

Dialogos y narrativas visuales en torno al Mediterráneo: El lenguaje fotográfico, entre el documentalismo y el arte.

Dialogues and visual narratives around the Mediterranean: the photographic language, between documentalism and art

ELIZABETH MARTÍNEZ DE AGUIRRE

(pág 43 - pág 52)

RESUMEN. El potente archivo fotográfico de la agencia EFE que acompañó la edición 2010 del *World Congress for Middle Eastern Studies* (WOCMES) exhibió, entre otras, la virtud performativa de designar en imágenes los alcances de un hipotético diccionario etimológico de las situaciones y conflictos del Mediterráneo a lo largo del siglo XX. Diez años después, la inauguración del *Museo de la Fotografía de Rabat* viene a confirmar esta capacidad del lenguaje fotográfico que se manifestará, también, en la oscilación pendular entre el documentalismo y el arte. Y es en el diálogo entre ambos conjuntos de imágenes donde confirmaremos este desplazamiento: la fotografía documental clásica, que ha estado históricamente normatizada por una *estética del registro*, proyecta su influencia en aquellas formas artísticas contemporáneas de “lo fotográfico” que registran, desde nuevas narrativas visuales, las incógnitas y los laberintos de los “actos de ver” situados en este milenio.

Palabras clave: Mediterráneo, Diálogos visuales, Fotografía, Documentalismo, Arte.

ABSTRACT. The powerful photographic archive of the EFE agency that accompanied the 2010 edition of the *World Congress for Middle Eastern Studies* (WOCMES) exhibited, among others, the performative virtue of designating in images the scope of a hypothetical etymological dictionary of the situations and conflicts of the Mediterranean. throughout the 20th century. Ten years later, the inauguration of the *Rabat Museum of Photography* confirms this capacity of photographic language that will also manifest itself in the pendulum oscillation between documentaryism and art. And it is in the dialogue between both sets of images where we will confirm this displacement: classic documentary photography, which has historically been normed by an aesthetic of the record, projects its influence on those contemporary artistic forms of “the photographic” that record, from new narratives. visuals, the unknowns and the labyrinths of the “acts of seeing” located in this millennium.

Keywords: Mediterranean, Visual dialogues, Photography, Documentary, Art.

ELIZABETH MARTÍNEZ DE AGUIRRE es docente e investigadora en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina) donde se desempeña como profesora titular de las asignaturas Lenguajes I y Epistemología de la Visualidad de la Escuela de Comunicación Social y, también, como directora del Centro de Estudios e Investigación en Comunicación y Cultura (CEICC). Actualmente, está a cargo del Instituto de Investigaciones de la Facultad y sus líneas de trabajo convergen en el análisis crítico de las prácticas comunicacionales y los lenguajes contemporáneos desde una perspectiva socio-semiótica con especial énfasis en la cuestión de la visualidad. elizabeth.martinez@fcpolit.unr.edu.ar

FECHA DE PRESENTACIÓN: 27/12/2023 **FECHA DE APROBACIÓN:** 29/12/2023

La mayoría de los seres humanos se comporta como los historiadores: sólo reconoce la naturaleza de sus experiencias vistas retrospectivamente.

E. Hobsbawm

Un instante fotografiado sólo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo. Cuando encontramos una fotografía con significado, le estamos dando un pasado y un futuro

J. Berger

1. FOTOGRAFÍA Y SINTÁXIS: LOS RECORRIDOS DEL SENTIDO

Bajo el lema “El Mediterráneo del siglo XX. Realidades y miradas”, la imponente muestra fotográfica expuesta en el Palau Robert de Barcelona –con la curaduría de Tomás Alcoverro, destacado reportero en Oriente Medio del diario catalán *La Vanguardia*– se integraba a la programación cultural que acompañaría la edición 2010 del *World Congress for Middle Eastern Studies* (WOCMES). La propuesta anunciaba un viaje por ese convulso siglo –el más breve y sangriento de la historia conocida de la humanidad, según la influyente interpretación del historiador británico Eric Hobsbawm– que había finalizado hacía una década mediante el recurso de 130 fotografías proporcionadas por el archivo fotográfico de la agencia de noticias EFE, con el objetivo de recordar los hechos más importantes que marcaron el curso de la región durante el siglo XX: “Desde el fin de los grandes imperios hasta la creación de los nuevos estados; de los conflictos sangrientos a la búsqueda de la paz; del mundo tradicional y rural a la modernidad urbana. Una colección de realidades y miradas sobre este Mediterráneo nuestro, vivo y diverso”, señala el catálogo de la exhibición organizada por el Instituto Europeo del Mediterráneo (IEMed, 2010, p. 139) con también contó con la colaboración de la Generalitat de Cataluña y el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de España.

La exposición articulada cinco secciones, impactante y conmovedora, traza una progresión temporal del pasado hacia presente y, a su vez, invita en su organización narrativa a una lectura interpretativa de las circunstancias y conflictos del Mediterráneo durante el período enfocado. Así, comienza a diseñarse en las paredes del museo y en las páginas del correspondiente catálogo un horizonte de legibilidad de estas imágenes; o bien, las entradas de un hipotético diccionario etimológico en imágenes de aquel mundo designado que nos permitiera conocerlo, comprenderlo:

1. Tumultuoso comienzo de siglo (1900-1930)
2. De la Belle Époque al fin de la hegemonía europea (1930-1945)
3. Los treinta gloriosos (1945-1973)
4. Crisis y repliegue en un mundo incierto (1973-1995) y
5. Hacia un Mediterráneo compartido (1995-2010).

Un repertorio de imágenes de naturaleza periodística –logradas por fotoperiodistas en funciones... muchas veces riesgosas, algunas firmadas por sus autoras/autores y otras simplemente respaldadas por la agencia EFE (una sigla asociada, además, a una controversial etimología) que las archiva/expone– deviene en exposición artística en los salones de un prestigioso centro cultural³.



Figura 1. Portada libro *El Mediterráneo del Siglo XX*. (IEMed, 2010, p. 138)

Recordando aquella fórmula de Rosalind Kraus como garante de las formas de interpretación de lo fotográfico —los espacios discursivos de la fotografía— podríamos decir que, en tanto que representaciones, cada una de estas imágenes actúa en un espacio discursivo distinto, dependen de dos discursos diferentes —informativo y estético— y nos sugieren distintos caminos para su interpretación. Efectivamente, el desplazamiento de las fotografías en cuestión desde la página impresa de un diario hasta la pared del museo activa la eficacia del criterio de “exposicionabilidad” descrito por la autora como signifiante de inclusión / exclusión: la pared de la galería como vector de la relación entre artistas visuales / fotoperiodistas o como interiorización del espacio de exposición que les contiene... realidades y miradas, tal como anunciaba el lema expositivo.

En este contexto, la significación de las piezas —las realidades históricas a las que, indudablemente, alude— difícilmente podría limitarse a su capacidad representativa individual y, en cambio, el murmullo del sentido parece transitar y expandirse en su encadenamiento generalizado: una sintaxis narrativa que pone en juego el conocimiento pragmático del principio, y sus orígenes, de los usos sociales de la fotografía en los espacios discursivos donde se inscribe. Con una orientación similar, Eliseo Verón también había señalado las consecuencias sobre la significación del soporte fotográfico generadas por su mediatización: dada su inserción en contextos discursivos más amplios que ultradeterminan el funcionamiento de la imagen, propone el establecimiento de un conjunto de cuatro figuras —testimonio, pose, pasión, categorización— a partir de las cuales comprender las imágenes de la prensa; es decir, figuras que ofrecen los marcos enunciativos / interpretativos para la valoración de sus contenidos informativos y su relación indicial respecto de la temporalidad implicada en cada una de ellas. (Verón, 1997: 62-69). De hecho, las 130 fotografías que conforman la muestra “El Mediterráneo del siglo XX. Realidades y miradas” podrían reagruparse a partir de la taxonomía propuesta por Verón y su interpretación no estaría solamente asociada a la variante constatativa de su significado en términos de realidad informada, sino que, más específicamente, aparecería vinculada al carácter performativo

del/los significado/os de la acción que conlleva su posición enunciativa –testimonio, pose, pasión, categorización– en la semiosis sociocultural.

Por otro lado, quizás sea el concepto de “legibilidad” de las imágenes que nos proporciona Georges Didí-Huberman aquel que facilite una síntesis entre los enfoques de Krauss y Verón si tomamos nota de la persistencia de la noción de “atlas” –o de “atlas visual”, diríamos aquí– donde se pone en juego tanto una sintaxis propia de la configuración de cada imagen foto como la sintaxis de conjunto que ubicará a cada una de ellas en un collage expositivo (Didí-Huberman: 2008, 40). Así, el análisis de lo fotográfico a la luz de la tercera tricotomía peirceana que se basa en la relación del signo con su interpretante –rema, dicente y argumento–, tal como ha propuesto Francois Brunet, lleva a la consideración de la relevancia de la sintaxis y del conocimiento colateral del dispositivo como factores decisivos en la interpretación del lenguaje fotográfico, más allá de la referencia indicial y su carácter de huella que se ha consagrado como paradigma de interpretación luego de las consideraciones surgidas de la aplicación de la segunda tricotomía –ícono, índice, símbolo–.

Según esta tricotomía, un signo puede ser, para su interpretante, un rema (“signo de posibilidad cualitativa”), un signo dicisigno o dicente (“signo de existencia real”, que “no puede por tanto ser un ícono”), o un argumento (“signo de ley”). El dicisigno “es un signo que se entiende que representa su objeto en relación con la existencia real. Un subtipo particular de este dicisigno, “el signo dicente ordinario, está ejemplificado por la veleta y su movimiento, y por una fotografía. El hecho de que sepamos que este último es efecto de la radiación proveniente del objeto lo convierte en un índice, y un índice muy rico en información”. Sin embargo, en la medida en que toda comunicación implica el par ícono/índice, el signo dicente “debe implicar un signo icónico para materializar la información y un signo índice remático para indicar el objeto al que se refiere la información. Pero el modo de combinación, o sintaxis, de ambos también debe ser significativo”. De manera más general, un dicisigno es una “cuasi-proposición”, que contiene un cuasi-sujeto (o índice, esencial para la actualización de la comunicación) y un cuasi-predicado (o ícono); lo que lo separa de la proposición es el símbolo natural de este último. (Brunet: 2012, 320).

De modo que cuando las imágenes de la muestra “toman posición” asumen, necesariamente, una sintaxis –organizativa y expositiva– cuyo(s) sentido(s) desborda(n) la valiosa información referencial que también conllevan –por caso: instantáneas del gran puente de Estambul (1925), la entrada del ejército británico a Bengasi (Libia) y la expulsión de los nazis (1942), la histórica visita de los reyes de España a Egipto (1977) o la visión de la isla de Lampedusa, colapsada por la llegada de más de tres mil personas al centro de recepción de inmigrantes (2003)–. Originalmente imágenes periodísticas –cuya sintaxis intrínseca le confiere a cada una de ellas ese valor performativo que Verón había detectado en determinadas figuras propias de la imagen fotográfica en la prensa escrita de información, modalidad semiótica de su configuración capaz de ultradeterminar su interpretación– estas fotografías han dado un paso más allá incursionando en el campo estético dispuestas en un nuevo ordenamiento expresivo en las paredes del museo. Así, la sintaxis de la fotografía como signo promueve una expansión de su potencia narrativa y nuevos recorridos de lectura que, en el caso que analizamos, implican realidades y miradas el Mediterráneo en el siglo

XX. Asimismo, supone una “recomposición formal” de la voluminosa masa documental que pone en movimiento la muestra y que significa –más allá de los acontecimientos que retoma– una nueva visión de la historia reciente del Mediterráneo: un “lenguaje en imágenes del acontecimiento” (Didí-Huberman: 2008, 45).

La exposición en su recorrido programado –aunque, afortunadamente, no siempre cumplido ya que las vías paralelas suelen ser muy interesantes– culmina con una visión festiva de la región mediterránea: la fiesta de la Tomatina en Bunyol (2001), el intento de batir el récord Guinness de cuscús popular en la feria de Argel (2004), una boda cristiana en la iglesia de Agios Mamas, cerrada desde la ocupación turca de Chipre en 1974 (2006). Esta mirada optimista no desmiente, sin embargo, la desazón de la observación de Hobsbawm: “El siglo XX corto acabó con problemas para los cuales nadie tenía, ni pretendía tener, una solución. Cuando los ciudadanos de fin de siglo emprendieron su camino hacia el tercer milenio a través de la niebla que les rodeaba, lo único que sabían con certeza era que una era de la historia llegaba a su fin. No sabían mucho más” (Hobsbawm: 1998, 552).

2. EL ACTO FOTOGRAFICO: LOS SENTIDOS DE LA DEIXIS

El 14 de enero de 2020 abrió sus puertas el Museo de la Fotografía de Rabat con la exposición “Sourtna”, bajo la curaduría del fotógrafo documentalista marroquí Yassine Alaoui Ismaili, colaborador de The New York Times y Everyday África, y conocido como Yoriyas. Una veintena de artistas visuales reunieron sus obras para conformar una exposición que puso de manifiesto el talento de las nuevas generaciones y la voluntad de favorecer los procesos de democratización del arte y acercar esta expresión artística al pueblo marroquí, tal como lo anticipara el presidente de la Fundación Nacional de Museos, Mehdi Qotbi, en la apertura de lo que denominó “una fiesta de la fotografía”⁴.



Figura 2. Añche promocional de la muestra. Inicio vídeo
Visite guidée de l'exposition «Sourtna» au Musée National de la Photographie

Aquellas imágenes, a diferencia de las que conforman “El Mediterráneo del siglo XX. Realidades y miradas” de raíz netamente periodística, provienen del campo artístico y su relación con la matriz documentalista de la fotografía se ha desplazado, aunque no suprimido. Una política de la mirada ya presente en la definición espacial de la instalación del Museo alojado en el Fort Rottembourg anticipa sus objetivos: “un lugar lleno de historia y cerca de un distrito de clase trabajadora, nos aseguramos de que la cultura esté al alcance de todos los marroquíes”, afirma Gotbi y añade: “Las personas de los barrios con menos ingresos ya no tendrán que desplazarse hacia la cultura, lo principal ha sido poner la cultura a su alcance”.

La exposición, en las palabras de su curador, ha intentado “reunir a varias generaciones de fotógrafos para crear un efecto sinérgico, lo que ha representado una motivación para los artistas jóvenes”, según sus declaraciones a la prensa. Y el conjunto de imágenes, obtenidas mediante cámaras profesionales o teléfonos móviles, se ordenan en torno a la idea de mostrar la cotidianeidad vital de fotógrafos y fotógrafas en términos de culturas de pertenencia: el ambiente callejero, el juego de las infancias, las imágenes de feminidad... Así, en los nombres de Mourad Fedouache, Ali El Madani, Rwinalife, Fatimazohra Serri o Ismail Zaidy seguramente podremos encontrar las variables expositivas de la muestra que oscila entre el arte conceptual y el realismo sociológico. La naturaleza de estas imágenes, alejadas del paradigma fotoperiodístico del “instante decisivo”, se aproximan a la posición crítica del activismo artístico –fotográfico, por caso– cuyo objetivo principal sería favorecer la generación de una “consciencia de comunidad”, según la propuesta de Marzo y Ribalta en sus versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural (Marzo y Ribalta: 2006, 262).

En la misma línea se inscriben las sucesivas exposiciones que ha albergado el Museo de la Fotografía de Rabat que también recogió el testimonio fotográfico de la pandemia Covid 19 en colaboración con la Agence Française Presse (AFP) y el Instituto Francés de Marruecos. “A buena distancia”, tal el nombre de la exposición inicialmente inaugurada en Tánger, recorría los avatares de la pandemia a través de las cámaras de los fotoperiodistas de la AFP en una vuelta al mundo en imágenes desde Nueva York a Moulay Bouselham, pasando por Río de Janeiro y Gaza⁵.

Y en 2022 el Museo presentó el trabajo “Mujeres fotógrafas” donde veinticuatro artistas visuales cuya creatividad y lucidez referenciamos en la trayectoria de Lalla Essaydi o Yasmina Alaoui, reflexionaron sobre la condición femenina, el mundo árabe, el/los feminismos/s⁶.

En la floreciente –tanto como reciente– experiencia del Museo de la Fotografía de Rabat y sus variantes expositivas más que el acontecimiento representado es el acto de ver –y el sujeto mirante– el que se adelanta en la instantánea, en la perspectiva de Nicolás Rosa –gran impulsor de la semiótica latinoamericana y de la fundación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS). Con una notable anticipación con respecto al desarrollo teórico contemporáneo sobre la fotografía, Rosa analiza la obra del artista visual rosarino Norberto Puzzolo y postula que: “La foto no autentifica el referente sino el instante de ver. Y a la forma constativa que Barthes le otorga a su gramática -cf. *La chambre claire*-, le opondríamos la forma performativa, donde siempre es posible calcular un sujeto: actitud, modo, aspecto, distancia” (Rosa: 1987, 20). En esta línea, sería interesante revisar la noción de indicialidad fotográfica en imágenes donde la referencialidad a un determinado suceso

o puede resultar indiferente (la fotografía conceptual, y sus variantes que no excluyen la denuncia social) o, de manera literal, invisible a los ojos (como en el caso de las fotografías de Robert Barry tituladas “Serie de gas inerte” que hoy podrían leerse como un manifiesto en contra del cambio climático) pero, aun así, el índice se sostiene desde otra posición; esta vez, abriéndose paso desde lo presencial a lo performativo (Green, D. y Lowry, J.: 2007, 49). Desde esta perspectiva, la concepción de la fotografía como huella / rastro / resto / registro de un pasado no agota sus cualidades indiciales y, volviendo a los pioneros estudios de Peirce, hoy podemos comprender que el carácter indicial de los signos, de la fotografía en particular, puede analizarse en dos niveles: como huella física o como gesto performativo.

Efectivamente, fue C. S. Peirce —a quien debemos los primeros y más rigurosos estudios sobre la indicialidad— quien demostró que el signo indicial guardaba menos relación con sus orígenes causales que con el modo de aludir al modo de su propia inscripción. Por esta razón, las fotografías no son indiciales *sólo porque la luz se registre en un instante sobre una porción de película fotosensible sino primero*, y ante todo, porque se hicieron. El mismo acto de fotografiar, una especie de gesto performativo que apunta a un suceso que acaece en el mundo, como una forma de designación que arrastra la realidad al terreno de la imagen, es a su vez una forma de indicialidad. Esos dos ejemplos de indicialidad, uno como huella física de un suceso, el otro como gesto performativo que apunta hacia él, invocan una relación con lo real que parece consustancial a la fotografía (Green, D. y Lowry, J.: 2007, 50).

El caudal fotográfico que habilita el Museo del Rabat reafirma ese carácter performativo del acto fotográfico en la variedad de las temáticas y puntos de vista que promueve poniendo en valor su capacidad innata de registro y demostración y recuperando las implicaciones que surgen de la posición de la fotografía en el campo artístico. Así, estos usos sociales de la fotografía se encuadran en el campo documental reivindicando la condición de “autenticidad” de la imagen que exhibe la deixis de su propia realización y, al hacerlo, expone ese “instante de ver” al que hace referencia Rosa, complementando a Barthes, “donde siempre es posible calcular un sujeto: actitud, modo, aspecto, distancia”. Y encontramos, por citar un ejemplo, la subjetividad del punto de vista y la raíz documental de cada decisión visual en la enigmática belleza de las imágenes de elabora Lalla Essaydi —fotografía y caligrafía— donde figura y fondo, envolventes y luminosas, se confunden en la silueta de la modelo o las —también enigmáticas— experiencias visuales que propone Yasmina Alaoui en fotografías de cuerpos a tamaño real, tratados con henna árabe, o sus trabajos realizados con sedimentos pigmentados de diferente naturaleza donde conviven técnicas antiguas y actuales.

En diversas entrevistas y comentarios sobre la obra de estas artistas visuales hemos encontramos la valoración reiterada de su carácter “auténtico”, una aptitud —y exigencia, también— de la fotografía en el campo artístico que Rudolf Arnheim había comentado refiriéndose a las dos autenticidades del medio fotográfico: “Otra forma de presentar el problema es decir que las artes figurativas siempre están comprometidas con dos clases de autenticidad. Son auténticas en tanto hacen justicia a los hechos de la realidad, y son auténticas en otro sentido, al expresar las cualidades de la experiencia humana mediante cualquier medio adecuado

a tal propósito (Arnheim, 1997)". Y, justamente, en este segundo aspecto reside la capacidad performativa de la fotografía en el campo artístico que construye y exhibe su punto de vista enunciativo manifestando, allí mismo, su compromiso con la elección que realiza.

3, ENTRE EL DOCUMENTALISMO Y EL ARTE, DIÁLOGOS FOTOGRÁFICOS

En suma, las dimensiones de la sintaxis (encadenamiento y posición) y la deixis (señalamiento e indicación) en el lenguaje fotográfico parecen respaldar su capacidad performativa y dar cuenta de la potencia de los "actos de ver" que, desde una renovada epistemología de la visualidad, como la que oportunamente propuso José Luis Brea, resultan ser actos singulares cuya ambigüedad —como la de todos los signos— habrá que aprender a desentrañar:

"... actos extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales ...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc." (Brea: 2005, 9).

En la configuración del múltiple mosaico identitario que subyace a la designación del "mediterráneo" en clave geopolítica, sociocultural, histórica y otras variadas etcéteras que podríamos ir agregando a una hipotética delimitación de su esencia —siempre inasible, recordando a Jorge Luis Borges, ya que el mapa nunca puede igualar al territorio ni los sonidos del lenguaje a los colores de una selva otoñal—, el lenguaje fotográfico como práctica connotada política y culturalmente conlleva, como hemos visto, esa fuerza performativa que se manifiesta como una producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y socialidad.

El recorte de algunos diálogos y narrativas visuales en torno al Mediterráneo que hemos comentado en este artículo constituye una aproximación al estudio de la producción de imaginario en casos concretos situados en las sociedades contemporáneas. En la continuidad de este diálogo, nos resta profundizar el análisis de las obras, en particular, a las cuales nos hemos referido y su específica relación con la temporalidad; en especial, el tiempo de la lectura de la fotografía ya que, en la apreciación de John Berger cuando analiza esa "otra manera de contar" que le es propia: "La ambigüedad de la fotografía no reside en el instante del suceso fotografiado: en ese punto la evidencia de la fotografía es menos ambigua que el relato de cualquier testigo presencial. La *foto-finish* de una carrera termina exactamente determinada por lo que la cámara ha registrado. La ambigüedad surge de esa discontinuidad que da lugar al segundo de los mensajes gemelos de la fotografía. El abismo entre el momento registrado y el momento de mirar" (Berger: 2007, 88).

NOTAS

¹Véase: *Imágenes del Mediterráneo del siglo XX* en: https://palaurobert.gencat.cat/es/exposicions/sala1/2010/s1_007_mediterrania_s_xx/

² Inauguration du Musée national de la photographie <https://www.youtube.com/watch?v=IcvgEj3CcXY>. Véase, también, *Visite guidée de l'exposition "Sourtna" au Musée National de la Photographie, Exposition carte blanche à Yorias. Photographes marocains d'aujourd'hui et de demain*, 3 de diciembre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=6AVw3mZXSQs&t=204s>

³ Exposición "A buena distancia" sobre Covid 19 que será exhibida en el Museo de la Fotografía en Rabat Museo de la Fotografía en Rabat. <https://www.bladi.es/inauguracion-tanger-exposicion-buena-distancia,11187.html>

⁴ Exposición Mujeres fotógrafas. Museo de la Fotografía en Rabat. <https://elfarodeceuta.es/rabat-aco-ge-exposicion-mujeres-fotografas-marruecos/>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, R. (1997). "Las dos autenticidades del medio fotográfico". *Leonardo*, Vol. 1. <https://www.jstor.org/stable/i270982>
- BERGER, J. (2007). *Otra manera de contar*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- BREA, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Barcelona, Akal.
- BRUNET, F. ([2000] 2012). *La naissance de l'idée de photographie*. Presses Universitaires de France.
- DIDÍ-HUBERMAN, G. (2008). "Legibilidad" en *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1. Madrid, A. Machado Libros.
- EFE (2020, 14 de enero). Primer museo de fotografía abre en Marruecos. Rabat (Marruecos). Imagen: Mohamed Siali. <https://www.dailymotion.com/video/x7qjfbd>.
- EL FARO DE CEUTA (2022 8 de marzo). Rabat acoge la primera exposición de mujeres fotógrafas de Marruecos. <https://elfarodeceuta.es/rabat-aco-ge-exposicion-mujeres-fotografas-marruecos/>
- FONDATION NATIONALE DES MUSÉES (2021). Visite guidée de l'exposition «Sourtna» au Musée National de la Photographie. <https://www.youtube.com/@fondationnationaledesmusees>
- GIRALT, J. Y OLIVÁN, H. (dirs.) (2011). *Mediterráneo del siglo XX. Realidades y miradas / La Méditerranée du XX siècle. Réalités et regards*/Ed., Generalitat de Catalunya. Generalitat de Catalunya-Institut Europeu de la Mediterràni, 1ª ed., 1ª imp.
- GREEN, D. Y LOWRY, J. (2007). "De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica". Green, D. *¿Qué ha sido de la fotografía?* Gustavo Gilli.
- HOBBSWANN, E. ([1994] 1998). *Historia del siglo XX*. Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- IEMED (2010). Cultural and Social Activities / Activités culturelles et sociales. The Mediterranean of the 20th Century. Realities and images. *World Congress for Middle Eastern Studies (WOCMES) Barcelona, July 19th-24th 2010*, pp. 138-139. IEMed.
- KRAUSS, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- MÉDIATV AFRIQUE (2020, 16 de enero). Inauguration du Musée national de la photographie. <https://www.youtube.com/watch?v=IcvgEj3CcXY>
- ROSA, N. (1987). *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- VERÓN, E. (1997). "De la imagen semiológica a las discursividades. El caso de la fotografía". Veyrat-Masson, I. y Mayan, D. *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona, Gedisa.

