

ARCHIV-VERSION

Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung
Potsdam e.V.

<http://zeitgeschichte-digital.de/Doks>



Evelyn Runge

Concerned Photographer, Concerned Audience: Sebastião Salgado als visueller Soziologe und Modell für künftigen Fotojournalismus. Eine Replik zu Anja Schürmanns Kommentar, *Visual History* (20. Oktober 2019)

<https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1714>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 13.12.2019 mit der URL:
<https://www.visual-history.de/2019/12/13/concerned-photographer-concerned-audience-salgado-replik/>
erschienenen Textes

Copyright © 2019 Clio-online – Historisches Fachinformationssystem e.V. und Autor/in, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist zum Download und zur Vervielfältigung für nicht-kommerzielle Zwecke freigegeben. Es darf jedoch nur erneut veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der o.g. Rechteinhaber vorliegt. Dies betrifft auch die Übersetzungsrechte. Bitte kontaktieren Sie: <redaktion@zeitgeschichte-digital.de> Für die Neuveröffentlichung von Bild-, Ton- und Filmmaterial, das in den Beiträgen enthalten ist, sind die dort jeweils genannten Lizenzbedingungen bzw. Rechteinhaber zu beachten.



13. Dezember 2019
Evelyn Runge
Thema: Fotografen
Rubrik: Debatten

CONCERNED PHOTOGRAPHER, CONCERNED AUDIENCE: SEBASTIÃO SALGADO ALS VISUELLER SOZIOLOGE UND MODELL FÜR KÜNFTIGEN FOTOJOURNALISMUS

Eine Replik zu Anja Schürmanns Kommentar, Visual History (20. Oktober 2019)

Eine Woche, bevor der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2019 an den brasilianischen Fotografen Sebastião Salgado verliehen wurde, lud das Kulturwissenschaftliche Institut Essen (KWI) zu einer öffentlichen Podiumsdiskussion ein, um Salgados fotografische Praxis zu diskutieren. Das Podium besetzten die Organisator*innen und Moderator*innen Matthias Gründig, Folkwang Universität Essen, und Dr. Anja Schürmann, KWI Essen, sowie als eingeladene Diskutierende Prof. Elisabeth Neudörfl, Folkwang Universität Essen, Prof. Dr. Elke Grittmann, Hochschule Magdeburg-Stendal, und ich, Dr. Evelyn Runge, CAIS Center for Advanced Internet Studies Bochum.

Folgende Beiträge könnten Sie auch interessieren:

Visual-History: Anja Schürmann: Arm, aber erbaulich? Zur fotografischen Praxis Sebastião Salgados
Zeitgeschichte-online: Jens Jäger: Sebastião Salgado ist ein guter Fotograf
Visual-History: Christine Bartlitz: Symposium – Images in Conflict
Zeithistorische Forschungen: Klaus Nathaus, C. Clayton Childress: The Production of Culture Perspective in Historical Research. Integrating the Production, Meaning and Reception of Symbolic Objects
Zeithistorische Forschungen: Stefanie Middendorf: (Popular) Culture as Product – Contingencies of Cultural Change.



Podiumsdiskussion zur fotografischen Praxis Sebastião Salgados: „Arm, aber erbaulich?“, Essen, 14.10.2019 © KWI, Foto: eventfotograf.in

Die Veranstaltung war gut besucht, etwa 130 Menschen saßen im Publikum. Dass Salgados Arbeit polarisiert, ist bekannt, die Unerbittlichkeit jener, die Salgado nichts abgewinnen können, überraschte mich jedoch. Es mag sein, dass die vorgebrachten Argumente auf unterschiedliche Fachdisziplinen und deren spezifische Herangehensweise an einen Gegenstand zurückzuführen sind. Dennoch ist anzuerkennen, dass es diverse fotografische Zugänge zu Themen, Orten und

Protagonist*innen gibt und dass diesen diversen Interpretationen auch Raum gelassen werden sollte.[1] Ich antworte mit diesem Beitrag auf Anja Schürmanns Kommentar zu Salgado, der am 20. Oktober 2019 auf „[Visual History](#)“ erschien und zum Teil bereits am KWI vorgestellt wurde.

Ich befasse mich mit drei Punkten: Erstens gehe ich auf Schürmanns Kommentar ein. Ich kontextualisiere Salgados Werk als Fotoessay, nicht als Einzelbild, wie Schürmann es tut. Zweitens präsentiere ich Sichten der (Visuellen) Soziologie auf Salgado, um zu verdeutlichen, dass andere Fachdisziplinen sein Werk positiver auffassen als die Kunst- und Kulturwissenschaft. Das bedeutet, Kritiker*innen Salgados urteilen selbst aus einer spezifischen Position, die sie nicht dezidiert offenlegen, die aber keinesfalls die allein gültige ist. Drittens gehe ich auf die Produktionsweise Salgados ein und stelle – anlehnend an John Mraz – die These auf, dass Salgado und seine Arbeit ein Modell des künftigen Fotojournalismus ist,[2] und zwar durch die finanzielle und inhaltliche Unabhängigkeit, die er sich im Laufe seiner Karriere geschaffen hat. Damit widerspreche ich dezidiert der Auffassung Elisabeth Neudörfls, Salgados Fotografie sei „rückwärtsgerichtet“.[3]

1. Replik zu Anja Schürmanns Kommentar „Arm, aber erbaulich? Zur fotografischen Praxis Sebastião Salgados“ auf „[Visual History](#)“, 20. Oktober 2019

Als Reaktion auf die Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels an Salgado hat der Kölner Historiker Jens Jäger in seinem Kommentar „Sebastião Salgado ist ein guter Fotograf“ (17.10.2019 auf „[zeitgeschichte | online](#)“) die Doppelnatur von Salgados Bildern herausgearbeitet, die zwischen Kunstfotografie und Journalismus changieren.[4] Dies ermöglicht keine eindeutige, letztgültige Interpretation, sondern eine, die stets von der Position des Interpretierenden abhängt. Jäger argumentiert, dass gerade diese Ambivalenz in Lesart und Kritik „Debatten auslösen oder weitertreiben könne[n]“.[5]

Wie die Veranstaltung am KWI zeigte, geht dies nicht, wenn unversöhnlich auf einer Position verharrt wird, sondern Offenheit für andere Lesarten besteht. So wurden beispielsweise jegliche persönliche Aussagen von Salgado über sein Werk als irrelevant abgeschmettert: Stimmen aus dem Publikum sekundierten der auch auf dem Podium geäußerten Meinung, dass etwa Salgados Autobiografie und seinen Aussagen im Dokumentarfilm „Das Salz der Erde“[6] und in Interviews nicht getraut und geglaubt werden könne.

Salgado beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit den Themen, die er fotografiert; er hat Expertenwissen durch seine Recherchereisen, und er war vor Ort in Krisengebieten – im Gegensatz zu den meisten Menschen, die seine Arbeiten rezipieren. Salgado ist selbst vor der brasilianischen Militärdiktatur geflohen; und er hat mit jenen, die er fotografiert, gelebt wie ein*e Ethnograf*in oder ein*e Soziolog*in. All diese Erlebnisse und Erfahrungen als nicht glaubwürdig zu bezeichnen, sagt mehr über Salgados



Portrait Sebastião Salgados, Rio de Janeiro, 27.10.2016.
Foto: Fernando Frazão © / Agência Brasil. Quelle:
[Wikimedia Commons](#), Lizenz: [CC BY 3.0 BR](#)

Kritiker*innen aus als über ihn selbst: Sollte es nicht möglich sein, Aussagen von Fotografierenden über die eigene Arbeit unvoreingenommen zu lesen, statt sie unbegründet abzuwerten? Ist das nicht eine Voraussetzung, um gemeinsam weiterzudenken, statt bekannte Positionen zu replizieren? Oder geht es vielleicht genau darum: in Positionen zu verhärten, zuzuspitzen, was an Salgado und über ihn hinaus an (sozialdokumentarischer) Fotografie seit Jahrzehnten kritisiert wird, und damit das Hinterfragen der eigenen Position zu vermeiden?

In ihrem Beitrag schreibt Schürmann, Salgado sei „medial [...] durchgewinkt“ worden, was sie nicht mit Quellen belegt. Es ist anzunehmen, dass sie damit eine aus ihrer Sicht zu positive Berichterstattung meint, nach der Entscheidung, Salgado den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels zu verleihen. Nun kann von „medialem Durchwinken“ gerade von Salgado nicht die Rede sein: Die kritischen Stimmen sind seit Jahrzehnten in Feuilletons zu finden, in Rezensionen seiner Ausstellungen und Bücher. Diese Kritiken wiederholen in der Regel, dass Salgados Ästhetisierung anästhetisiere, dass seine Aufnahmen pathetisch, kitschig und frömmelnd seien.[7] Eine weitere, am KWI prominente These war, Salgados Fotografie lasse lediglich eine Interpretation zu und erlaube keine autonome Reaktion der Rezipierenden, weil der Fotograf sich zum



Ausstellung von Fotografien Sebastião Salgados im Musée de l'Homme in Paris, 21. Dezember 2018. Foto: Guillaume Baviere. Quelle: [Flickr](#), Lizenz: [CC BY-SA 2.0](#)

Ich möchte diesem Aspekt anhand von zwei bekannten Motiven widersprechen, in denen Salgado aus der Vogelperspektive einmal Arbeiter in der Goldmine Serra Pelada in Brasilien und einmal Flüchtende in einem Boot in der Straße von Gibraltar fotografierte. Diese Aufnahmen stammen aus den Jahren 1986 respektive 1997 und wurden auch während der KWI-Diskussion präsentiert. Es wurde der Vorwurf erhoben, Salgado fotografiere gottgleich aus erhöhter Perspektive: Natürlich kann man diese Perspektive zum Nachteil des Fotografen auslegen und ihm – wie Schürmann das auch in ihrem Kommentar auf „Visual History“ macht – eine angebliche Nähe zu Gott attestieren.^[8] (Salgado selbst sagt, er sei nicht religiös.^[9])

Man kann die Wahl einer erhöhten Perspektive aber auch wesentlich pragmatischer erklären: Eine Überblicksperspektive wird in der Fotografie gewählt, um die Proportionen des Individuums mit seiner Umgebung – hier: eine mit anderen Goldsucher*innen überfüllte Mine – darzustellen. Auf diese Weise wird den Rezipient*innen eine Einordnung gegeben. Da die Fotos aus der Goldmine in den Büchern Teil eines Narrativs über Arbeit sind und nicht einzeln, sondern als Fotoessays präsentiert werden, ist das erwähnte Überblicksbild nicht als Einzelbild zu kritisieren, sondern in den Zusammenhang zu stellen: Andere Fotos der gleichen Serie porträtieren Individuen, einzelne Arbeiter, die die schlammverkrusteten Leitern hochsteigen, bepackt mit Säcken, dicht an dicht an dicht.^[10] Das Überblicksbild dient dazu, als Betrachtende diese einzelnen Arbeiter einordnen zu können, Proportionen zwischen der Umgebung und dem menschlichen Körper zu sehen und durch unterschiedliche Perspektiven sich vorstellen zu können, welche Art von Arbeit dies ist: eine schwere, eine lebensgefährliche – und doch eine, die diese Menschen auf der Suche nach Gold selbst für sich gewählt haben.

Ähnlich argumentiert wurde bezüglich einer Aufnahme Salgados von Migrant*innen in einem Boot: Aufgenommen aus dem Hubschrauber der Küstenwache, wurde auch hier die Perspektive kritisiert, mit der sich Salgado angeblich auf die Seite der Küstenwache stellte und nicht auf die Seite der Migrant*innen. Auch hier ist es möglich, das genannte Bild anders zu lesen: Es ist eines der wenigen Bilder, die Ende der 1990er Jahre von Bootsflüchtlingen im europäischen Mittelmeer veröffentlicht wurden. Fotos, die aus den 1990er Jahren im Gedächtnis geblieben sind, zeigen beispielsweise die überfüllten Schiffe wie die Vlora, mit denen Zehntausende Albaner*innen nach dem Zusammenbruch des Kommunismus nach Italien flohen. Oliviero Toscani nutzte eines dieser Bilder für eine Werbekampagne des Kleidungsunternehmens Benetton.^[11]



Der albanische Frachter Vlora im August 1991 im Hafen von Bari mit über 10.000 Menschen, die über die Adria nach Italien geflüchtet waren. Foto: Luca Turi, Bari, 08.08.1991. Quelle: [Wikimedia Commons](#), public domain

Aus meiner Sicht ist die Information in Salgados Foto von 1997 wichtiger als der Aspekt der Perspektive: Er hat ein Thema aufgegriffen, das damals noch nicht so präsent war, wie es heute die – auch bildliche – Berichterstattung über Bootsflüchtlinge und ihre lebensgefährliche Überfahrt über das Mittelmeer ist. Und auch diese Aufnahme Salgados ist nicht als Einzelbild zu lesen, sondern als Teil eines umfangreichen Fotoessays, der verschiedenste Aspekte von Migration aufgreift, darunter das tatsächliche Fortkommen und den oft beschwerlichen Reiseweg. Die Kunsthistorikerin Birgit Mersmann spricht von Salgados Übersetzungsleistung von Migrationserfahrungen, die „nur in Bildfolgen und nicht im Einzelbild darstellbar“ sind.^[12]

Darüber hinaus gibt die Fotografie aus dem Helikopter Auskunft über *accessibility*, den Zugang zu Informant*innen und Lokalitäten: Es ist unwahrscheinlich, dass Salgado als fotografierender Passagier Zugang zu einem der Flüchtlingsboote erhalten und mit diesen hätte mitreisen können. In Flüchtlingscamps, in denen er fotografiert hat, konnte er durch Nicht-Regierungs-Organisationen unterstützt werden. Der Zugang zu Flüchtlingsbooten hingegen verläuft in der Regel durch Schlepper*innen; es ist kaum vorstellbar, dass diese eine*n Fotojournalist*in gerne an Bord genommen hätten.

Schürmann bringt in ihrem Kommentar weitere Beispiele, die sie als Einzelbilder wahrnimmt: „Eine weitere Schwierigkeit birgt die Ontologie, die Universalisierung des Dargestellten, die Salgado will und die er vertritt. Wenn etwas Allgemeines durch das Einzelbild ausgesagt werden soll, muss man sich die Gegenfrage gefallen lassen, ob das, was ausgesagt wird, verallgemeinert werden kann.“^[13] Als KWI-Diskutantinnen haben Elke Grittmann und ich mehrfach darauf hingewiesen, dass Salgado nicht in Einzelbildern erzählt, sondern alle Bilder Teile von Fotoessays sind: Diese sind dadurch gekennzeichnet, dass sie gemeinsam ein Narrativ bilden.^[14]

Zu dem von Anja Schürmann genannten Beispiel, Salgado bilde zwar die Wohlstandsschere in China ab, nicht aber die Wohlstandssteigerung der ländlichen Bevölkerung, lässt sich Ähnliches entgegenen: Zeitgleich wuchs die soziale und regionale Ungleichheit in China. Das heißt, trotz Wohlstandssteigerungen sind soziale Scheren weiterhin vorhanden. Wie diese sich auswirken, macht Salgado deutlich durch die Darstellung der Abwanderung von der Peripherie in Megastädte in Asien und in Lateinamerika – das Fotobuch „Migranten“ („Exodus“, 2000) ist so aufgebaut, dass die Rezipient*innen quasi die Reise von der Peripherie in die Städte nachvollziehen können.^[15] Dies ist auch deshalb eine legitime Erzählhaltung, da die Verstädterung stetig ansteigt: Seit 2008 leben nach UN-Angaben mehr als 55 Prozent der Weltbevölkerung in Städten; zu den bevölkerungsreichsten Städten der Erde zählen Shanghai und Peking.

Schürmann behauptet zudem in ihrem „*Visual History*“-Text, Salgados Bilder nähmen Porträtierten und Rezipient*innen die Autonomie: „Eine solche Autonomie hat in Salgados Arbeiten nur er selbst.“^[16] Dem ist zu widersprechen. Zum einen sind Bilder – auch Salgados – so divers zu betrachten und zu interpretieren, wie es

Rezipient*innen gibt, die ganz unterschiedlichen Sehgewohnheiten oder Sehkultivierungen unterliegen. Zum Zweiten sehen wir auf den Bildern Salgados Menschen, die sich fotografieren ließen und die sich – bei direktem Blickkontakt mit Kamera, Fotograf und Rezipient*innen – der Situation vollkommen bewusst waren: Ihre autonome Entscheidung war es, sich fotografieren zu lassen, und zwar teilweise auch zu ihren Bedingungen: in einer würdevollen Position oder besonders geschmückt. Nun lässt sich – gerade aus eigener fotografischer Erfahrung – davon ausgehen, dass es auch Menschen gab, die nicht von Salgado fotografiert werden wollten und dies deutlich gemacht haben, etwa indem sie sich abwandten, eine Hand vor das Gesicht hielten, sich verbal äußerten. Solche Reaktionen sehen wir nicht in Salgados Bildern – weil eine autonome Entscheidung vorgelegen hat, nämlich die, nicht fotografiert werden zu wollen, und diese offenbar vom Fotografen respektiert worden ist.

Ich möchte in diesem Zusammenhang eine weitere mögliche Interpretation der ‚gottgleichen‘ Perspektive erörtern: In Anlehnung an Anna Szorenyi ist die Perspektive der Rezipierenden mitzudenken – in Salgados Fall sind dies meist privilegierte Menschen des globalen Nordens. Natürlich ist es einfacher, den Fotografen zu kritisieren als die eigene Position zu hinterfragen, die Salgado uns geschickt vor Augen führt: Wir müssen uns zu seinen Bildern verhalten, und die immer wiederkehrende Abwehrlage – getarnt als Kritik an Inhalt, Form und Ästhetik – ist in Wahrheit der Wunsch, sich nicht mit dem Beschäftigten zu wollen, was außerhalb der eigenen Erfahrung liegt: „[...] the world that this ‚we‘ lives in is *not* unspeakable, not structured by violence, war, persecution, flight and displacement. In other words this statement addresses viewers as those who are *not* suffering in the way that those represented in the book, through photography and testimony, are seen to be suffering.“^[17]

Szorenyi geht explizit auf weiße Betrachtende ein: „It is easy to see why Salgado is so often accused of doing something unethical, and at the same time easy to blame him – to shoot the messenger when perhaps what is really disturbing is the vision of the world he presents, a world I would rather not live in. [...] Can the image of the suffering other work, then, to challenge the naturalness of the white corporeal schema, to make evident the possibility of less comfortable ways of being, to make the white spectator engage in some process of reflexivity?“^[18]

Salgado selbst hat darauf hingewiesen, dass er von Menschen aus dem globalen Norden für seine Fotografie angegriffen und des Pathos und des Kitsches bezichtigt wird – während Rezipierende aus Südamerika oder Indien ein Sehen kultiviert haben, das nicht Armut und Marginalisierte abwertet. In einem Interview mit der „tageszeitung“ sagte Salgado 2003: „Das kommt eben darauf an, wer die Kritik übt. Wenn ich einen Kritiker aus Paris oder aus Berlin nehme, sagt der vielleicht, die Fotografie muss grausam sein, muss Armut auf rohe Art zeigen. Normalerweise haben diese Menschen Armut nie gesehen. Mir kommt es sehr grausam vor, dass die Menschen denken: Was hart ist, muss auch so dargestellt werden.“^[19]

Wenn Schürmann kritisiert, dass sie sich als Rezipientin nicht autonom in ihrem Sehen fühle, dann stellt sich die Frage, was sie selbst dazu beitragen kann, sich autonom zu fühlen. Eine Möglichkeit wäre, die eigene bisherige Position zu verlassen und sich für andere Perspektiven und Theorien zu öffnen. Oder eben bewusst in der abwehrenden Position zu verharren: Denn die Entscheidung, Salgados Fotografien abzulehnen, ist auch eine autonome Entscheidung. Die letztendlich bereits weithin bekannte Position, die Schürmann in ihrem Beitrag zu Salgado auf „Visual History“ vertritt, verharrt in einem rein ästhetischen Verständnis von Salgados Bildern und verschenkt damit die Möglichkeit, sozialdokumentarische Fotografie als zukunftsweisend zu diskutieren.

2. Salgado als visueller Soziologe

Unter den vielen Preisen und Ehrungen, die Salgado erhalten hat, findet sich auch der „Award for Excellence in the Reporting of Social Issues“ der American Sociological Association (ASA) von 2010. Das Journal „Sociological Forum“ veröffentlichte im Juni 2011 mehrere Artikel renommierter Soziolog*innen, die Salgados Arbeit beschreiben und bewerten. Es fällt auf, dass diesen soziologischen Zugängen zu Salgado etwas fehlt, was in vielen Rezensionen, Ausstellungsbesprechungen, Feuilletonartikeln sowie kunst- und kulturwissenschaftlichen Abhandlungen so prominent ist: die Abneigung und Herablassung gegenüber seinen Arbeiten und seinem Engagement.

Anlässlich der ASA-Würdigung stellten Soziolog*innen wie Steven J. Gold, Saskia Sassen, Tamara Kay und Wendy Wolford^[20] Salgados Arbeit in die Tradition der visuellen Soziologie sowie einer früheren Tradition der Soziologie, die „social reform activities“ eher als wissenschaftliche Studien sozialer Ordnungen betrachteten, wie

Gold ausführte: „[...] as sociology became more oriented toward scientific objectivity and quantification, photographs were no longer included as parts of articles and only appeared in the journal to commemorate the death of renowned colleagues.“[21]

Eines der bekanntesten Projekte sozialdokumentarischer und soziologischer Fotografie war das fotografische Programm der Farm Security Administration (FSA): Die Folgen der Großen Depression in den USA in den 1930er Jahren wurden von Fotograf*innen wie Dorothea Lange, Walker Evans, Russell Lee und Arthur Rothstein fotografisch dokumentiert.[22]



Farm Security Administration 1939: Child afflicted with tuberculosis of the spine is cast on porch of his home near Warner, Oklahoma. Tenant farm family. Foto: Russell Lee. Quelle: Farm Security Administration – Office of War Information Photograph Collection ([Library of Congress](#)) public domain

Gold interpretiert Salgado soziologisch und begründet die ASA-Auszeichnung: „Given this history, it is especially appropriate for the ASA to acknowledge nonsociologist Sebastião Salgado for his contribution to the creation and distribution of sociological knowledge. [...] Salgado's approach is driven by concerns that define the discipline of sociology. This includes inequality, justice, gender, labor, environmental degradation, exploitation, stratification, and the human pursuit of dignity.“[23]

Kay wendet sich explizit an Wissenschaftler*innen: Soziolog*innen könnten von Salgado und anderen Dokumentarfotograf*innen lernen, wie Solidarität mit Rezipierenden aufgebaut werden könnte.[24] Die Soziologie – wie andere wissenschaftliche Disziplinen auch – sei geübt, Solidarität mit Subjekten der Forschung und Verbindung zu wissenschaftlichen *peers* aufzubauen – nicht aber mit nicht-wissenschaftlichem Publikum. Anders Salgado: „The way Salgado presents social issues to his audience also helps nurture solidarity by weaving a visual and empirical strand of commonality that shatters the divide between viewer and subject. Salgado is a master at making connections between the individual and collective for his audience. [...] Although Salgado allows his viewers to do the visual work, by including text and sociological analyses in each of his books and exhibits, he provides a broader context for his audience to understand and more fully appreciate the issues.“[25] Die Verbindung lokaler und globaler Themen gelingt nach Kay in Salgados Werken. Sie empfiehlt Soziolog*innen von Salgado zu lernen, wie Publikum erschlossen und aktiviert werden kann.

Das wohlwollende Verständnis dieser Soziolog*innen gegenüber Salgados Arbeit komplementiert eine ebenfalls freundlichere Auffassung der Rezipierenden, die Kay als „informed and concerned audience“ [26] bezeichnet – dem *concerned photographer* wird ein spiegelbildliches Publikum zur Seite gestellt. Nicht nur der *concerned photographer* will gesellschaftliche Veränderungen anstoßen, auch den Rezipierenden als *concerned audience* wird Mitdenken, Mitfühlen und Handeln abverlangt. Längst gibt es fototheoretische Texte, die Rezipient*innen nicht als passive Betrachter*innen sehen, sondern gerade sie als autonome Wesen verstehen.



Ausstellung der Bilder Sebastião Salgados in Spanien 2016. Foto: manuel m. v., 16.08.2016. Quelle: Flickr, Lizenz: CC BY 2.0

Diese neueren Fototheorien könnten zu einer anderen, weiterführenden Diskussion von Salgados Bildern beitragen, auf Grundlage der Ansätze etwa von Ariella Azoulay, John Lucaites und Robert Hariman oder auch Lillie Chouliaraki: Sie sehen Fotografie als Mittel, eine andere, bessere Gesellschaft zu imaginieren und im besten Fall zu verwirklichen.[27] Fotojournalismus wie von Salgado kann also als imaginativ-transformative Kraft verstanden werden, als Ausgangspunkt einer Debatte über eine künftige Gesellschaft – im besten Fall einer, die keine Gewalt, Ungerechtigkeit, Kriege, Umweltzerstörung und Machtmissbrauch kennt. Die Möglichkeit, von Fotograf*innen zu lernen, wird positiv hervorgehoben, anstatt sie als Gottgleich zu kritisieren.

3. Salgados Arbeiten als Modell für einen Fotojournalismus der Zukunft

Ich schlage vor – ergänzend zu meiner bereits 2012 veröffentlichten Interpretation, Salgados Ästhetisierung als Kommunikationsstrategie der Entlastung zu verstehen[28] –, Salgado mit John Mraz als Fotojournalisten der Zukunft zu lesen. In seinem 2002 erschienenen Text „Sebastião Salgado: Ways of Seeing Latin America“ befasst sich Mraz explizit mit Salgados fotografischen Arbeiten aus Lateinamerika, auch im Vergleich zu anderen, vor allem mexikanischen Fotograf*innen. Er schlägt eine Brücke zwischen den Fotobüchern „Other Americans“ (1986) und „Terra“ (1998) und liest Salgados fotografische Entwicklung in dieser Zeit als Emanzipation von etablierten Themen und Techniken.

Dazu gehört Salgados Engagement im Umweltschutz. So wie er in das Leben jener eintaucht, die er fotografiert, so taucht er in soziale Bewegungen ein: „The validity of documentary photography and photojournalism rests on the insertion of the photographers in the realities they wish to portray. In his [Salgado's; E.R.] theory of the ‚photographic phenomenon‘, his practice of commitment to the oppressed, and his capacity to stretch the limits of what is acceptable, Sebastião Salgado offers a model for photojournalists of the future.“[29]

Mraz diskutiert die These, dass Salgados Fotografien durch seinen lateinamerikanischen Blick bedingt sind, und er würdigt ihn als einen der wenigen international höchst erfolgreichen lateinamerikanischen Fotografen: „That a Latin American photographer has achieved such recognition is astounding.“[30] Salgado selbst hält den fotografischen Blick für zutiefst in der eigenen Geschichte verwurzelt: „Finally, you photograph with all of you. I come from an underdeveloped country where the social problems are very strong. And so it's inevitable that my photos reflect that [...] I think there is a Latin American way of seeing the world. And it's something you can't teach, because it's just a part of you.“[31]

Mraz stellt dieser Aussage das Unbehagen von Rezipierenden aus dem globalen Norden und der sogenannten Ersten Welt gegenüber, die ebenso wenig an „Latin America's industrial proletariat“ interessiert seien wie an ihrem eigenen.[32] In „Other Americans“ zeige Salgado seinen Konsument*innen der „Ersten Welt“, so Mraz, was

sie in der „Dritten Welt“ zu erweisen hätten: Grotteskes, Pittoreskes, Misere. Diese Haltung ändere sich indes mit dem Projekt „Terra“: Nun habe Salgado nicht nur von Unterdrückung erzählt, sondern auch von den Versuchen, sich kollektiv zu engagieren und etwas zu verändern. Auch kontextualisiere er textlich deutlich stärker als in „Other Americans“.



Instituto Terra: Auf der Fazenda seiner Familie in Brasilien gründeten Sebastião und seine Ehefrau Lélia Wanick Salgado 1998 die gemeinnützige Organisation Instituto Terra, die sich der Wiederaufforstung von gerodeten Wäldern sowie dem Naturschutz verpflichtet hat. Sie ließen zweieinhalb Millionen Regenwaldbäume pflanzen, wodurch sich das lokale Klima und der Wasserhaushalt von der Versteppung wieder erholten. Das Gelände schenkte er dem brasilianischen Staat als Nationalpark.
Foto: Antonio Carlos Lima Barbosa, 05.04.2014. Quelle: [Wikimedia Commons](#), Lizenz: [CC BY-SA 3.0](#)

Die Kritik, dass alles den Rezipierenden vorgegeben und keine Änderung möglich sei, findet sich auch damals schon. Mraz schreibt dazu: „This is a willfull misreading of his intentions. Certainly, remaining at the surface of seeing only what one expects to see runs counter to his oft-repeated argument about why he works on long-term projects.“^[33] Und Salgado führt aus: „[...] There comes a time when it is not you who is taking the pictures. Something special happens between the photographer and the people he is photographing. He realizes that they are giving the pictures to him.“^[34] In einem anderen Interview formulierte er: „[...] An image is your integration with the person that you photographed at the moment that you work so incredibly together, that your picture is not more than the relation you have with your subject.“^[35]

Dieses von Salgado beschriebene Eintauchen und die teilhabende und teilgebende Beobachtung in die Lebenswelt jener, die er fotografiert und denen er in den aufgeführten Zitaten eine Co-Autor*innenschaft der Fotografien zuschreibt, steht in starkem Kontrast zur Auffassung seiner Kritiker*innen. Die Subjektivität und Nähe, die Salgado benennt, ermöglicht es ihm, als Mit-Mensch und nicht als ein über allem schwebender Fotograf zu arbeiten.

Mraz charakterisiert Sebastião Saldagos Art zu arbeiten als ein Zukunftsmodell für den Fotojournalismus und als „new breed of photojournalist“.^[36] Und er hat recht damit. Eine Erweiterung der Perspektive, wie Saldagos Arbeiten zu bewerten sind, ergibt sich durch einen Blick auf die Produktionsbedingungen von Fotografie sowie durch eine Reflexion der Krise des (Foto-)Journalismus. Mraz deutet dies im Fazit seines Artikels an; ich möchte diese Perspektive hier etwas ausbauen.

Über Saldagos Arbeitsweise ist bekannt, dass er Langzeitprojekte stemmt und diese logistisch und in der Planung der Veröffentlichungen durch die von ihm und seiner Frau Lélia Wanick Salgado gegründete Agentur Amazonas Images ermöglicht. Wie außergewöhnlich dies gerade in Krisenzeiten des (Foto-)Journalismus ist, wird hingegen selten gewürdigt – dabei könnte Salgado hier ein Vorbild sein, wie es für Fotojournalist*innen möglich wäre, nach einer eigenen Agenda zu arbeiten und zu publizieren.

Der Soziologe Steven J. Gold betont in seinem Artikel über den ASA-Preisträger Salgado: „In his willingness to spend long periods of time living and learning about

people he is photographing, Salgado's working style honors the ethical concerns aired by sociologists. "[37] Postmoderne Kritik hingegen diskreditiere Dokumentarfotografie durch Zuschreibungen von Inauthentizität, Sentimentalität und Elitismus: „As a consequence, in an era marked by dramatic social conflict and change, as well as an unprecedented ability to create and share photographs, journalists, intellectuals, and artists have largely abandoned the visual exploration of social conditions that scream for broader exposure and analysis.“[38]

Salgados Kritiker*innen verw eisen liebend gerne auf die Kommodifizierung und breite Streuung seiner Arbeiten, die er als *coffee table books*, als Abzüge, in Ausstellungen vertreibt. Salgado hat zudem früh in seiner Karriere begonnen, mit Organisationen wie Ärzte ohne Grenzen, UNICEF oder der Weltgesundheitsorganisation zusammenzuarbeiten. Er hat aus seinen jew eils laufenden Langzeitprojekten Preview s in internationalen journalistischen Medien veröffentlicht sowie Werbekampagnen zum Beispiel für Kaffeeproduzenten fotografiert – kurz: Eine Konzentration auf einen einzigen Auftraggeber oder eine Branche ist bei solchen Großprojekten nicht praktikabel.



Ausstellung der „Genesis“-Fotografien Sebastião Salgados in Singapore 2014. Foto: Jnzl's Photos, 12.05.2014. Quelle: Flickr, Lizenz: CC BY 2.0

Bereits Recherchen in w eitaus kleinerem Umfang können von unbekannteren Fotojournalist*innen nicht oder nur mit hohem persönlichen Einsatz verw irklicht werden: Aus meinen Interview s mit Fotojournalist*innen im Rahmen meines Forschungsprojekts „Image Capture. Die Produktionsbedingungen von Fotojournalist*innen im digitalen Zeitalter“[39] w eiß ich, dass viele ohne Mischkalkulationen in der Finanzierung ihre Arbeit nicht machen könnten. Fotograf*innen und Fotojournalist*innen benötigen eine Querfinanzierung, w eil Redaktionen Projekte nicht zahlen und offenbar auch nicht zahlen w ollen.

Deshalb arbeiten Fotograf*innen und Fotojournalist*innen etw a in PR-Jobs, sie unterrichten an publizistischen Ausbildungsstätten oder übernehmen tagesaktuelle Aufträge für Nachrichtenagenturen. Für Langzeitprojekte – oft sozialdokumentarischer oder sozialkritischer Art – w enden sie ihr eigenes Geld auf, ohne zu w issen, ob es sich auszahlen w ird. Sie kooperieren auch mit Nicht-Regierungs-Organisationen (NRO). So berichtete mir einer meiner Interview partner, dass er für eine NRO in diversen Krisengebieten der Welt fotografiert habe. Eines der journalistischen Magazine, für das er arbeitete, habe diese Fotos gerne drucken w ollen, w eil sie als PR-Material der NRO für die Redaktionen kostenfrei w aren. Das heißt: Redaktionen berichten, w enn es möglichst kostenfreies Bildmaterial gibt. Dass Redaktionen selbst Recherchereisen für Fotojournalist*innen für mehrere Wochen im Feld finanzieren, ist nur in Ausnahmen der Fall, an jahrelange Projekte wie die von Salgado ist schon gar nicht zu denken.

Gerade vor diesem Hintergrund sind Salgados konsequenter Aufbau seiner eigenen Fotoagentur, seine Kontakte zu Redaktionen, die Preview s seiner Arbeiten in renommierten Magazinen oder in Ausstellungen, seine Zusammenarbeit mit internationalen NROs und sein eigenes praktisches Engagement etw a durch seine

Aufforstungsprojekte in Brasilien als zukunftsweisend zu verstehen. Seine Unabhängigkeit von redaktionellen Auftraggeber*innen und damit auch von den knappen finanziellen Ressourcen, die Redaktionen für Bildjournalismus bereit sind auszugeben, ermöglicht es ihm, eigene Themen zu setzen und eine eigene Agenda zu verfolgen.

Fazit

Sebastião Salgados Entscheidung, risikoreiche Langzeitprojekte auf sich zu nehmen, seine Themen und seine eigenen Standards zu setzen – auch in der Vermischung von Fine Art- Fotojournalismus und Aktivismus, etwa durch eigene Aufforstung von brasilianischem Wald – verdient Respekt. Die in diesem Artikel zitierte Literatur verdeutlicht, dass es unterschiedliche Zugänge zu Salgados Bildern gibt, die nicht zwangsläufig in Abwertung seiner Arbeiten münden und somit ein wohlthuendes Gegenbild zu oft zitierten Kritiken bieten.

Salgados Arbeiten sind als Fotoessays zu lesen und zu interpretieren – nicht als Einzelbilder. Auch ist es sinnvoll, seine Bilder nicht als überzeitliche Ästhetik aufzufassen, sondern in ihrer Entstehungszeit zu kontextualisieren. John Mráz führt klar aus, warum es sinnvoll ist, Salgados Fotobücher diachron zu rezipieren und seine Themen im Zeitverlauf zu analysieren. Durch diese Rekontextualisierung werden Kritikpunkte geschwächt („divestment of enigma“ [40]). Mráz betont, dass Kritiker*innen auf ihrer Sichtweise beharren, weil sie sich nicht auf Salgados Perspektive einlassen (wollen): „Hence, the real answer to the critique levelled essentially by commentators that Salgado brings to bear on this issue.“ [41] Die visuelle Soziologie bietet hier Ansatzpunkte, Salgados Arbeiten als sozialkritisch zu interpretieren und seine lange Beschäftigung mit Themen zu würdigen – von denen gleichermaßen Soziolog*innen und Nicht-Soziolog*innen lernen können.

Neben der Diskussion um den *concerned photographer* ist auch die *concerned audience* zu berücksichtigen. Ein Verständnis von Rezipient*innen als schon immer in Fotografien eingebundene, neben den Fotograf*innen und Fotografierten, bricht die verbreitete Ansicht auf, die Hauptverantwortung für Bilder trügen Fotograf*innen und Fotografierte: Eine *concerned audience* findet sich in fototheoretischen Schriften in unterschiedlichen Terminologien; gemeinsam ist ihnen, Rezipierende als Verantwortliche mitzudenken und als solche auch in ihrem politischen Handeln anzusprechen. Die Abwehr, die Salgados Kritiker*innen seinen Aufnahmen zuteilwerden lassen, kann als autonome Entscheidung interpretiert werden – letztlich auch als Entscheidung, sich nicht mit dem eigenen Betrachter*innenstandpunkt und Salgados Themen auseinanderzusetzen. Die scheinbare Gewissheit, nur die eigene Fachdisziplin sei rein und berufen, über Bilder zu forschen und zu sprechen, ist einer diversen Medienwelt nicht angemessen und verhindert einen produktiven Dialog über Disziplinen hinweg: Denn bildwissenschaftliche Fragen werden längst inter- und transdisziplinär verhandelt. Die Polarisierungen, die Sebastião Salgados Arbeiten seit Jahrzehnten hervorrufen, legen letztlich auch unnötige Grabenkämpfe zwischen wissenschaftlichen Disziplinen offen.



Ausstellung der „Kuwait“-Fotografien Sebastião Salgados in Mailand, Italien 2018. Foto: Ralf Steinberger, 07.01.2018. Quelle: Flickr, Lizenz: CC BY 2.0

- [1] Dino Kosjak, Fotograf Sebastião Salgado – Der falsche Friedenspreisträger? Spannende Diskussion in Essen, in: Trailer Ruhr, 2019, <https://www.trailer-ruhr.de/sebastiao-salgado-friedenspreis-deutschen-buchhandels-kwi-essen>; Kulturwissenschaftliches Institut Essen (KWI); Diskussion: Arm aber Erbaulich? Zur fotografischen Praxis Sebastião Salgados', in: YouTube, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=kUOko8eKA0> (Aufruf: 10.12.2019).
- [2] John Mraz, Sebastião Salgado: Ways of Seeing Latin America, in: Third Text, 16.1 (2002), S. 15-30, <https://doi.org/10.1080/09528820110120687>.
- [3] Stefan Dege, Opulente Bilder vom Zustand der Welt: Friedenspreis für Sebastião Salgado, in: Deutsche Welle, 20.10.2019, <https://p.dw.com/p/3RJyd> (Aufruf: 10.12.2019).
- [4] Jens Jäger, Sebastião Salgado ist ein guter Fotograf, in: zeitgeschichte | online, 17.10.2019, <https://zeitgeschichte-online.de/node/57968> (Aufruf: 10.12.2019); vgl. auch Anja Schürmann, Arm, aber erbaulich? Zur fotografischen Praxis Sebastião Salgados, in: Visual History, 20.10.2019, <https://www.visual-history.de/2019/10/20/arm-aber-erbaulich-salgado/> (Aufruf: 10.12.2019).
- [5] Jäger, Sebastião Salgado ist ein guter Fotograf.
- [6] Anna-Maria Babin, Authentizität im Fokus – Wim Wenders Dokumentation Das Salz der Erde, in: Medienobservationen, 16.08.2014, <https://www.medienobservationen.de/2014/babin-das-salz-der-erde/>; Juliano Ribeiro Salgado and others, The Salt of the Earth, 2016.
- [7] Evelyn Runge, Glamour des Elends: Ethik, Ästhetik und Sozialkritik bei Sebastião Salgado und Jeff Wall, Köln 2012, S. 157ff.
- [8] Schürmann, Arm, aber erbaulich?
- [9] Mraz, Sebastião Salgado, S. 21.
- [10] Vgl. auch Julian Stallabrass, Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism, in: New Left Review, Nr. 1223, 6.1997, <https://newleftreview.org/issues/1223/articles/julian-stallabrass-sebastiao-salgado-and-fine-art-photojournalism> (Aufruf: 10.12.2019).
- [11] Heidi Jolene Brough, Activist Advertising: Case Studies of United Colors of Benetton's AIDS -Related Company Promotion, LSU Historical Dissertations and Theses, 2001, online unter https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/238 (25.11.2019).
- [12] Birgit Mersmann, (An-)Ästhetisierte Authentizität. Migrationsästhetische Übersetzungspraktiken in der dokumentarischen Fotografie von Sebastião Salgado und Jim Goldberg, in: Claudia Benthien/Gabriele Klein (Hg.), Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen, Paderborn 2017, S. 223-238, hier S. 228.

- [13] Schürmann, Arm, aber erbaulich?
- [14] Vgl. Kosjak, Fotograf Sebastião Salgado – der falsche Friedenspreisträger?; Runge, Glamour des Elends, S. 162, 219.
- [15] Vgl. z.B. Runge, Glamour des Elends, S. 112, 140.
- [16] Schürmann, Arm, aber erbaulich?
- [17] Anna Szorenyi, Distanced Suffering: Photographed Suffering and the Construction of White In/Vulnerability, in: Social Semiotics 19 (2009), Nr. 2, S. 93-109, hier S. 101.
- [18] Ebd., S. 104.
- [19] Gerhard Dilger/Katharina Koufen, Interview mit Sebastião Salgado: „Ich habe nie Distanz gewahrt“, in: taz, 27.01.2003, S. 5, online unter <https://taz.de/!819829/>.
- [20] Deborah Carr, The Forum: Celebrating the Work of Sebastião Salgado: A Sociological Lens on Salgado's Documentary Photography, in: Sociological Forum 26 (2011), Nr. 2, S. 416-417; Steven J. Gold, Sebastião Salgado and Visual Sociology, in: Sociological Forum 26 (2011), Nr. 2, S. 418-423; Tamara Kay, Building Solidarity with Subjects and Audience in Sociology and Documentary Photography, in: Sociological Forum 26 (2011), Nr. 2, S. 424-430; Saskia Sassen, Black and White Photography as Theorizing: Seeing what the Eye Cannot See, in: Sociological Forum 26 (2011), Nr. 2, S. 438-443, online unter <http://www.saskiasassen.com/PDFs/publications/black-and-white-photography-as-theorizing-seeing-what-the-eye-cannot-see.pdf>; Wendy Wolford, Making a Difference: Sebastião Salgado and the Social Life of Mobilization, in: Sociological Forum 26 (2011), Nr. 2, S. 444-450.
- [21] Gold, Sebastião Salgado and Visual Sociology, S. 419.
- [22] Vgl. auch Evelyn Runge, John Steinbeck, Dorothea Lange und die Grosse Depression: Sozialkritik in Literatur und Fotografie, München 2006.
- [23] Ebd., S. 421.
- [24] Kay, Building Solidarity with Subjects and Audience in Sociology and Documentary Photography, S. 425.
- [25] Ebd., S. 428.
- [26] Ebd., S. 425.
- [27] Ariella Azoulay, The Civil Contract of Photography, New York 2008; Robert Hariman/John Louis Lucaites, The Public Image: Photography and Civic Spectatorship, Chicago 2016; Evelyn Runge: Robert Hariman, John Louis Lucaites: The Public Image: Photography and Civic Spectatorship, in: MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Review s 2 (2019), S. 182-183, <https://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/8139/7915> (Aufruf: 10.12.2019); Evelyn Runge, Fototheorie nach Sontag: Wir alle sind Bürger*innen der Fotografie, in: FREELENS, 03.04.2019, <https://freelens.com/fotografie-und-krieg/fototheorie-nach-sontag/> (Aufruf: 20.12.2019); Lilie Chouliaraki, The Spectatorship of Suffering, London 2006.
- [28] Runge, Glamour des Elends, S. 232ff.
- [29] Mraz, Sebastião Salgado, S. 30.
- [30] Ebd., S. 30.
- [31] Zitiert nach ebd., S. 15f.
- [32] Ebd., S. 17.
- [33] Ebd., S. 23.
- [34] Zitiert nach ebd.
- [35] Zitiert nach ebd., S. 24.
- [36] Ebd., S. 31.
- [37] Gold, Sebastião Salgado and Visual Sociology, S. 421.
- [38] Ebd., S. 422.
- [39] Evelyn Runge, Image Capture. Arbeits- und Produktionsbedingungen von Fotojournalisten im digitalen Zeitalter, in: Fotogeschichte 138 (2015), Nr. 35, online unter <http://www.fotogeschichte.info/bisher-erschienen/hefte-ab-126/138/forschung-runge-image-capture/> (Aufruf: 10.12.2019).
- [40] Mraz, Sebastião Salgado, S. 27.
- [41] Ebd., S. 25.

Siehe dazu: [Anja Schürmann: Arm, aber erbaulich? Zur fotografischen Praxis Sebastião Salgados](#)

Ein Kommentar, in: Visual History, 20.10.2019

Zitation

Evelyn Runge, Concerned Photographer, Concerned Audience: Sebastião Salgado als visueller Soziologe und Modell für künftigen Fotojournalismus. Eine Replik zu Anja Schürmanns Kommentar, Visual History (20. Oktober 2019), in: Visual History, 13.12.2019, <https://www.visual-history.de/2019/12/13/concerned-photographer-concerned-audience-salgado-replik/>

DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1714>

Link zur [PDF-Datei](#)

Nutzungsbedingungen für diesen Artikel

Copyright (c) 2019 Clio-online e.V. und Autor*in, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk entstand im Rahmen des Clio-online Projekts „Visual-History“ und darf vervielfältigt und veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der Rechteinhaber*in vorliegt.

Bitte kontaktieren Sie: <bartlitz@zzf-potsdam.de>