nermin. La seva mare i el seu marit Paso Divovic visiten la seva tomba sovint amb els seus dos fills nascuts després de la guerra.

A la figura 28 hi trobem als quatre nens jugant. Ells són Aljosa Basic, Amar Mistic, Alen Damir i Damir Basic. El lloc on estan jugant és la façana de la seva casa, que va ser destrossada per un projectil disparat per un carro de combat situat al turó Zuc, que va xocar contra casa seva. Aquest va matar al matrimoni Maçanovic format per Milan i Pava. Tots dos eren serbis, igual que els responsables del tret.

S'ha de tenir en compte que, encara que hagin passat molts anys d'aquesta guerra i del setge, la ciutat encara està recuperant-se del que es va esdevenir a Sarajevo durant un període prolongat de temps. Per aquest motiu, el fotoperiodista volia retractar els mateixos espais per tal de mostrar aquesta transformació i evolució, malgrat les conseqüències que van patir.

4.2.2. Mujeres. Afganistán

És un projecte de l'Associació pels Drets Humans a l'Afganistan (ASDHA), que es va fundar l'any 2000. L'objectiu principal és mostrar, a través de la imatge i la paraula, la realitat de les dones afganeses. A través de les imatges de Gervasio Sánchez i les paraules de la periodista Mónica Bernabé

(també presidenta de l'ASDHA), volen identificar els problemes que es presenten, les dones a fotografiar, aconseguir els permisos per tal que les puguin retratar, recopilar la informació i documentar els casos. El llibre inclou el testimoni de les dones fotografiades (quasi 200 afganes), de les quals s'ha agafat sis casos per analitzar.

4.2.2.1. El drama de les dones afganeses

Des de la caiguda del règim dels talibans l'any 2001, les dones afganeses s'han organitzat per defensar els seus drets i millorar la seva situació aconseguint, d'aquesta manera, alguns avenços. Malgrat això, la inestabilitat del país i la poca voluntat política (sobretot l'Administració afganesa) de preveure en les seves polítiques una lluita contra la violència de gènere fa que la majoria de dones afganeses continuïn patint, avui dia, violència de gènere d'una forma sistemàtica: maltractaments per part de les seves parelles sense tenir cap manera de defensar-se perquè no existeixen programes dedicats a la seva protecció (Cilleros, 2014).

En els més de trenta anys de conflicte armat, les dones són les que més han patit els efectes: moltes han sigut violades, empeses a la prostitució, expulsades de casa seva, mutilades, etcètera. Els talibans els hi van prohibir treballar fora de casa, estudiar i, fins i tot, rebre assistència mèdica mentre van ser al poder de l'Afganistan (1996-2001). També les obligaven a vestir amb el burca, que es va convertir en símbol internacional de la repressió contra les afganeses (Cilleros, 2014).

A l'Afganistan les dones no tenen cap dret, els homes (sigui pare, germà o marit) decideixen sobre la seva vida. En la majoria de matrimonis, les dones són casades a la força. El marit, com a tradició, garanteix una quantitat de diners a la família (que pot arribar fins als 5.000 euros) per casar-se amb ella. Quan l'home es casa, considera que la dona és de la seva propietat, ja que ha pagat per ella. Els casaments solen ser amb homes escollits per la família de la dona. Els matrimonis forçats es consideren la principal raó de la violació dels drets de les dones a l'Afganistan.

4.2.2.2. Anàlisi i interpretació



Figura 32. Fotografia extreta del llibre *Mujeres. Afganistán* (pàgina 31)

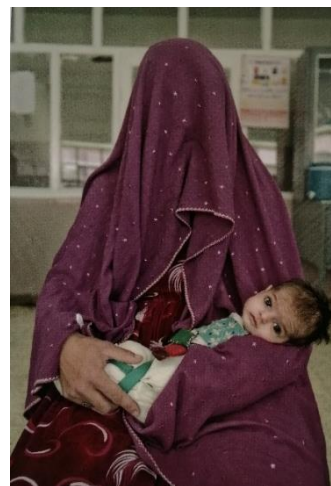


Figura 33. Fotografia extreta del llibre *Mujeres. Afganistán* (pàgina 51)



Figura 34. Fotografia extreta del llibre *Mujeres. Afganistán* (pàgina 55)



Figura 35. Fotografia extreta del llibre *Mujeres. Afganistán* (pàgina 74)



Figura 36. Fotografia extreta del llibre *Mujeres. Afganistán* (pàgina 82-83)



Figura 37. Fotografia extreta del llibre *Mujeres. Afganistán* (pàgina 85)

A continuació es realitzarà l'anàlisi qualitativa de les fotografies a través de l'estructura del mètode d'Edwin Panofsky.

Nivell preiconogràfic o significació primària

A la figura 32 hi trobem a dues dones: una d'elles està estesa a sobre d'un llit, boca avall, amb les mans a la cara. Porta un vestit de flors de color rosa i blanc, i el mocador del cap el porta de color verd. L'altra dona està dempeus. Ella va vestida amb una bata blanca que dona a entendre que és metge. Porta un mocador blanc amb un estampat de flors i un vestit rosa que es pot veure per sota de la bata. A les dues mans porta guants i, amb la mà dreta agafa unes pinces amb un cotó, com si estigués fent cures al peu de l'altre dona. En primer terme també podem observar un tamboret de color blau i unes muletes que estan recolzades al llit.

Pel que fa als subjectes que hi apareixen a la figura 33, miren fixament a la càmera. Hi trobem a una dona (que deduïm que és dona, ja que porta un burca), encara que no se li veu la cara. En braços porta a un nadó. Tots dos posen davant de la càmera i miren fixament a ella (com podem veure a la mirada inquietant de l'infant). La dona va vestida amb un mocador de color lila que li tapa tot el cap i el rostre, i un vestit granat amb formes en color blanc. Pel que fa a la localització, segons el que es pot veure es podria deduir que estan dins d'un hospital.

Les dones que formen part de la figura 34 sembla que mirin amb cara de preocupació. La que se situa a l'extrem esquerre fixa la seva mirada cap a la càmera. Ella vesteix amb un burca negre amb estampat de color blanc. Pel que fa a la dona de la dreta, els seus ulls miren cap a aquesta mateixa direcció. Es tapa la boca amb la mà i sembla que estigui a punt de plorar. Ella vesteix amb un mocador de color blau amb alguns detalls en color gris. Pel que fa a l'escena, no se sap que passa, ja que sembla que el que les preocupa està fora de camp (és a dir, fora del que hi ha dins de l'enquadrament).

La figura 35 és molt similar a la imatge anterior. En aquest cas trobem a una dona que fa el mateix gest: la mà a la cara i el seu gest és trist. Ella es troba a dins d'una casa, pel que podem veure al fons, i vesteix amb un mocador negre. El vestit que porta també és negre.

Pel que fa a la figura 36, trobem dos subjectes: un nen petit i una dona. Els dos estan tombats en un llit i estan tapats amb una manta. El nen està plorant i la dona fixa la seva mirada cap a l'esquerra. La dona porta, a més, un mocador amb un estampat de color taronja i blanc i el nen porta com una espècie de barret de color blau.

Per últim, la figura 37 presenta a una dona també tombada a un llit. Ella mira fixament a la càmera i porta al cap unes venes, com si s'hagués fet mal. Està abrigada per uns llençols blancs i pel que es veu més enllà, sembla que sigui a un hospital.

Nivell iconogràfic o significació secundària

Tots els espais i subjectes representats a les fotografies anteriors són fetes a Afganistan (tot i que pertanyen a diferents ciutats). Les dones, a Afganistan, estan bastant reprimides, sobretot d'ençà que els talibans estaven al poder. Les seves restriccions van escandalitzar a l'Occident, tot i que només era una part del drama real que les afganeses viuen cada dia a casa seva.

Com es pot veure, en totes les fotografies hi són protagonistes les dones. Per tant, el tema principal gira al voltant del seu drama. Les Nacions Unides i altres organismes han fet múltiples informes sobre la dramàtica situació de les dones a l'Afganistan, encara que aquesta no és una realitat desconeguda. Malgrat això, la comunitat internacional ha mirat cap a un altre costat amb l'excusa que això "forma part de la cultura afganesa", encara que s'estiguin violant els drets humans (Cilleros, 2016). La societat afganesa és conservadora, masclista i religiosa i, per tant, és impossible canviar aquesta realitat de forma immediata.

Dins d'aquest treball, es pot veure el tractament de diverses temàtiques com el matrimoni forçat i infantil, la fugida i la drogodependència, el suïcidi, els avenços legals, les dones contra corrent i les conseqüències de la impunitat i la guerra.

Nivell iconològic o significació intrínseca

Tal com s'avança a l'apartat 4.2.2.1. *El drama de les dones afganeses*, les dones afganeses no tenen cap mena de capacitat de decisió respecte a les seves vides i els que les controlen són els homes, ja sigui el seu marit, el seu pare o el seu germà. Un dels temes més importants d'aquest drama és que són casades a la força. El matrimoni a l'Afganistan és un acord entre dues famílies, i no la unió entre dues persones que s'estimen (Sánchez; Bernabé, 2016). És a dir, es tracta d'un pacte tenint en compte l'estatus social, la tribu i l'ètnia. A més, és tradició que l'home pagui diners per la dona amb la qual es vol casar, com a compensació a la família de la promesa de desprendre's de la noia, ja que la noia se'n va a viure a casa de la seva família política després del casament. Per tant, ells senten que les dones són seves pel fet que paguen per elles.

Relacionat amb aquest tema, trobem a la Shamila, de vint-i-tres anys, la noia a la qual estan examinant a la figura 32. Quan tenia diez anys es va quedar orfe de pare i la seva mare va ser obligada a casar-se amb un altre home. Aquest nou marit va intentar fer negoci amb la Shamila, que va donar-la en matrimoni amb Abdul Rasul, un home vidu 32 anys més gran que ella. Abdul Rasul buscava una dona perquè li donés més descendència i es fes càrrec del seu fill (de 15 anys, fruit del seu primer matrimoni). Ella va tenir quatre filles (de 10, 7, 5 i 3 anys) i va donar a llum a la primera quan tenia 14 anys, quan encara no sabia ni tenir cura de si mateixa.

A la Shamila li falta la cama dreta, ja que van haver d'amputar-la a causa d'una infecció, i porta una pròtesi. Al peu esquerre té una malformació congènita i una ferida que més d'una vegada ha estat a punt de gangrenar-se. A la fotografia podem veure com li fan aquestes cures de la ferida que té al peu de manera regular, realitzades pel personal sanitari del centre ortopèdic del Comitè Internacional de la Creu Roja a la ciutat de Mazar-e-Sharif, al nord d'Afganistan. Shamila viu a una casa a mig construir a una zona deshabitada, on no té ni aigua ni electricitat. Les precàries condicions higièniques de la llar on viuen fan que la ferida que té al peu no arribi a cicatritzar-se mai. El personal del Comitè Internacional de la Creu Roja insisteix que Shamila ha d'ingressar a l'hospital per poder curar-se, però la jove afirma que el seu marit no s'ho permet. Sense el seu consentiment la dona no vol quedar-se al centre.

Segons el que explica Mónica Bernabé al llibre, el matrimoni no té validesa, segons la llei islàmica, si un dels dos cònjuges no dóna el seu consentiment a l'enllaç. La llei de l'eliminació de la violència contra les dones, aprovada a l'Afganistan el 2009, preveu penes d'almenys dos anys de presó per a qui obligui una dona a contraure matrimoni. No obstant això, els matrimonis forçats continuen sent habituals. Segons càlculs d'UNICEF, el 2008 el 57% de les afganeses són obligades a casar-se abans dels setze anys, en contra de la llei (Sánchez; Bernabé, 2016). La Shamila és un exemple clar de matrimoni infantil forçat, ja que ella només tenia deu anys quan la van obligar a casar-se.

El tema de la maternitat és molt dramàtic pel que fa a les dones afganeses. L'Afganistan és un dels pitjors països per ser mare, perquè té un dels índexs de mortalitat materna més alts del món. Segons dades de l'any 2011 per part de l'Organització Mundial de la Salut (OMS), 460 afganeses de cada 100.000 moren durant l'embaràs o el part (Sánchez; Bernabé, 2016). Una de les principals causes d'aquesta mortalitat és deguda al fet que les dones són mares a una edat molt jove, tenen molts fills i de forma molt seguida (els embarassos tan seguits no permetem que el cos de la mare tingui temps suficient per recuperar-se d'un part i l'altre, ni les condicions necessàries per alletar al nadó). Un altre problema és la dificultat de tenir accés a l'assistència mèdica especialitzada. Segons el Ministeri de

Salut Pública del país, el 8% dels nens i les nenes de menys de 5 anys pateixen malnutrició severa, i fins al 60% del total, malnutrició crònica (Sánchez; Bernabé, 2014).

Nar Bibi (figura 33), de Kabul, posa amb la seva filla Razima, de seixanta-cinc dies d'edat i 2,5 kg de pes. Pel temps que té la nena, pesa molt menys del que hauria de pesar. Per tant, pateix malnutrició i, per aquest motiu, està ingressada a l'hospital infantil Indira Gandhi. Ella es va casar als 20 anys, té tres fills (de 12, 7 i 3 anys), i ha perdut a tres més: un va morir en néixer i els altres dos quan tenien mesos.

A la figura 34 trobem a la Sharifa acompanyada de la seva mare, la Khershwar. Elles estan a un centre d'atenció legal per a dones pertanyent a l'organització Medica Afghanistan, a Herat, a l'oest d'Afganistan. Van demanar ajuda allà perquè el tiet de la Sharifa la va violar aprofitant que estaven sols a casa. La seva mare va afirmar que la noia no parava de plorar fins que va confessar el que havia passat. Han hagut d'anar a solucionar-lo a la Justícia, ja que el violador es va negar a casar-se amb la noia perquè ja estava compromès amb una altra dona i tampoc estava disposat a pagar una compensació pel que havia passat. D'aquesta manera, es van presentar al Tribunal que va ordenar tancar a la jove a un correccional, i a ell, a la presó. Les advocades de Medica Afghanistan van aconseguir que Sharifa pogués sortir en llibertat i van poder convèncer a la seva mare perquè no la cases amb ell. Ara, la Sharifa ha pogut reprendre els seus estudis.

Una dona a l'Afganistan difícilment pot viure sola, encara que tingui estudis universitaris, una carrera professional o una situació econòmica folgada. Això no és ben vist socialment i, sobretot, no és segur. Com s'ha dit anteriorment, la dona sempre està vinculada a una figura masculina: quan és soltera, amb el seu pare; quan es casa, amb el seu marit. Aquesta situació dificulta encara més que una dona pugui escapar d'una situació de violència. Segons un estudi de l'associació Human Rights Watch, es calcula que el 87% de les dones afganeses pateixen algun tipus de maltractament físic o psicològic, o abusos sexuals al llarg de la seva vida (Sánchez; Bernabé, 2016). Un exemple clar ho trobem a la figura 35. L'Hangama tenia 20 anys quan es va fer la fotografia i es va comprometre amb un jove afganès que vivia a Iran i al que ella no coneixia. Només havia vist una fotografia d'ell i li van assegurar que era una bona persona, així que va accedir al matrimoni. Ell va començar a maltractar-la durant l'època on eren nuvis. Malgrat això, es va casa amb ell perquè el seu pare li va dir que per a la família seria una deshonra que trencarà el seu compromís. Va viure tres mesos amb el seu marit que van ser un infern per a ella, fins al punt d'intentar suïcidar-se amb una sobredosi de pastilles. Quan li van fer la fotografia feia dos anys que vivia amb el seu pare i es volia divorciar. El seu exmarit es va tornar a

casar amb una altra dona, però li va reclamar els 390.000 afganis (uns 5.300 euros) que va pagar per casar-se amb ella.

L'Afganistan produeix el 90% de l'opi del món i té un milió de drogodependents. La majoria són homes però el nombre de dones drogoaddictes ha augmentat en els últims anys. Les dones solen consumir aquesta droga davant la impossibilitat de rebre atenció sanitària, ja que ho veuen com una substitució dels medicaments i això fa que acabin enganxant. D'altres busquen en l'opi una via d'escapament davant la situació de pobresa i maltractaments que estan vivint, atès que els seus marits també ho consumeixen. Un exemple clar és la Leila (figura 36), que quan li van fer la fotografia tenia vint-i-cinc anys. Ella és iranià, encara que es va casar amb un afganès quan ella tenia setze anys. Va començar a consumir opi perquè estava molt refredada i una amiga seva li va recomanar per tal de curar-se. Ingeria i fumava opi tres vegades al dia i, de tant consumir-ho, va acabar sent dependent. A més, el seu marit també ho consumia. A l'Afganistan hi ha pocs centres de tractament per a drogodependents, on les persones ingressades solen romandre uns quaranta-cinc dies. Leila rep tractament en l'organització Sanga Amaj, en Kabul. A la fotografia surt amb el seu fill (que tenia sis mesos), que també eren addictes perquè fumaven davant d'ell.

El drama de les dones afganeses no acaba aquí. L'Afganistan és l'únic país del món on el nombre de dones que se suïciden és superior al dels homes. L'any 2013, segons el Ministeri de Salut Pública del país, unes 2.500 dones es van treure la vida. La majoria que ho intenten són joves de 14 a 21 anys que pateixen maltractaments al nucli familiar o són forçades a casar-se. Les dones opten dues vies per matar-se: a la província d'Herat, les dones solen suïcidar-se cremant-se la pell; o, per contra, ingereixen mata-rates, opi o grans dosis de medicaments per tal de morir enverinades. A la figura 37 podem veure a la Sabza Gul, que tenia 25 anys quan la seva cunyada va calar-li foc fins quasi posar fi a la seva vida. Vivia amb el seu marit i la seva família política, que van presenciar l'escena i ningú va socórrer. La causa per la qual li van calar foc va ser per l'intercanvi de dones que va fer la seva família i la del seu marit que consistia en què ella es casava amb la condició que la neboda d'aquest es casava amb el seu germà, sense necessitat de pagar diners. Però el germà de Sabza Gul no li va donar fills a la neboda del seu marit i la família va decidir pagar-ho amb ella. La jove va aconseguir recuperar-se de les ferides però part del coll li va quedar soldat al cos i els braços li van quedar rígids, amb impossibilitat d'estirar-los.

Des de la caiguda del règim talibà, les afganeses van recuperar el seu dret a participar en la vida política i van haver-hi importants avenços legals pel que fa als seus drets. L'any 2002 es va crear el Ministeri d'Afers de la Dona, o el 2014 es va aprovar una nova Constitució, que postula que l'home

i la dona són iguals davant la llei, i que estableix un sistema de quotes per a garantir la representació femenina al Parlament i als consells provincials. El 2009, el Govern va aprovar la Llei sobre l'eliminació de la violència contra les dones, que esdevé com a delictes fins a vint-i-dues situacions de violència contra les dones i preveu càstigs per als responsables, però els fiscals i els tribunals quasi mai apliquen aquesta llei o bé per desconeixement o perquè l'obvien (Cilleros, 2014).

Per últim, els talibans, que estaven en contra de les fotografies, la televisió o qualsevol altre senyal de modernitat, tenien una web a Internet durant els anys que van ser al poder, en el qual explicaven el seu ideari on justificaven les restriccions contra les dones per protegir l'honor i la vida, ja que la violació, el segrest i l'abús es van convertir en habituals durant el règim mujahidí de Burhanuddin Rabbani (1992-1996). Per això els van prohibir treballar fora de casa o obligades a vestir amb el burca. Amb la caiguda del règim talibà, aquestes restriccions es van començar a aixecar, encara que l'Afganistan encara és un país conservador, masclista i religiós, i les dones continuen sent víctimes de moltes limitacions.

Moltes de les activistes afganeses a favor dels drets de les dones o bé són solteres o no depenen de cap figura masculina. Per aquest motiu moltes joves juguen ara al futbol, la majoria són universitàries o adolescents que pertanyen a famílies de classe social mitjana o alta, sent així la imatge més significativa del canvi respecte a l'època talibana. Per una altra part, les dones mai havien fet boxa a l'Afganistan i, després de la caiguda del règim talibà, n'hi ha que van començar a practicar-ne constituint, d'aquesta manera, la Federació de Boxa de l'Afganistan, que va viure la seva època daurada l'any 2012.

5. Resultats

Les imatges analitzades mostren drames molt diversos: la situació de l'albinisme a Tanzània, el tràfic de menors a l'Àfrica Occidental, les conseqüències socials de la guerra de Bòsnia-Hezergovina amb el setge de Sarajevo i el drama de les dones afganeses. A cada sèrie podem desenvolupar les diferents característiques a les quals hem arribat respecte a com representen el drama cada fotoperiodista, que és la pregunta inicial d'aquest treball. L'anàlisi no ha tingut l'objectiu d'establir diferències entre els dos fotoperiodistes, sinó mostrar de quina manera presenten el drama i un apropament dels esdeveniments que tenen lloc al món i que no som conscients que estan passant.

En tots els casos, la figura del fotoperiodista ha seguit els criteris ètics de la professió sobre fer fotografies a persones desconegudes que vam presentar al punt 2.5.4. *Ètica i deontologia fotoperiodística*. Principalment veiem que ambdós volen captar el moment amb la màxima sensibilitat, sense inserir-se en l'escena, fent l'intent de ser propers i poder empatitzar amb els subjectes representats. Respectar a les persones que surten a les imatges és un dels punts ètics més importants de la pràctica fotoperiodística i tant Gervasio Sánchez com Ana Palacios hi mostren un gran respecte i estima per ells. Mostren, en definitiva, a les persones que pateixen més, les defensen i dignifiquen a través d'aquestes fotografies, sense ficar-se de ple en la violència i contextualitzant sempre els esdeveniments.

En tots dos fotògrafs es pot veure que la majoria dels subjectes representats són nens i dones, ja que sempre han estat vistos com els individus més vulnerables en aquest tipus de conflictes. En el cas d'Ana Palacios, a *Albino* es veu que centra la seva mirada en els nens, encara que a la sèrie trobem a persones adultes que pateixen la mateixa malaltia i, a *Niños esclavos. La puerta de atrás*, es veu que se centra en la tracta de persones, principalment a l'esclavitud infantil. Gervasio Sánchez, per una altra banda, en moltes de les fotografies que va fer durant el setge de Sarajevo, presenten famílies que pateixen les conseqüències de la guerra i, dins d'aquestes famílies, trobem nens petits i dones. Relacionat amb això, a la sèrie *Sarajevo 1992-2008* ens podem fixar en la figura 26, 27 i 28 on els protagonistes són nens, o a *Mujeres. Afganistán* on es veu la vulnerabilitat que pateixen les dones afganeses, encara que es mostra alguns avenços que s'han esdevingut per millorar la seva situació social.

A més d'això, tots són pertanyents a països occidentals i en vies de desenvolupament. Per tant, es pot deduir que aquestes societats tenen escassetat d'aigua, aliments o altres recursos molt importants pel seu dia a dia. A *Albino*, per exemple, s'ha explicat a l'anàlisi qualitativa que al refugi de Kabanga l'escassetat d'aigua és una cosa alarmant i que, quan s'acaben les reserves, han d'anar a l'hospital a

agafar-ne i portar-les en galledes; o la dificultat que tenen d'aconseguir protecció solar per tal que no agafin càncer de pell i puguin portar una millor qualitat de vida. A la guerra de Bòsnia-Hezergovina, malgrat no pertànyer a un país tercermundista, com al cas anterior, es tracta d'una guerra i una de les principals conseqüències que es pateixen és la fam.

Després d'haver analitzat les seves fotografies, es pot afirmar que no volen fer ús de la "pornografia emocional" per sensibilitzar al món, com estipulava Joan Fontcuberta, sinó que volen donar a conèixer situacions i esdeveniments que passen i que, d'una manera o d'una altra, no som conscients o no sabem de la seva existència. Per exemple, les obres d'Ana Palacios, com *Albino*, no mostra nens passant gana, bruts, amb mirades que provoquin tristesa o amb enfocaments en picat que ens situa com a espectadors que els mirem des de dalt, com si passi el que passi sempre serem superiors a ells i que aquella situació ens impacta -com el *punctum* de Barthes (1980)- però que no ens treu de la nostra comoditat. Ana Palacios fa una fotografia documental que mostra les realitats molt dures que pateixen les persones a Àfrica i altres països del món. Ressalta situacions de desigualtat, pobresa, exclusió, maltractament o abusos i ho fa d'una manera no habitual, ja que ho transmet de la forma més digna, vital i positiva dels individus representats. Les seves fotografies no oculten la dura situació que pateixen però aconsegueixen un cert apropament per part de l'espectador a aquelles persones que són tan iguals a nosaltres. És a dir, dóna visibilitat al que és invisible. Un exemple clar d'aquesta vitalitat la podem veure a la figura 15, pertanyent a la sèrie *Albino*, que mostra a una nena amb albinisme que balla dins d'un edifici a mig construir, ja que fora no pot sortir a causa de les greus cremades que pot ocasionar-li el sol.

Pel que fa a *Niños esclavos. La puerta de atrás* pretén documentar, a través de les diverses fases per les quals passa un nen que ha sigut venut com a esclau, la situació que viuen quan són acollits i tractats, per després reinserir-los amb les seves famílies o laboralment. En aquest cas, hi ha algunes imatges on els subjectes es mostren més tristos, com és el cas de la figura 18 on la nena està amb la seva patrona treballant o, al contrari, mostrant-se plens d'esperança com a la figura 22. La mirada de les persones fotografiades és molt important per retractar un drama o per conscienciar a la població de les injustícies que es produeixen i que han de canviar.

Podem afirmar que les fotografies d'Ana Palacios estan plenes de vida i moviment. En moltes ocasions es veu com capta el moment en el qual els nens juguen i, per aquest motiu, moltes vegades alguns elements que es mostren es troben borrosos. Si més no, aquest efecte no queda malament dins de les fotografies, ja que dóna aquest efecte de moviment i de vida del qual es parlava abans. Pel que fa a la composició, les fotografies exposades mostren als seus subjectes amb cert grau d'equilibri,

respectant la llei dels terços i situant, sempre que es pugui, al personatge més important al centre o a primer pla de l'enquadrament. La idea principal d'aquestes fotografies és mostrar aquests drames però sí que és cert que, a escala compositiva, està molt ben estructurat.

En el cas de Gervasio Sánchez, moltes de les seves imatges poden estar relacionades amb l'estil documental que presentava Lewis Hine o Dorothea Lange (comentats a l'apartat 2.2. *La fotografia social*), atès que els temes representats són molt semblants entre ells; sobretot pel que dóna a la distinció d'un subjecte per sobre la massa, mostrar a aquestes persones amb una certa esperança per un futur millor o per la manera de documentar les escenes de la manera més honesta possible. A *Sarajevo 1992-2008* utilitza el blanc i negre com un recurs estilístic molt important per tal de crear impacte i dramatisme a les escenes exposades, encara que a les imatges que fa quan torna a la ciutat l'any 2008 les fa en color (i això fa que es vegi que la situació ha evolucionat però que les ferides de la guerra segueixen vigents). A més, les persones representades en aquesta sèrie són la població civil que, en tota guerra, són les que més pateixen les seves conseqüències. Aquest punt és molt important, ja que part de la denúncia que vol fer amb les seves fotografies té a veure amb el patiment dels innocents davant de conflictes bèl·lics. Com ja s'avançava al punt 2.1. *El fotoperiodisme de guerra*, a partir de l'esclat de la Guerra Civil espanyola va ser quan es va començar a bombardejar ciutats ferint, d'aquesta manera, a les persones que hi habitaven, és a dir, a la població civil. Més que fer "pornografia emocional", busca mostrar el costat més truculent de la guerra, que emana de les víctimes, els petits detalls de la vida diària en un setge, és a dir, les escenes diàries plenes de tragèdia.

La manera de fer fotografies que té Gervasio Sánchez es pot relacionar, també, amb les que feia Robert Capa: mai es ceba amb la violència o l'horror però són un cop de puny per a les persones que les observen. Són fotografies rotundes i serenes, plenes d'històries. Utilitza molt el pla general i, sobretot, apareixen moltes vegades gent posant davant la càmera, com en el cas de la figura 26 de la sèrie *Sarajevo 1992-2008*, la majoria de fotografies que apareixen a *Mujeres. Afganistán* o una altra de les seves sèries (que no s'ha analitzat) anomenada *Desaparecidos*. Encara que aquestes persones estiguessin en un episodi de plena violència, el fotògraf pretén mostrar en la seva mirada un petit fil d'esperança que els fa seguir cap endavant.

Com s'ha dit anteriorment, a la majoria de fotografies que es van fer durant la guerra de Bòsnia i el setge de Sarajevo els seus protagonistes eren famílies que lluitaven per sobreviure a aquella horrible situació, amb una certa expressivitat de tristesa i de perill. Vol denunciar les injustícies socials i el comerç de la guerra, així com conscienciar al món dels conflictes que s'esdevenen. Els nens són un element clau dins de les imatges de Gervasio Sánchez, com ja hem vist en les d'Ana Palacios, i es pot

relacionar amb la idea d'explicar aquestes històries a través dels individus que pateixen més. En aquest cas, i com s'avançava abans, de les fotografies analitzades hi apareixen nens a les figures 25, 26 i 27.

En un primer lloc, a la figura 25, trobem una nena de dos mesos la qual presenta greus ferides a causa d'un projectil que va caure sobre casa seva. Segons el mateix fotoperiodista al documental *Imprescindibles* de RTVE³⁶, afirmà que aquella nena era la cara de la guerra i la imatge que representava tot aquell horror. A més, com s'explicava a l'apartat 2.4. *El fotoperiodista com a testimoni dels fets*, els fotoperiodistes actuen com a testimoni dels fets i, en aquest cas, Gervasio Sánchez va ser testimoni de la seva mort i de moltíssimes més que es van produir durant la guerra. En el conjunt de les seves fotografies, predomina els plans generals que contextualitzen el conflicte com per exemple gent anant pel carrer amb cotxes volvats i en runes, mobiliari destrossat, etcètera. Per tant, sol ser estrany que es fixés en petits detalls o fotografii a les persones en plans curts, ja que no volia crear aquella morbositat o “pornografia emocional” de la qual es parlava abans. Però el cas de la nena de dos mesos era un cas extraordinari de representació de l'horror i les causes devastadores de la guerra.

A la figura 26 s'hi presenta a una família: una mare amb els seus dos fills. Un dels nens mira al fotògraf que li realitza la fotografia de manera orgullosa i desafiant. Després, segons el que explica el fotoperiodista al llibre, va continuar jugant amb una bola que va fer amb la neu. En aquest sentit, s'exemplifica que les conseqüències de la guerra la pateixen la població civil. Una de les altres coses que s'explica al llibre és que el nen (Nermin Divovic), als mesos de ser fotografiat per ell, va ser assassinat a l'avinguda dels Franc Tiradors. A la fotografia feta per Enric Martí (figura 30) es mostra el nen, boca avall, sobre un basalt de sang que és més gran que el seu cos. Aquesta imatge ens pot recordar a la imatge d'Aylan Kurdi, ja que la posició en la qual va morir és molt semblant. Aquestes imatges creen un gran impacte en la població, ja que mostren escenes de violència molt dures.

A més de representar a persones, Gervasio Sánchez vol mostrar la fragilitat d'una ciutat. Els serbis van destruir un dels símbols de la ciutat, la Biblioteca de Sarajevo (figura 28), que era una de les millors que hi havia a Iugoslàvia i on es barrejava la mirada de moltes cultures i ètnies. D'aquesta manera, no només representa el drama a través de les persones sinó que també utilitza els llocs derruïts i en runes per representar aquesta situació. En aquella fotografia, a més, fotografia un raig de llum que entra per una de les esquerdes del que queda de l'estructura de l'edifici, que representa com aquesta esperança que pretén mostrar en la mirada dels subjectes que fotografia.

³⁶ RTVE. (2020). *Imprescindibles: Gervasio Sánchez, testigo de guerra* [Documental]. Recuperat de: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-gervasio-sanchez-testigo-guerra/5487472/>

Pel que fa a *Mujeres. Afganistán*, dona una visió més àmplia i complexa del que és la situació de les dones a l'Afganistan, com els abusos, la violència i les desigualtats que hi pateixen. A més, vol mostrar que les pitjors tragèdies que realment hi viuen són a casa. Això passava amb el règim dels talibans però, quan va caure, la situació no ha canviat gaire, ja que molta de la població afganesa ho té com a tradició. A l'Afganistan existeixen nombroses lleis que diuen que els homes i les dones són iguals. Fins i tot, el mateix Coran està en contra dels matrimonis forçosos i els matrimonis amb menors. Però, malgrat això, la vida quotidiana no té a veure amb el que diuen les lleis.

Les fotografies mostren la violència, endèmica, que afecta les dones afganes a través d'una sèrie de blocs que aborden les principals temàtiques que exemplifiquen el grau de violència a la qual és sotmesa una dona afganesa. En aquest sentit, podem veure fotografies de la vida diària d'aquestes dones, com acompanyen als seus fills a l'hospital, ja que estan malnodrits a causa que les dones tenen fills molt seguit i el seu cos no li dona temps a reposar-se d'un embaràs a un altre o com són capaces de suïcidar-se a través de sobredosis, entre d'altres. A més de presentar fotografies del dia a dia, hi ha imatges que són retrats d'aquestes dones, moltes d'elles amb mirades tristes i amb una història dramàtica al darrere. Però, com en tota fotografia de Gervasio Sánchez, hi ha aquell fil d'esperança per tal que una situació d'aquesta mena pugui canviar i la sèrie també mostra a dones que han aconseguit arribar a càrrecs de poder, encara que a l'Afganistan això no està molt ben vist, o que han pogut jugar al futbol o fer boxa. Són històries que posen en relleu que la consecució de la pau i el fi de la violència implica aplicar perspectives de gènere en la recerca de solucions als conflictes internacionals i per la igualtat entre homes i dones.

Tenint en compte l'estil documental dels dos fotoperiodistes analitzats, es pot afirmar que tots dos tenen un estil i una manera de documentar molt semblant. Per part d'Ana Palacios, són fotografies alegres, dins del context en el qual s'explica, plenes de vida i d'optimisme per aconseguir un futur millor, però no deixen de ser part d'un drama el qual pateix una part de la població. En el cas de *Niños esclavos. La puerta de atrás* mostra que sempre hi ha una porta del darrere per a aquests infants, els quals els han destrossat la vida però segueixen endavant. En el cas de Gervasio Sánchez, són fotografies pausades que reivindiquen històries de víctimes civils en les guerres i mostra que aquests conflictes bèl·lics no s'acaben quan aquests finalitzen. El vincle de la fotografia amb la mort, sobretot amb la sèrie *Sarajevo 1992-2008* és molt present. També, segueix les vides dels protagonistes després de la guerra, atès que va establir vincles amb ells, i també per expressar aquella esperança per un futur millor de la qual es parlava abans. En tot cas, mostren la decisió, tal com deia Cartier-Bresson, d'un moment en específic, molt important, que pot esdevenir el principi del canvi social.

6. Conclusions

Com ja s'avançava a la Introducció d'aquest treball, la fotografia és una de les arts que més ens impacta de manera directa. Aquesta, ha de servir per tenir el record dels episodis de la nostra vida, així com una prova lícita que alguna cosa ha passat. Roland Barthes (1980) deia que cada fotografia establia una mena de xoc, un petit detall que feia aquella fotografia especial i única, i en el cas de les fotografies analitzades en aquest treball, trobem moltes que ens afecten de manera immediata com per exemple la de la nena de dos mesos amb ferides a la cara a causa de l'impacte d'un projectil o la mirada dels nens que surten a *Niños esclavos. La puerta de atrás* d'Ana Palacios. Per tant, la fotografia ha de servir com una eina per canviar les injustícies o desigualtats socials que s'esdevenen al món. Des de la perspectiva de Barthes, les imatges compleixen diverses funcions com informar, representar, sorprendre, fer i significar, per tal que l'espectador (o *spectator*) les reconeix configurant la sensació de l'*studium* que anomenava l'autor. Aquesta manera de veure també és expressada per l'assagista Susan Sontag a *Sobre la fotografia*, on també diu que la funció d'una imatge s'ha de fer des del punt que alteren i amplien les nostres nocions que val la pena mirar i que tenim dret a observar (Sontag, 1975). L'autora exposa els principis bàsics de la fotografia com "reflex de la realitat", "veracitat", "conferir autoritat", sense oblidar que la càmera està interpretant.

Però hi ha més coses que s'han de destacar de les fotografies, i un element important pel que hem explicat al voltant del nostre treball és que les imatges mouen consciències. Segons Sontag (2003), una fotografia que porta notícies de crueltats insospitades no pot fer efecte en l'opinió pública a menys que hi hagi un context apropiat de predisposició i actitud. Un exemple molt clar, i que hem tractat en diversos punts d'aquest treball, és la imatge de la nena vietnamita ruixada amb napalm, que corre completament nua i plorant per una carretera. Sense cap dubte, aquesta imatge va impactar al món i va contribuir a la revulsió del públic davant la guerra. El mateix passa amb un dels fotoperiodistes analitzats al treball: Gervasio Sánchez. A les seves imatges surten persones, principalment civils, que pateixen totes les conseqüències d'una guerra de la forma més violenta possible, i que intenten sobreviure com poden, sempre amb la por que podran morir en qualsevol moment.

Des d'aquest punt de vista, les fotografies poden ser angoixants, però segons Sontag (2003) la tendència a estilitzar-les i adequar-les a un mitjà, acaba per neutralitzar aquesta angoixa i, encara que creen identificació, també les elimina i refreden les emocions. Com ja s'ha dit durant el treball, el gran bombardeig d'imatges d'aquest tipus poden fer que ens acostumem a albirar el dolor i, el saber que estem allunyats d'aquestes calamitats, estimula l'interès per contemplar aquest món real on habita l'horror establint la idea que allò ha passat i que sempre seguirà passant (Sontag, 2003). Un pensament

que no s'allunya de les sensacions que transmeten les fotografies sobre la immigració o els conflictes bèl·lics des del punt de vista occidental.

Valorar el treball de cada professional no ha sigut tasca fàcil, ja que jutgem una fotografia de la qual no som conscients de com s'ha fet exactament, la decisió del fotògraf respecte als subjectes que surten, l'enquadrament o la intenció principal. A més, la base teòrica ha permès valorar cada imatge seleccionada, com els principis ètics de la conducta del periodista, indicant les normes bàsiques respecte als subjectes representats, i els resultats d'aquesta. A més, ha servit per destacar que aquests fotoperiodistes han fet aquestes fotografies de la manera més respectuosa possible i sense cap manipulació, sent honestos amb el drama que pateixen aquestes persones. Un dels objectius establerts en aquest treball era mostrar diferents situacions que existeixen i que s'han de conèixer, ja que encara segueixen passant, posant com a protagonistes a les persones que pateixen aquests drames de manera directa. S'ha mostrat el drama de l'albinisme a Tanzània, els nens que pateixen l'esclavitud moderna, una guerra "actual" i les seves conseqüències i la situació que pateixen les dones afganeses en el seu dia a dia.

Totes les fotografies són plenament informatives, encara que també hi ha aquell punt estilístic que caracteritza als dos professionals, com l'enquadrament, la nitidesa, o altres elements que s'identifiquen amb ells.

La idea principal d'aquesta investigació era destacar el que s'amaga darrere d'una fotografia, és a dir, el rerefons d'aquesta, ja que pot estar plena de connotacions i elements molt importants a tenir en compte per tal d'entendre-les. En moltes ocasions s'ha vist una fotografia en la qual pensàvem que tractava sobre un tema però, quan anem més enllà, trobem que és una cosa totalment diferent. D'aquesta manera, s'ha pogut respondre a la pregunta inicial de la investigació: *Com presenten els fotoperiodistes el drama?*

Per acabar amb les conclusions, personalment, aquest treball ha sigut tot un repte per a mi. La veritat és que sempre m'ha agradat el fotoperiodisme com a disciplina i indagar dins de les seves possibilitats ha sigut una experiència molt enriquidora, a títol acadèmic com personal. A més, informar-me sobre diferents episodis i situacions que s'esdevenen al món ha sigut tot un xoc de realitat, ja que moltes de les problemàtiques que exposo no sabia que passaven actualment. Sense dubte, donar-les a conèixer de la mà de grans professionals com Ana Palacios i Gervasio Sánchez, els quals segueixo el seu treball des de fa molt de temps, ha estat tot un plaer. Desitjo que tot el que llegeixi aquest treball ho gaudeixi tant com jo fent-lo.

7. Bibliografia

- ARIET, A. (2017). *Las migraciones a través de la cámara: el fotoperiodismo aplicado al paso de centroamericanos hacia Estados Unidos* (Treball de fi de Grau, Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya). Recuperat de <https://bit.ly/3d5XOkK>
- ARROYO, M. (2011). *El documental social moderno de Dorothea Lange: una reflexión sobre los “sujetos de la acción” en el mundo rural estadounidense*. Escritoras y Escrituras. Recuperat de <https://bit.ly/3gqqreD>
- ATITAR, M. (2012, juny 6). Gervasio Sánchez comentado. *El País*. Recuperat el 10 de maig de 2020 de <https://bit.ly/2BihMuM>
- BARTHES, R. (1980). *La cámara lúcida: notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicació.
- BERNAL, María del M., FERNÁNDEZ, J. *Madre migrante*. Educar la mirada. Recuperat de <https://bit.ly/3enPsW8>
- BOUZAOUI, Y. (2016). *Lewis Hine: La fotografía como documento social* (Treball de fi de grau, Universitat La Laguna, Tenerife). Recuperat de <https://bit.ly/2TGNgRM>
- CABALLO, D. (2003). *Fotoperiodismo y edición, historia y límites jurídicos*. Madrid: Universitat.
- CARLOS, R. (2012). *Cobertura fotográfica y presentación de la II Guerra Mundial en la prensa gráfica española* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Espanya). Recuperat el 13 de març de 2020 de <https://bit.ly/2M7tL0h>
- CASTIÑEIRAS, M. (1997). *Introducción al método iconográfico. Tema 4. El método iconológico de Erwin Panofsky: la interpretación integral de la obra de arte*. Madrid: Ariel. Recuperat de <https://bit.ly/3d9Y3vi>
- CILLEROS, M. (2014). *Guia pedagógica exposición ‘Dones, mujeres, women. Afganistán’*. Palau Robert. Centre d’Informació de Catalunya. Recuperat de <https://bit.ly/3d7qPwx>
- Codi de l’Associació Nacional de Fotoperiodistes (NPPA). Recuperat de <https://bit.ly/2MaOCja>
- Codi de Bones Pràctiques del Sindicat de la Imatge. Recuperat de <https://bit.ly/2XGabOc>
- Código Deontológico de Federación de Asociaciones de la Prensa en España (FAPE). Recuperat de <https://bit.ly/2TPnkTP>
- Codi de la Federació Internacional de Periodistes (FIP). Recuperat de <https://bit.ly/2XTdwcX>
- COLORADO, O. (2013). *Dos visiones colectivas en el documental social: la Farm Security Administration (FSA) y la Photo League*. Oscar en fotos. Recuperat de <https://bit.ly/3c5DbUG>
- DEL RIO, O. (2011). El proceso de investigación: etapas y planificación de la investigación en Vilches, L. (coord.). *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital*. Barcelona, Ed. Gedisa, pp. 66-93.
- DOMÍNGUEZ, A. (2014). *Dorothea Lange, la fotógrafa del pueblo*. Recuperat de <https://bit.ly/3gjh3cG>
- DOMINGUEZ, E., LÓPEZ, A., TORO, L., CUBILLOS, M., GARCÉS, V. (2005). *Tratamiento Periodístico de la Información, proyecto SATPI*. Grup Comunicació, Periodisme i Societat de la Universitat d’Antioquia, Medellín (Colombia). Recuperat el 20 d’abril de 2020 de <https://bit.ly/2XHkIc0> i de <https://bit.ly/2McKpvx>

FONTCUBERTA, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.

GARCÍA, C. (2015, 4 setembre). “Sin este tipo de imágenes no tomamos conciencia de la realidad”: Más del 75% de los lectores de LaVanguardia.com opina que los periódicos han actuado correctamente. El caso de Aylan Kurdi reaviva el eterno debate de la fotografías que deben, o no, ser publicadas en los medios de comunicación. *La Vanguardia*. Recurs en línia. Recuperat el 20 d’abril de 2020 de <https://bit.ly/2BcCZ9q>

GUERRERO, C. (2011). Los testimonios fotográficos de Lewis W. Hine sobre el trabajo de los niños norteamericanos, 1890-1930. *Estudios Hemisféricos y Polares* 3 (1), 1-50. Recuperat de <https://bit.ly/3grQH6>

LEWIS, G. (1991). *Photojournalism: Content and Technique*. Wm. C. Brown. Recuperat de: <https://bit.ly/2ZCZcrc>

LLADÓ, A. (2015, 5 setembre). ¿Por qué necesitamos la foto de Aylan Kurdi?. *La Vanguardia*. Recuperat el 10 d’abril de 2020 de <https://bit.ly/3ewAltg>

MOLERA, S. (2016). *Anàlisi de l'evolució de l'impacte que genera la fotografia de guerra a la societat* (Treball de Final de Grau, Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya). Recuperat de <https://bit.ly/2ZEuk9V>

NOVAES, J. (2017). *Aproximación deontológica al fotoperiodismo: Creación de estereotipos en la visión occidental del “tercer mundo”* (Treball de Final de Màster, Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya). Recuperat de <https://bit.ly/2ZDOHE8>

PALACIOS, A. (2016). *Albino*. Huesca: Editorial Tenov.

PALACIOS, A. (2018). *Save the children: The Back Door*. Madrid: La Fábrica.

PÉREZ, J. (2018). *Criteris i límits ètics del fotoperiodisme* (Treball de Final de Grau, Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya). Recuperat de <https://bit.ly/2X8uTY5>

REDACCIÓ (2012, 6 juny). “La Guerra del Vietnam terminó con esta fotografía”, explica su autor. Teinteresa. Recurs en línia. Recuperat el 1 d’abril de 2020 de <https://bit.ly/36KaQSL>

REDACCIÓ. (2015, 5 setembre). La fotógrafa que retrató al niño sirio Aylan: “Cuando lo vi me quedé petrificada, ni él ni nadie llevaba chaleco salvavidas”. *Eldiario.es*. Recuperat el 20 d’abril de 2020 de <https://bit.ly/2B9OE8R>

REDACCIÓ (2016, 9 setembre). La historia detrás de una de las más icónicas y dramáticas fotos del 11S en Nueva York. *La Vanguardia*. Recuperat el 10 d’abril de 2020 de: <https://bit.ly/2AjdYJ0>

REDACCIÓ (2018, 20 juny). La fotoperiodista Ana Palacios estrena este jueves el documental ‘Niños esclavos. La puerta de atrás’. *La Vanguardia*. Recuperat el 24 d’abril de 2020 de <https://bit.ly/2ZP8gcM>

REDONDO, M. (2016, 22 febrer). *Otro periodismo para las nuevas olas migratorias*. Cuadernos de periodistas. Recurs en línia recuperat el 25 de març de 2020 de <https://bit.ly/3gpq43Y>

RODRÍGUEZ, B. (2018, 3 març). Dorothea Lange, la socióloga de la imagen. *El Correo*. Recuperat de <https://bit.ly/3enp66G>

RODRÍGUEZ, J., PARRAS, A. (2010). El tratamiento documental en la fotografía de prensa: ante el dolor de los demás y el conflicto de los otros. Sección departamental de Biblioteconomía y Documentación de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de

Madrid. *Revista General de Información y Documentación*, 20, 459-470. Recuperat de <https://bit.ly/3cayWar>

RTVE. (2020). Imprescindibles: *Gervasio Sánchez, testigo de guerra* [Documental]. Recuperat de <https://bit.ly/3dlxDXx>

SÁNCHEZ, G. (2008). *Sarajevo: Guerra y Paz (1992-2008)*. Recurs en línia recuperat el 9 de maig de 2020 de <https://bit.ly/3gHneHY>

SÁNCHEZ, G. (2009). *Sarajevo 1992-2008*. Barcelona: Blume.

SÁNCHEZ, G., BERNABÉ, M. (2014). *Mujeres (Women). Afganistán*. Barcelona: Blume.

SONTAG, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

SONTAG, S. (1975). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

TOSCO, P. (2013, 8 març). Los que cuentan la guerra en Siria. *El País*. Recuperat el 20 de març de 2020 de <https://bit.ly/2XrRC00>

VARGAS, M. (2018). La Fotografía y la Muerte. Políticas de la Imagen e Imágenes Políticas. *Revista del Centro de Estudios Visuales*, 1, 74-91. Recuperat de <https://bit.ly/2yyTtaP>

VIDAL, J. (2001, 13 juny). Joan Fontcuberta: “Hemos de hablar de la muerte de la fotografía”. *El Cultural*. Recuperat el 30 de març de 2020 de <https://bit.ly/2X7UfoG>

LORENTE, U. (2012). Samuel Aranda: “Cualquier madre puede sentirse identificada con la foto del premio”. *Nuestro tiempo*. Recuperat el 23 d'abril de 2020 de <https://bit.ly/2M5XIDh>

Referències imatges

Figura 1. Capa, R. (1936). Mort d'un soldat milicià [Imatge digital]. (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/2M3XIE3>

Figura 2. Eisenstaedt, A. (1945). VJ The Kiss [Imatge digital] (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/2XbpcZq>

Figura 3. Lange, D. (1936). Migrant mother [Imatge digital]. (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/3etwJIO>

Figura 4. Hine, L. (1909). Nena en un taller de cotó a Carolina [Imatge digital]. (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/2ZMjezS>

Figura 5. Carter, K. (1993). El voltor [Imatge digital]. (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/3ewn5oP>

Figura 6. Ut, N. (1972). La nena del napalm [Imatge digital]. (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/2TQYPG2>

Figura 7. Portada de *La Razón* de l'11-M (2004) [Imatge digital]. (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/2XbIopI>

Figura 8. Drew, R. (2001). The falling man [Imatge digital]. (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/2TN6eGe>

Figura 9. Aylan Kurdi fotografiat per Nilufer Demir (2015) [Imatge digital]. (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/2Ajb1Iq>

- Figura 10.** Portada de *El Periódico* del 18 d'agost de 2017 [Imatge digital]. (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/36FEGrK>
- Figura 11.** Aranda, S. (2012). La Pietà islàmica [Imatge digital]. (s.d.). Recuperat de <https://bit.ly/2AfO7lm>
- Figura 12.** Palacios, A. (2016). *Albino* [Fotografia] (s.d.), pàgina 47.
- Figura 13.** Palacios, A. (2016). *Albino* [Fotografia], (s.d.), pàgina 55.
- Figura 14.** Palacios, A. (2016). *Albino* [Fotografia], (s.d.), pàgina 65.
- Figura 15.** Palacios, A. (2016). *Albino* [Fotografia], (s.d.), pàgina 81.
- Figura 16.** Palacios, A. (2016). *Albino* [Fotografia], (s.d.), pàgina 88.
- Figura 17.** Palacios, A. (2016). *Albino* [Fotografia], (s.d.), pàgina 97.
- Figura 18.** Palacios, A. (2016). *Niños esclavos. La puerta de atrás* [Fotografia], (s.d.), pàgina 38-39.
- Figura 19.** Palacios, A. (2016). *Niños esclavos. La puerta de atrás* [Fotografia], (s.d.), pàgina 40-41.
- Figura 20.** Palacios, A. (2016). *Niños esclavos. La puerta de atrás* [Fotografia], (s.d.), pàgina 66-67.
- Figura 21.** Palacios, A. (2016). *Niños esclavos. La puerta de atrás* [Fotografia], (s.d.), pàgina 88-89.
- Figura 22.** Palacios, A. (2016). *Niños esclavos. La puerta de atrás* [Fotografia], (s.d.), pàgina 108-109.
- Figura 23.** Palacios, A. (2016). *Niños esclavos. La puerta de atrás* [Fotografia], (s.d.), pàgina 118-119.
- Figura 24.** Sánchez, G. (2009). *Sarajevo 1992-2008* [Fotografia], (s.d.), pàgina 23.
- Figura 25.** Sánchez, G. (2009). *Sarajevo 1992-2008* [Fotografia], (s.d.), pàgina 31.
- Figura 26.** Sánchez, G. (2009). *Sarajevo 1992-2008* [Fotografia], (s.d.), pàgina 39.
- Figura 27.** Sánchez, G. (2009). *Sarajevo 1992-2008* [Fotografia], (s.d.), pàgina 45.
- Figura 28.** Sánchez, G. (2009). *Sarajevo 1992-2008* [Fotografia], (s.d.), pàgina 53.
- Figura 29.** Sánchez, G. (2009). *Sarajevo 1992-2008* [Fotografia], (s.d.), pàgina 74.
- Figura 30.** Sánchez, G. (2009). *Sarajevo 1992-2008* [Fotografia], (s.d.), pàgina 73.
- Figura 31.** Martí, E. (1994). *Sarajevo 1992-2008* [Fotografia], (s.d.), pàgina 48.
- Figura 32.** Sánchez, G. (2014). *Mujeres. Afganistán* [Fotografia], (s.d.), pàgina 31.
- Figura 33.** Sánchez, G. (2014). *Mujeres. Afganistán* [Fotografia], (s.d.), pàgina 51.
- Figura 34.** Sánchez, G. (2014). *Mujeres. Afganistán* [Fotografia], (s.d.), pàgina 55.
- Figura 35.** Sánchez, G. (2014). *Mujeres. Afganistán* [Fotografia], (s.d.), pàgina 74.
- Figura 36.** Sánchez, G. (2014). *Mujeres. Afganistán* [Fotografia], (s.d.), pàgina 82-83.
- Figura 37.** Sánchez, G. (2014). *Mujeres. Afganistán* [Fotografia], (s.d.), pàgina 85.

8. Annexos

Aquest apartat està format per les taules que s'han utilitzar per desenvolupar l'anàlisi qualitativa d'aquesta investigació. Estan ordenades de la mateixa manera en què apareixen a la part pràctica, amb el número de la figura a la qual corresponen.

8.1. Taula de l'anàlisi quantitatiu

Número de la figura

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	
Any	
Format	
Gènere	
Suport	
Context	

CONTINGUT

Número de subjectes	
Objectes representats	
Edat subjectes representats	
Sexe subjectes representats	
Acció dels subjectes representats	
Localització	
Temàtica	
Text que acompanya (si hi ha)	

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	
Color	
Objectiu	
Distància del fotògraf – escena representada	
Tipus de pla	
Composició	
Nitidesa	

ALTRES ASPECTES D'INTERÈS

8.1.1. Albino

Figura 12

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Albino
Any	2016
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Refugi de persones albines de Kabanga

CONTINGUT

Número de subjectes	Tres (un adult i dos nens)
Objectes representats	Dues galledes (una blava i l'altre verda) i roba al terra
Edat subjectes representats	De manera aproximada, els dos nens hauran de tenir entre 6-9 anys i la persona adulta al voltant dels 30-40 anys
Sexe subjectes representats	Una dona i dos nens
Acció dels subjectes representats	La dona està banyant a un dels nens que està dins d'una de les galledes mentre l'altre nen sembla que estigui a punt de vestir-se
Localització	A Tanzània, concretament al refugi de Kabanga
Temàtica	Donar a conèixer la vida de les persones albines al refugi de Kabanga
Text que acompanya (si hi ha)	No l'acompanya cap text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un angular
Distància del fotògraf – escena representada	Llunyana
Tipus de pla	Pla general
Composició	Els protagonistes estan repartits als dos costats de la imatge, encara que sembla que tingui més pes la part esquerra, ja que hi ha dos d'ells. Hi ha un cert equilibri
Nitidesa	Tots els elements es mostren amb la mateixa nitidesa

ALTRES ASPECTES D'INTERÈS

Hi ha, també, un cert equilibri entre els colors que componen la imatge, fent que sigui més agradable a l'hora de visualitzar-la.

Figura 13

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Albino
Any	2016
Format	Horitzontal

Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (web)
Context	Refugi de persones albiges de Kabanga

CONTINGUT

Número de subjectes	Una nena
Objectes representats	Cap
Edat subjectes representats	Aproximadament d'entre 10-14 anys
Sexe subjectes representats	Dona
Acció dels subjectes representats	Està asseguda al terra amb els braços creuats
Localització	A Tanzània, concretament al refugi de Kabanga
Temàtica	Donar a conèixer la vida de les persones albiges al refugi de Kabanga
Text que acompanya (si hi ha)	No acompanya cap text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Pròxima
Tipus de pla	Pla general
Composició	El personatge està justament al mig de la fotografia, el que representa que la imatge gaudeix d'un cert equilibri i que respecte la regla dels terços. El color clar del seu vestit contrasta amb el fons i amb la seva pell, que la dota d'harmonia
Nitidesa	El subjecte està nítid

Figura 14

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Albino
Any	2016
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (web)
Context	Refugi de persones albiges de Kabanga

CONTINGUT

Número de subjectes	Tres subjectes
Objectes representats	Unes ulleres de sol que porta el subjecte que hi és a primer pla i dos barrets (un que el porta el subjecte que és a primer pla i l'altre que no s'hi veu la cara)
Edat subjectes representats	Aproximadament d'entre 4-6 anys i de 15-18 anys
Sexe subjectes representats	El subjecte de primer pla és un nen, el que hi ha d'esquenes no s'especifica i el que surt al fons, home
Acció dels subjectes representats	El subjecte del fons li està agafant del braç al subjecte de primer pla, mentre que el personatge d'esquenes està agafant-se el cordill del seu barret

Localització	A Tanzània, concretament al refugi de Kabanga
Temàtica	Donar a conèixer la vida de les persones albins al refugi de Kabanga
Text que acompanya (si hi ha)	No acompanya cap text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Primer pla
Composició	Hi ha un nen que surt en primer pla, el qual hi desviem tota l'atenció en ell. Porta unes ulleres de sol rodones i sembla que mira fixament al l'objectiu. A l'esquerra hi trobem a un altre nen/a (no podem distingir-lo) que està mirant al tercer subjecte de la fotografia i porta un barret marró clar. Al fons, hi ha un tercer personatge mirant fixament a la càmera. Tot el pes recau sobre el primer nen
Nitidesa	El subjecte que és a primer pla està totalment nítid. El personatge d'esquenes no presenta tanta nitidesa. El personatge del fons no presenta cap tipus de nitidesa

Figura 15

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Albino
Any	2016
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (web)
Context	Refugi de persones albins de Kabanga

CONTINGUT

Número de subjectes	Una nena
Objectes representats	Cap
Edat subjectes representats	Aproximadament d'entre 6-8 anys
Sexe subjectes representats	Dona
Acció dels subjectes representats	La nena està ballant
Localització	A Tanzània, concretament al refugi de Kabanga
Temàtica	Donar a conèixer la vida de les persones albins al refugi de Kabanga
Text que acompanya (si hi ha)	No acompanya cap text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un angular

Distància del fotògraf – escena representada	Pròxima
Tipus de pla	Pla general
Composició	La nena es situa justament enmig de l'enquadrament, justament al punt de fuga de la fotografia. És una imatge que mostra un gran equilibri.
Nitidesa	La majoria de la fotografia està nítida, sobretot la cara de la nena. Pel que fa als peus, podem veure que surten una mica moguts però que dóna una certa sensació de moviment a la imatge.

Figura 16

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Albino
Any	2016
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (web)
Context	Investigació sobre els tractaments a les persones albines, a l'Hospital de Moshi

CONTINGUT

Número de subjectes	Dos personatges (un metge i el pacient)
Objectes representats	L'element que més s'hi destaca és la regla que té el metge a les mans
Estat subjectes representats	El metge aproximadament uns 40-45 anys i el pacient d'entre 18-23 anys
Sexe subjectes representats	Dos homes
Acció dels subjectes representats	El metge està examinant al pacient, que porta una regla a la mà, com mesurant alguna cosa
Localització	A Tanzània, concretament a l'Hospital de Moshi
Temàtica	Donar a conèixer els tractaments que es porten a terme a l'Hospital de Moshi per tal de garantir una millor qualitat de vida a les persones amb albinisme
Text que acompanya (si hi ha)	<i>Después de una infiltración de metotrexate, el dermatólogo Luís Ríos mide un tumor a Dada Molel, una masái de Arusha de 22 años, para hacer el seguimiento del tratamiento.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Primer pla / pla americà
Composició	El punt d'atenció el centrem al pacient, que està a primer pla. Al fons es veu el metge com l'està examinant mentre l'ajuda una altre persona de la qual només veiem els seus braços
Nitidesa	La majoria de la fotografia està nítida, sobretot el pacient. Pel que fa al metge, surt en un segon pla molt menys nítid

Figura 17

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Albino
Any	2016
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (web)
Context	Investigació sobre els tractaments a les persones albines, a l'Hospital de Moshi

CONTINGUT

Número de subjectes	Un personatge
Objectes representats	Els elements que es destaquen són els pots que envolten al subjecte i el que té ella a les mans, com examinant-lo
Edat subjectes representats	Aproximadament d'entre uns 25-30 anys
Sexe subjectes representats	Dona
Acció dels subjectes representats	Esta subjectant un pot com els que té als costats, sembla que l'estigui examinant
Localització	A Tanzània, concretament a l'Hospital de Moshi
Temàtica	Donar a conèixer els tractaments que es porten a terme a l'Hospital de Moshi per tal de garantir una millor qualitat de vida a les persones amb albinisme
Text que acompanya (si hi ha)	<i>Grace Manyika verifica la calidad del envasado antes de enviar el producto a los centros de distribución.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Pla americà
Composició	La dona està situada a la dreta del pla. A l'esquerra podem veure una torre de pots de color groc i blanc. Es podria dir que ens posen en context de l'acció que està realitzant el subjecte fotografiat
Nitidesa	Tota l'escena està nítida

8.1.2. Niños esclavos. La puerta de atrás

Figura 18

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Niños esclavos. La puerta de atrás
Any	2018
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Nens i nenes esclavitzats a Togo, Gabon i Benín

CONTINGUT

Número de subjectes	Dos
Objectes representats	Hi ha un objecte que sembla com un barril i un cassó que subjecta un dels personatges de la fotografia. Al costat també hi ha una galleda de color negre
Edat subjectes representats	La persona que surt en primer pla té uns 15 anys, mentre que la dona gran del fons tindrà aproximadament entre 70-80 anys
Sexe subjectes representats	Dues dones
Acció dels subjectes representats	La dona jove està fent una espècie de massa a sobre d'un barril protegit per una tela mentre la dona gran mira com ho fa
Localització	A Togo
Temàtica	Donar a conèixer la vida dels nens que han sigut esclavitzats des de molt petits
Text que acompanya (si hi ha)	Blessing <i>Blessing tiene quince años y es huérfana. Trabaja haciendo pasta de mandioca a cambio de comida y un suelo donde dormir. Algunos días su patrona le deja una hora libre para ir a un centro de protección del menor, donde está aprendiendo a leer y a escribir. La intención última del centro es dotar a los niños esclavos de recursos que los permitan liberarse de la explotación.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un angular
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Pla americà
Composició	Clarament, la dona jove és el centre de la fotografia mentre que la dona gran queda a un segon pla. Li dona molta importància a l'acció que realitza
Nitidesa	El personatge central és totalment nítid però la seva mà es veu una mica menys nítida. La dona gran està menys nítida, ja que ocupa un segon pla

Figura 19

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Niños esclavos. La puerta de atrás
Any	2018
Format	Horitzontal

Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Nens i nenes esclavitzats a Togo, Gabon i Benín

CONTINGUT

Número de subjectes	Un
Objectes representats	Una càmera de fotos
Edat subjectes representats	De manera aproximada, el nen pot tenir uns 9-12 anys
Sexe subjectes representats	Un nen
Acció dels subjectes representats	El nen està fent fotos amb la càmera que té a les mans
Localització	Kara (Togo)
Temàtica	Donar a conèixer la vida dels nens que han sigut esclavitzats des de molt petits
Text que acompanya (si hi ha)	<p>Fletche</p> <p><i>A Fletche le faltan tres dedos en la mano derecha y uno en la izquierda. Tuvieron que amputárselos cuando tenía diez años, después de que se le infectaran las heridas provocadas por los cables con los que lo ataba su abuelo. Cuando tenía siete años, el abuelo, que era su tutor, lo llevó a Nigeria para trabajar como friegaplatos. Como se escapaba, el abuelo le pegaba y lo ataba de pies y manos.</i></p> <p><i>Fletche consiguió huir y acabó viviendo en la calle. Le intervinieron en un hospital al que acudió pasado un tiempo, cuando ya no podía soportar el dolor. Al salir volvió a la calle porque no quería saber nada de su abuelo. Un mecánico lo recogió y trabajó para él en su taller durante dos años, hasta que lo rescató una patrulla nocturna de un centro para menores víctimas de trata, violencia y abandono, gestionado por los misioneros salesianos en Kara (Togo).</i></p>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un angular
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Primer pla
Composició	El subjecte està justament enmig de la fotografia i respecta la llei dels terços
Nitidesa	Tots els elements es mostren amb la mateixa nitidesa

Figura 20

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Niños esclavos. La puerta de atrás
Any	2018
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Nens i nenes esclavitzats a Togo, Gabon i Benín

CONTINGUT

Número de subjectes	Cinc
Objectes representats	Enmig dels personatges hi ha roba amuntegada
Edat subjectes representats	De manera aproximada, els dos personatges que estan mirant la roba podrien tenir entre 12-15 anys mentre que els altres són més grans, d'entre 40-50 anys
Sexe subjectes representats	Quatre dones. Al cinquè personatge se li veu només les cames i no se sap si és home o dona
Acció dels subjectes representats	El dos nens estan mirant roba mentre que els altres personatges miren
Localització	Togo
Temàtica	Donar a conèixer la vida dels nens que han sigut esclavitzats des de molt petits
Text que acompanya (si hi ha)	Mouton y Vert <i>Mouton y Vert han vuelto a Togo desde Benín con lo puesto y están eligiendo ropa. Es su primer día en el centro para niñas. Hace años las vendieron a un matrimonio beninés para trabajar como domésticas y han vivido con ellos hasta ahora. El patrón las violaba, y cuando decidieron contárselo a su esposa, esta no las creyó, las pegó y las echó. La policía las encontró la noche anterior vagando por las calles de Lomé y las llevó a este centro de acogida desde el que intentarán resolver su situación. Mientras tanto, pasarán un tiempo aquí y recibirán la ayuda de educadores y psicólogos.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un angular
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Pla general
Composició	Hi ha un cert equilibri entre els elements representats tant a un costat de la imatge com l'altre
Nitidesa	Tots els elements es mostren amb la mateixa nitidesa menys alguns que es mostren en primer pla que estan més desenfocats

Figura 21

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Niños esclavos. La puerta de atrás
Any	2018
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Nens i nenes esclavitzats a Togo, Gabon i Benín

CONTINGUT

Número de subjectes	Dos i un gos
Objectes representats	Una espècie de bancs on estan tombats els subjectes de la fotografia
Edat subjectes representats	De manera aproximada, el nen pot tenir uns 9-13 anys
Sexe subjectes representats	Dos nenes

Acció dels subjectes representats	Les dues nenes estan descansant a sobre dels bancs
Localització	Togo
Temàtica	Donar a conèixer la vida dels nens que han sigut esclavitzats des de molt petits
Text que acompanya (si hi ha)	<i>Le Ciel y L'Amour</i> <i>Le Ciel y L'Amour por fin pueden descansar tranquilas. En este centro de acogida de sienten a salvo. Antes de llegar aquí vivían en la calle, con una sensación permanente de peligro. Dormían a la intemperie y sabían que estaban expuestas a cualquier tipo de agresión, a que las robaran o las violaran.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un angular
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Pla general
Composició	La línia que dibuixa el banc del mig coincideix amb la meitat de la fotografia. La seva composició és totalment simètrica
Nitidesa	Tots els elements es mostren amb la mateixa nitidesa

Figura 22

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Niños esclavos. La puerta de atrás
Any	2018
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Nens i nenes esclavitzats a Togo, Gabon i Benín

CONTINGUT

Número de subjectes	Quatre
Objectes representats	Un dels personatges porta a les mans unes polseres dins d'un plàstic (encara que no es diferència bé, ja que els tapa). També es veu la part de dalt d'una ampolla
Edat subjectes representats	De manera aproximada, tots podran tenir d'entre 12-17 anys.
Sexe subjectes representats	Trens nens i una nena
Acció dels subjectes representats	Tots quatre estan dins d'un cotxe. Els dos que es situen a primer pla estan feliços, el que surt en segon pla a l'esquerra també, mentre el nen de la dreta mira per la finestra
Localització	Benín
Temàtica	Donar a conèixer la vida dels nens que han sigut esclavitzats des de molt petits
Text que acompanya (si hi ha)	<i>Lavande y Marron</i> <i>Lavande y Marron ven desde el coche la entrada de su pueblo, Sedje Denou (Benín), del que se fueron sin saber que acabarían vendiéndolos como esclavos en Nigeria. Marron trabajó durante un tiempo en un puesto de galletas hasta que sus patronas, en una de sus palizas, le golpearon en la cabeza con una barra de metal y se escapó. Ahora, después del proceso de rehabilitación que han seguido en el centro de acogida, los dos están preparados para volver a casa. Tras varias conversaciones con los educadores del centro, los familiares se han comprometido a no venderlos de nuevo.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un angular
Distància del fotògraf – escena representada	Pròxima
Tipus de pla	Primer pla
Composició	La fotografia està molt ben compensada però podem afirmar que el pes de la fotografia cau en la nena que surt en primer pla
Nitidesa	La nena que surt en primer pla està completament nítida mentre que els altres subjectes estan desenfocats

Figura 23

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Niños esclavos. La puerta de atrás
Any	2018
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Nens i nenes esclavitzats a Togo, Gabon i Benín

CONTINGUT

Número de subjectes	Un (i dos que podem intuir pels braços que surten)
Objectes representats	Papers, un bolígraf i un segell
Edat subjectes representats	De manera aproximada, el nen pot tenir uns 9-12 anys
Sexe subjectes representats	Un nen
Acció dels subjectes representats	El nen està mirant com signen uns papers dos subjectes més
Localització	Togo
Temàtica	Donar a conèixer la vida dels nens que han sigut esclavitzats des de molt petits
Text que acompanya (si hi ha)	Grenat <i>Como el padre de Grenat no sabe escribir, firma con su huella dactilar la reintegración de su hijo en la familia ante la presencia de todos los vecinos del pueblo. Para acabar con la trata infantil, Gobiernos, ONG y el conjunto de la sociedad deben implicarse en algo primordial: sensibilizar a los campesinos, a los potenciales patronos, como son los comerciantes de los mercados, y a la ciudadanía en general de que la venta de menores es ilegal y atenta contra los derechos fundamentales de la infancia.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	En color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un angular

Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Primer pla
Composició	El nen està justament enmig de la fotografia. Podem afirmar que, compositivament, la imatge està ben composta
Nitidesa	Les mans tenen una gran nitidesa mentre que el nen surt desenfocat

8.1.3. Sarajevo 1992-2008

Figura 24

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Sarajevo 1992-2008
Any	2008
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Setge de Sarajevo durant la guerra a Bòsnia-Hezergovina

CONTINGUT

Número de subjectes	Quatre
Objectes representats	No hi ha cap objecte a destacar, més enllà del mobiliari del carrer. El que podem destacar és la cigarreta que té a la boca un dels subjectes representats i una bossa que porta
Edat subjectes representats	Sense determinar
Sexe subjectes representats	Tots els subjectes representats són homes
Acció dels subjectes representats	El subjecte que es troba al centre de la fotografia agafa a un altre subjecte que és estès al terra. Els altres dos miren l'escena
Localització	Sarajevo
Temàtica	Documentar la ciutat de Sarajevo durant la guerra
Text que acompanya (si hi ha)	No l'acompanya cap text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Blanc i negre
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un angular
Distància del fotògraf – escena representada	Llunyana
Tipus de pla	Pla general
Composició	L'acte principal de la fotografia es situa al centre d'aquesta. Perfectament composta, deixant al centre la part més important que es vol mostrar
Nitidesa	La fotografia és nítida

Figura 25

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Sarajevo 1992-2008
-------------------------	--------------------

Any	2008
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Setge de Sarajevo durant la guerra a Bòsnia-Hezergovina

CONTINGUT

Número de subjectes	Dos personatges, però no són el més important de la imatge
Objectes representats	En primer pla, un cotxe bolcat i destrossat
Edat subjectes representats	Sense determinar
Sexe subjectes representats	Tots els subjectes representats són homes
Acció dels subjectes representats	Miren el cotxe bolcat que hi ha al primer pla de la fotografia
Localització	Sarajevo
Temàtica	Documentar la ciutat de Sarajevo durant la guerra
Text que acompanya (si hi ha)	No l'acompanya cap text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Blanc i negre
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un angular
Distància del fotògraf – escena representada	Propera del cotxe, llunyana dels homes
Tipus de pla	Pla general
Composició	El cotxe ocupa gairebé tot el primer pla de la imatge. Hi ha un punt de fuga que el delimita els edificis que conformen el carrer. Els homes estan situats molt lluny del fotògraf, justament a la línia central de la imatge
Nitidesa	Tota la imatge és nítida

Figura 26

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Sarajevo 1992-2008
Any	2008
Format	Vertical
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Setge de Sarajevo durant la guerra a Bòsnia-Hezergovina

CONTINGUT

Número de subjectes	Un
Objectes representats	Cap
Edat subjectes representats	Aproximadament 5-6 mesos

Sexe subjectes representats	Nena
Acció dels subjectes representats	La nena està acostada a un llit mentre una mà li toca el cap
Localització	Sarajevo
Temàtica	Documentar la ciutat de Sarajevo durant la guerra
Text que acompanya (si hi ha)	No hi acompanya cap

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Blanc i negre
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Primer pla
Composició	El cap de la nena ocupa tota la fotografia. A la part superior de la imatge hi apareix una mà que toca el cap de la bebè
Nitidesa	La cara de la nena està completament nítida. L'espai que queda lliure a la part superior de la imatge i la mà estan desenfocades

Figura 27

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Sarajevo 1992-2008
Any	2008
Format	Vertical
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès o digital (pàgina web)
Context	Setge de Sarajevo durant la guerra a Bòsnia-Hezergovina

CONTINGUT

Número de subjectes	Tres
Objectes representats	Cap
Edat subjectes representats	Aproximadament, els dos nens que hi apareixen tindran d'entre 6 a 10 anys. L'adult d'entre 22 a 32 anys
Sexe subjectes representats	Dos infants (un nen i una nena) i una dona
Acció dels subjectes representats	Estan mirant fixament a la càmera, com si estiguessin posant per fer-se la fotografia
Localització	Sarajevo
Temàtica	Documentar la ciutat de Sarajevo durant la guerra
Text que acompanya (si hi ha)	<i>Nermin Divovic, de siete años, junto a su madre Dzenana Sokolovic y su hermana Dzenita. Su mirada era dura y orgullosa. Después de relajó y jugó con una bola de nieve.</i> <i>Enero de 1994.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Blanc i negre
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Pròxima
Tipus de pla	Pla general
Composició	Tots tres es situen al centre de la fotografia. Molt ben enquadrada amb la repartició ideal dels elements que la integren: l'adult enmig i a cada costat hi ha un infant.
Nitidesa	Tots els elements estan nítids.

Figura 28

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Sarajevo 1992-2008
Any	2008
Format	Vertical
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès o digital (pàgina web)
Context	Setge de Sarajevo durant la guerra a Bòsnia-Hezergovina

CONTINGUT

Número de subjectes	Quatre
Objectes representats	Un carretó
Edat subjectes representats	Els nens representats tindran d'entre 5 a 10 anys
Sexe subjectes representats	Tots nens
Acció dels subjectes representats	Estan jugant amb el carretó: tres d'ells estan intentant pujar en ell mentre que l'altre els empenya
Localització	Sarajevo
Temàtica	Documentar la ciutat de Sarajevo durant la guerra
Text que acompanya (si hi ha)	No l'acompanya cap text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Blanc i negre
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Pròxima
Tipus de pla	Pla general
Composició	Els nens es situen a la part inferior de la fotografia mentre que la part superior es pot veure la paret i la finestra d'una casa. Els nens estan just al centre de la fotografia. Molt ben composada
Nitidesa	Tota l'escena és nítida

Figura 29

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Sarajevo 1992-2008
Any	2008
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	Setge de Sarajevo durant la guerra a Bòsnia-Hezergovina

CONTINGUT

Número de subjectes	Cap
Objectes representats	A la fotografia només hi apareixen runes
Edat subjectes representats	-
Sexe subjectes representats	-
Acció dels subjectes representats	-
Localització	Sarajevo
Temàtica	Documentar la ciutat de Sarajevo durant la guerra
Text que acompanya (si hi ha)	No l'acompanya cap text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Blanc i negre
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un gran angular
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Pla general
Composició	La imatge és totalment simètrica
Nitidesa	Tots els elements estan nítids

ALTRES ASPECTES D'INTERÈS

A la imatge, en general, no hi apareix cap persona. Només es mostra un lloc, totalment devastat, amb un raig de llum solar que entra per una de les esquerdes.

8.13. Mujeres. Afganistán

Figura 32

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Mujeres. Afganistán
Any	2014
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)

Context	La realitat de les dones a Afganistan
---------	---------------------------------------

CONTINGUT

Número de subjectes	Dos
Objectes representats	Una llit, un tamboret i dues muletes
Edat subjectes representats	Aproximadament deuen tenir entre 20 i 20 anys
Sexe subjectes representats	Dues dones
Acció dels subjectes representats	Una de les dones està estirada al llit mentre l'altre l'examina el peu amb unes pinces que subjecten un cotó
Localització	Afganistan
Temàtica	La situació actual de les dones que viuen a Afganistan
Text que acompanya (si hi ha)	No hi ha cap text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Pla general
Composició	El cos estirat de la dona marca la meitat de la fotografia. És una imatge molt ben composada, encara que aquesta no sigui la idea principal de la fotografia o del fotògraf
Nitidesa	Tota l'escena està nítida

Figura 33

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Mujeres. Afganistán
Any	2014
Format	Vertical
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	La realitat de les dones a Afganistan

CONTINGUT

Número de subjectes	Dos
Objectes representats	Cap
Edat subjectes representats	L'adult tindrà uns 30 anys i el nadó no arribarà a 10 mesos
Sexe subjectes representats	Una dona i una nena
Acció dels subjectes representats	Estan posant, mirant a càmera totes dues, encara que la dona està tota coberta amb un burca
Localització	Afganistan

Temàtica	La situació actual de les dones que viuen a Afganistan
Text que acompanya (si hi ha)	Nar Bibi <i>30 años y pastún, con su hija Razima, de 65 días de edad y 2,5 kg de peso. Está ingresada en el hospital infantil Indira Gandhi desde hace once días. Viven en Kabul. Nar Bibi se casó a los 20 años, tiene 3 hijas e hijos más de 12, 7 y 3 años, y ha perdido tres más. Uno falleció al nacer, y los otros dos cuando tenían meses, asegura la madre.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Pla americà
Composició	Les dues figures ocupen tota la imatge, i estan justament al centre
Nitidesa	Les dues figures estan completament nítides i el fons està desenfocat

Figura 34

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Mujeres. Afganistán
Any	2014
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	La realitat de les dones a Afganistan

CONTINGUT

Número de subjectes	Dos
Objectes representats	Cap
Edat subjectes representats	El subjecte de l'esquerra tindrà uns 15 anys mentre que el subjecte que es situa a la dreta tindrà aproximadament uns 55-60 anys
Sexe subjectes representats	Dues dones
Acció dels subjectes representats	La noia de l'esquerra mira fixament a la càmera mentre que la que es situa a la dreta mira cap a la dreta i amb la mà es tapa la boca, com si estigués trista
Localització	Afganistan
Temàtica	La situació actual de les dones que viuen a Afganistan
Text que acompanya (si hi ha)	No hi ha cap text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Pla americà

Composició	La imatge està plenament composada, ja que situa a cada figura a un lloc i això fa que hi hagi una espècie d'equilibri
Nitidesa	Tots els subjectes estan nítids

Figura 35

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Mujeres. Afganistán
Any	2014
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	La realitat de les dones a Afganistan

CONTINGUT

Número de subjectes	Un
Objectes representats	Cap
Edat subjectes representats	Aproximadament 20 anys
Sexe subjectes representats	Dona
Acció dels subjectes representats	Amb la seva mà tapa la seva cara. El seu gest és trist, com si estigués plorant
Localització	Afganistan
Temàtica	La situació actual de les dones que viuen a Afganistan
Text que acompanya (si hi ha)	Hangama <i>20 años, tayika. Se comprometió con un joven afgano que vivía en Irán y al que no conocía. Solo había visto su fotografía; le aseguraron que era una buena persona, así que accedió al matrimonio. Él ya empezó a maltratarla durante la época del noviazgo. Incluso así, se casó con él porque su padre le dijo que para la familia sería una deshonra que rompiera el compromiso. Vivió tres meses con su marido, pero estos fueron un infierno, hasta el punto de intentar suicidarse con una sobredosis de pastillas. Hace dos años que está con su padre y se quiere divorciar. Su esposo ha contraído matrimonio con otra mujer, pero le reclama los 390.000 afganis (unos 5.300 euros) que pagó por casarse con ella.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Primer pla
Composició	La imatge se centra en la figura de la dona, que ocupa gairebé tot l'enquadrament. El pes de la fotografia recau sobre ella
Nitidesa	La noia està completament nítida. El fons està desenfocat

Figura 36

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Mujeres. Afganistán
Any	2014
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	La realitat de les dones a Afganistan

CONTINGUT

Número de subjectes	Dos
Objectes representats	Estan a sobre d'un llit tapats amb una manta
Edat subjectes representats	L'adult tindrà uns 25 anys mentre que l'infant no arribarà a tenir l'any
Sexe subjectes representats	Una dona i un nen
Acció dels subjectes representats	Estan acostats a un llit. La mare mira cap a un costat mentre que el nen plora
Localització	Afganistan (Kabul)
Temàtica	La situació actual de les dones que viuen a Afganistan
Text que acompanya (si hi ha)	Leila <i>25 años, iraní aunque casada con un afgano. Empezó a tomar opio porque estaba muy resfriada y una amiga se lo recomendó para curarse. Acabó siendo dependiente. Su marido también consume esta droga. A los 16 años la casaron a la fuerza con él. Leila ingería y fumaba opio tres veces al día. Ahora recibe tratamiento en la organización Sanga Amaj, en Kabul. Con Leila están su hija de 10 años y su hijo de 6 meses, que también son adictos porque fumaba delante de ellos.</i>

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Primer pla
Composició	La manera en com està enquadrada la imatge, els cossos de la dona i el nen marquen una línia diagonal de la fotografia, que va d'extrem a extrem. Dóna molta importància als subjectes que hi surten
Nitidesa	Tota l'escena està nítida

Figura 37

DADES GENERALS

Títol (si s'especifica)	Mujeres. Afganistán
Any	2014
Format	Horitzontal
Gènere	Reportatge
Suport	Llibre imprès i digital (pàgina web)
Context	La realitat de les dones a Afganistan

CONTINGUT

Número de subjectes	Un
Objectes representats	La venda que cobreix tot el cap i quasi tot el rostre de la persona representada
Edat subjectes representats	Aproximadament 25 anys
Sexe subjectes representats	Dona
Acció dels subjectes representats	Està tombada a un llit mirant fixament a la càmera
Localització	Afganistan (Herat)
Temàtica	La situació actual de les dones que viuen a Afganistan
Text que acompanya (si hi ha)	No hi ha text

ASPECTES DEL CODI VISUAL/TÈCNICS

Tipus d'imatge	Fotografia
Color	Color
Objectiu	Informació no disponible. L'execució de la fotografia permet pensar que el fotògraf ha utilitzat un teleobjectiu
Distància del fotògraf – escena representada	Propera
Tipus de pla	Primer pla
Composició	La figura de la dona marca la línia horitzontal de la fotografia. Tot el pes d'aquesta recau sobre ella
Nitidesa	La cara de la dona està completament nítida; el fons, per contra, està desenfocat