

EL MONTAJE COMO AUTOCORRECCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA. NOTAS SOBRE UN ASPECTO FOTOGRÁFICO DE LA ESTÉTICA DE ADORNO

*The Montage as Photography's Self-Correction:
On a Photographic Aspect of Adorno's Aesthetics*

EDUARDO MAURA*

emaurez@ucm.es

Es conocida la importancia que Adorno concede en *Teoría estética* (1970) al problema de la objetividad de las representaciones artísticas. En un paso importante, vincula esta cuestión con la capacidad del arte para dotar de sentido al mundo:

El umbral entre el arte auténtico que carga con la crisis del sentido y el arte resignado que está formado por enunciados protocolares (literal y figuradamente) es que en las obras significativas la negación del sentido se configura como algo negativo, mientras que en las otras obras se copia de una manera torpe, positiva (AOC 7: 207).¹

En su opinión, las obras de arte que presentan la ausencia de sentido de manera supuestamente transparente –como si el arte pudiera representar el mundo sin mancharse las manos con él y como si los destinos de ambos no estuvieran interconectados– falsifican la realidad, más que reproducirla. Para Adorno, la pregunta por el sentido del arte es inseparable de la pregunta por la construcción del sentido. Desde el punto de vista de la práctica artística, ambas remiten al procedimiento del montaje: este dota de sentido no imponiendo a los acontecimientos una continuidad lineal donde no la había, sino a través de la formalización de la disparidad constitutiva de la realidad; es decir, a través del tratamiento reconstructivo de fragmentos heterogéneos que son siempre reconocidos como tales: la unidad del mundo, de haberla, es un resultado precario del proceso de montaje y desmontaje,

* Universidad Complutense de Madrid.

Este trabajo se enmarca dentro de las actividades del Grupo de Investigación Complutense “Estética contemporánea: arte, filosofía, sociedad” (ESCON/970943).

¹ Cito a Adorno, salvo indicación contraria, por la edición española de *Obra completa* (véase bibliografía), que se indica como AOC.

no su punto de partida. Ninguna sucesión narrativa, ni siquiera la de las imágenes del cine, está exenta de esta condición fragmentaria originaria:

[...] las obras de arte que niegan el sentido tienen que estar desordenadas también en su unidad; ésta es la función del montaje, que desautoriza a la unidad poniendo de manifiesto la disparidad de las partes y al mismo tiempo produce la unidad en tanto que principio formal. Es conocida la conexión entre la técnica del montaje y la fotografía. Aquélla tiene su escenario más apropiado en el cine (AOC 7: 208).

La fotografía y el cine plantean un reto al que Adorno no es ajeno: 1839, la fecha oficial de nacimiento de la fotografía, coincide con una atmósfera crecientemente positivista de la que es difícil sustraerse (Freund, 2017). De acuerdo con esta mirada, la fotografía encarna el ideal de la captación automática de la realidad, con todo detalle y sin mediaciones subjetivas, lo cual supone un enorme ahorro de trabajo con respecto a la pintura, la litografía y la xilografía (Ramírez, 1981). Por su parte, a principios del siglo XX el cine es considerado por muchos la representación realista por antonomasia, pues a diferencia de la fotografía, que es incapaz de “imprimir” los objetos en movimiento, si se hace cargo del flujo temporal (Batchen, 2004a: 135-136; Doane, 2012). Aunque sería un error asimilar las técnicas de base fotográfica al positivismo, pues los primeros experimentos con aquellas son anteriores a este, lo cierto es que su recepción y auge son inseparables de los discursos sobre la objetividad, la instantaneidad y el dominio científico-industrial de la naturaleza (Crary, 2008; Fontcuberta, 2010).

Aunque los textos de Adorno sobre los nuevos medios se leen a menudo desde la perspectiva de su polémica con Benjamin (Adorno y Benjamin, 1998), en este punto es más directa la conexión con algunos ensayos de Siegfried Kracauer de los años veinte. En ellos, los temas clave son la relación entre apariencia y realidad, por un lado, y la posibilidad de que fotografía y cine sean las técnicas de representación más adecuadas a un mundo en creciente descomposición, por el otro. En “Mundo de calicó” (1926), Kracauer, a partir de sus visitas a los estudios de la UFA, describe la artificiosidad con la que el cine recompone la realidad natural que él mismo destruye:

[...] una superficie de 350.000 metros cuadrados contiene el mundo en papel maché. Todo garantiza lo antinatural, todo exactamente como la naturaleza. Para poder desfilarse en la película, el mundo es previamente despedazado en la ciudad del cine. Sus conexiones se dan por superadas, sus dimensiones se trans-

forman arbitrariamente, sus potencias mitológicas se convierten en divertimento. [...] El desmontaje de los contenidos del mundo es radical y, si tiene lugar solo en apariencia, esa apariencia no es de ninguna manera fútil (Kracauer, 2009: 151).

A lo largo del texto, se repiten las referencias a cómo la realidad es disuelta y reconfigurada mediante la representación cinematográfica y el montaje. Entre otras:

Construyen culturas y luego las destruyen según la necesidad. Se erigen en tribunal sobre ciudades enteras y, cuando lo exige la película, hacen llover sobre ellas la pez y el azufre. Nada dura ante ellos, la más soberbia creación se alza sobre la demolición.

La naturaleza viva y real queda arrinconada. Sus paisajes son superados por los libremente diseñados, cuyos pictóricos atractivos se sustraen al azar.

En lugar de dejar al mundo en su estado de despedazamiento, se lo recupera de nuevo en el mundo. Las cosas desgajadas de su contexto son reintroducidas de nuevo en él; su aislamiento es anulado, su mueca aplanada (Kracauer, 2009: 152-158).

Kracauer intenta mostrar que existe una afinidad estructural entre los nuevos medios de comunicación-representación y la creciente dificultad para pensar la continuidad del presente. Para alguien que venía de defender posiciones pesimistas sobre la caída y la culpa del hombre en un mundo insustancial, espacializado, sin trascendencia, el contacto con el cine y la fotografía es un hito relevante en su trayectoria teórica (Kracauer, 2010). A partir de entonces, oscilará hacia la investigación de los nuevos modos de experiencia y sociabilidad, así como hacia un cierto modernismo materialista. En la política de la inmanencia de este momento histórico, el cine es un síntoma y un horizonte sensorial y reflexivo desde donde habérselas con los efectos del proceso histórico (Hansen, 2011: 6).

El joven Adorno, que fue relativamente permeable a la influencia de Lukács, Simmel y otros pensadores de la tragedia de la cultura, por no mencionar la influencia directa de Benjamin y Kracauer, también transita hacia el problema del montaje. Sin embargo, lo hace por otros caminos, fundamentalmente radiofónicos y fonográficos (Levin, 1990; Hullot-Kentor, 2006).² Décadas después, retomando algunos debates de los años veinte sobre el papel artístico del montaje cinematográfico (Taylor y Christie, 1994), Adorno sostiene que el cine es central para el

² He tratado de desarrollar este argumento de manera más exhaustiva en mi artículo “La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno” (en prensa).

pensamiento estético porque, intencionalmente, yuxtapone secuencias de algo inintencional que, como tal, le es heterogéneo: “quiere servir a intenciones sin vulnerar la carencia de intenciones de la mera existencia” (AOC 7: 208). Tenga mucha o poca vocación estetizante, todo plano (y toda fotografía) arrastra restos de algo presuntamente inestético: el plano recorta lo que quiere mostrar del mundo, pero siempre aparece algo que perfectamente podría no estar. Lo no artístico aparece intrínsecamente vinculado con el arte: ambos polos forman parte del proceso estético sin que la tensión entre ellos llegue a neutralizarse.

A este respecto, entre sus aportaciones hay una en *Teoría estética* que no ha sido objeto de suficiente atención: la definición del montaje como “autocorrección de la fotografía” (*Selbstkorrektur der Photographie*) (Adorno, 1995: 232). Aunque no fuera objeto de sus investigaciones, hay que recordar que la conversación sobre la condición artística de la fotografía estuvo muy presente en sus años de formación, y que reapareció en no pocas ocasiones después de la guerra, al igual que los debates sobre la fotografía vernácula y los usos políticos del medio (Benjamin, 2003; Ribalta, 2011; Rouillé, 2017). En este contexto, Adorno presenta su particular definición del montaje:

[...] *el montaje conduce de manera inmanente más allá de la fotografía sin infiltrarla con un engaño, pero también sin sancionar su coseidad como norma: autocorrección de la fotografía.* El montaje surgió como antítesis de todo arte cargado con emotividad, primariamente del impresionismo. Éste disolvió a los objetos en elementos ínfimos, a su vez sintetizados, sobre todo los del entorno de la civilización técnica o de sus amalgamas con la naturaleza, para que se los apropie sin problemas el continuo dinámico. El impresionismo quería salvar estéticamente en la copia lo extrañado, lo heterogéneo (AOC 7: 208, cursivas mías).

En apenas unas líneas, Adorno plantea dos problemas centrales del pensamiento fotográfico: el primero es que el papel de la fotografía con respecto a la realidad, contra el sentido común positivista, no es ser ventana transparente al mundo. La fotografía representa “sin sancionar su coseidad como norma”, esto es, opera como mediación: ella misma es ya, desde el comienzo, una reorganización del material del mundo. El segundo es que, a través del montaje, la fotografía es capaz de ir más allá de sí misma: no está condenada a ser ventana, como hemos visto, ni tampoco espejo o captura del instante decisivo. Para evitar quedar enjaulada en el realismo, la fotografía debe “autocorregirse”.

Esta idea, a su manera enigmática, no es desarrollada explícitamente en ningún otro lugar, pero conecta con algunas reflexiones sobre el cine como escritura en las que opera de fondo la idea clásica de la fotografía como escritura o dibujo de la luz, es decir, como intersección productiva, siempre inestable, entre naturaleza (luz, *photo*) y cultura (escritura, *graphein*). En general, a Adorno le interesa pensar los problemas que acarrea la poderosa sensación de realismo que solemos atribuir a la imagen cinematográfica.³ A primera vista, también él afirma esta conexión entre fotografía, cine y realismo, cuyo representante más próximo, personal y filosóficamente, es el Kracauer de posguerra. Según este, la imagen cinematográfica normalizada surge de la fotografía en blanco en negro, de la que, a la vez, solo puede decirse que es realmente fotográfica si es realista (Kracauer, 2001: 11-34). No hay cine sin fotografía y no hay fotografía sin realismo. De acuerdo con este encadenamiento ontológico, las imágenes del cine actúan siempre de abajo arriba, van del dato a la idea, y no le imponen a la realidad un programa preconcebido. Así, “guiados por el cine, [...] nos aproximamos a las ideas, si es que de algún modo podemos hacerlo, ya no mediante carreteras que conducen a través del vacío, sino mediante senderos que atraviesan la maleza de las cosas” (Kracauer, 2001: 378).⁴

Por su parte, Adorno cuestiona la adecuación entre la imagen en movimiento y la realidad porque no sirve para pensar a fondo la lógica del medio cinematográfico, al tiempo que refuerza la ideología de la industria cultural. En “Transparencias cinematográficas” (1966), plantea que el realismo, cuando se toma como atributo natural de ambos, participa de la conformidad con lo existente. Primero, porque concibe la realidad como algo dado, en la línea del sentido común positivista. Segundo, porque hay que rechazar “la naturaleza reaccionaria de todo realismo estético hoy”, al que atribuye la “consolidación afirmativa de la superficie de la sociedad” (AOC 10/1: 313). Ninguna imagen de base fotográfica, por abstracta que sea, puede emanciparse del mundo de los objetos. Adorno piensa el cine desde esa limitación ontológica, pero con la precaución ya señalada de que la mera reproducción de los objetos no reproduce la realidad, sino que trabaja a favor del *statu quo*. En un gesto que lo aproxima a Benjamin, considera que el montaje es la mejor

³ En este punto, conviene recordar que las grandes teorías del realismo cinematográfico han solido defender el origen fotográfico del cine (Bazin, 2017).

⁴ Hansen (2011: 255) considera que el realismo de Kracauer tiene una dimensión abierta y modernista. Según esto, más que una teoría de cómo hacer cine desde un punto de vista realista, el libro de Kracauer sería una teoría de la experiencia del cine como realismo, es decir, del cine “como matriz sensorio-perceptual de la experiencia”.

herramienta del “cine emancipado” para contrarrestar la sensación realista que produce la sucesión narrativa de las imágenes: solo reconduciendo la imagen hacia la escritura es posible sacar a la audiencia “del nexo de efectos inconsciente e irracional y ponerla al servicio de la intención ilustrada” (AOC 10/1: 314). Este montaje-escritura trata la música, la fotografía y el movimiento como un código susceptible de ser utilizado con fines diversos, que ha de ser leído como construcción, a la manera de Jean-Luc Godard y Alexander Kluge, no como continuidad orgánica (Maiso y Viejo, 2006: 127-128).

Volviendo a la definición del montaje como “autocorrección de la fotografía”, hay que añadir que Adorno ubica los orígenes de esta posibilidad, de manera algo imprecisa, en la vocación impresionista de salvar lo heterogéneo.⁵ Pese a la ambigüedad de la formulación, parece claro que sirve para puntualizar dos aspectos: primero, que el montaje, entendido como metáfora del trato con lo heterogéneo, no es exclusivo de ningún medio artístico, tampoco de la fotografía y el cine; segundo, que es consustancial al montaje, no algo opcional, el habérselas con la variedad de los materiales del arte y del mundo. Este problema, aunque anterior, se acentúa en la segunda mitad del siglo XIX con las pretensiones de objetividad del cine y la fotografía: como hemos visto, todo plano arrastra alguna clase de vínculo con el mundo de los objetos, de tal manera que, con respecto a la música y la pintura, los nuevos medios hacen necesario repensar los límites de la abstracción y la construcción. Adorno no piensa que esto convierta el cine en apéndice expresivo del realismo estético, y, en consecuencia, en algo indigno de ser pensado filosóficamente. Al contrario, el cine le plantea al pensamiento una paradoja nuclear: muestra la imposibilidad tanto de la construcción absoluta (puro código) como de la realidad absoluta (puro dato). El problema de la imagen cinematográfica como escritura se vuelve productivo en esta doble imposibilidad. En otras palabras, donde hay encuadre, script y montaje, hay necesariamente sentidos y significaciones, luego hay posibilidades de apertura y aportación productiva a la crítica de la sociedad (Hansen, 2011: 221).

El montaje como escritura toma pie en lo fotográfico para ir más allá de lo fotográfico. Más que un relato hecho con palabras, es un regreso a las relaciones entre las cosas (y las personas): en la vida cotidiana, las cosas se nos aparecen en

⁵ Cabe matizar, aunque Adorno no lo hace, que lo heterogéneo natural, tal como Manet lo representa en su retrato *Monet pintando en su bote-estudio* (1874), no es reapropiable con los mismos medios que lo heterogéneo social, por ejemplo, de *Los descargadores de carbón* de Monet (1875). Para esta cuestión, la mejor referencia sigue siendo Clark, 1984.

movimiento, desplazándose entre ellas, a menudo fugazmente. Adorno entiende la escritura como la captación de esta temporalidad específica y como modo de incorporación de lo heterogéneo (Hansen, 2011: 223). Por definición, la escritura es irreductible tanto quien escribe como a lo que se escribe. De igual manera que el realismo cinematográfico es un efecto del montaje, la escritura-fotografía autocorregida no capta los hechos “tal como son”, sino sus modos de aparición; es decir, las cosas tal como las percibimos, cuya experiencia cotidiana, siempre mediada, no se parece a la continuidad narrativa estandarizada de las situaciones, acciones y personajes del cine comercial, ni a la pura acumulación de shocks puntuales inco nexos.

Por tanto, el montaje-escritura es una reelaboración permanente del material artístico en bloques heterogéneos de imágenes-palabras-sonidos, capaz de empujar la fotografía más allá de sí misma y de sabotear desde dentro las imágenes orgánicas, cerradas, de la industria cultural. Más que desvelar el velo de ignorancia de una industria malvada, el montaje-escritura la presenta como una máquina entre otras, accesible a la crítica y a la reorientación general de sus posibilidades. En este punto, más que hacia la idea de Moholy-Nagy de que “no el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía será el analfabeto del futuro” (Benjamin, 2004: 52-53), Adorno mira hacia la reconsideración de la imagen (fija y en movimiento) como mediación, en una línea que enlaza con las recientes contribuciones de André Rouillé y Ariella Azoulay. Los tres comparten la idea de que la condición mediadora de la fotografía desafía toda concepción estática tanto del mundo de los objetos como del mismo proceso fotográfico.

En el primer caso, la confluencia se da en la crítica de Rouillé a lo que Barthes denomina el “noema de la fotografía”: la mostración de que algo ha sido, el primado del referente en la relación fotográfica. Con ella, persigue descentrar la posición tan predominante que la contigüidad entre la cámara y el referente ha tenido en el pensamiento fotográfico del siglo XX.⁶ Según él:

⁶ El último Barthes (2009: 90-91) sintetizó esta visión en el eslogan “Esto ha sido”: “Nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. El nombre del noema de la Fotografía será pues: ‘Esto ha sido, o también: lo Intratable’”. Para una investigación conectada con problemas de la teoría crítica, singularmente la de Benjamin, puede verse Yacavone, 2017.

Si bien cualquier foto exige que alguna cosa real y material haya pasado delante del objetivo [...], esta confrontación jamás carece de efectos, tanto para la imagen como para la cosa. De hecho, ocurre un encuentro entre la cosa y la fotografía. *Y el proceso fotográfico es precisamente el acontecimiento de este encuentro.* [...] El retrato no es la representación, copia o simulacro, de un rostro-cosa-modelo que se supone preexistente a la imagen, sino la actualización fotográfica de un rostro-acontecimiento en perpetuo devenir (Rouillé, 2017: 98-99).

Esta correlación inestable entre la imagen como índice-huella y su referente era pensable antes de la sustitución del proceso fotoquímico por el digital, a la que en ocasiones se atribuye la quiebra del “Esto ha sido” barthesiano. La fotografía ya era mediación antes de volverse digital.⁷ Así lo anticipa Adorno en “Lectura de Balzac” (inédito), donde señala que existe una diferencia entre mirar el mundo y penetrarlo, incluso para la fotografía:

Sobre el hecho de que el realismo literario se volvió obsoleto porque como representación de la realidad no acertaba con ésta, no se puede citar mejor testimonio que al mismo Brecht que luego se metió en la camisa de fuerza del realismo como si fuera un disfraz. Él vio que el *ens realissimum* son procesos, no hechos inmediatos, y que no se los puede copiar: “La situación se hace tan complicada porque una simple ‘reproducción de la realidad’ dice menos que nunca sobre la realidad. Una fotografía de las fábricas Krupp o AEG no informa de casi nada sobre estas empresas. La auténtica realidad se ha ido deslizando hasta convertirse en la funcional. La reificación de las relaciones humanas, en consecuencia la fábrica por ejemplo, ya no las restituye”. En la época de Balzac eso aún no se podía reconocer (AOC 11: 144).

En segundo lugar, la conexión entre Adorno y Azoulay es más inestable, pero encuentra un notable lugar común en que para ambos la suprema condición material de todo lo existente (o *ens realissimum*) es procesual, no fáctica; es mediación, no inmediatez. En consecuencia, partiendo de que lo elemental e irreductiblemente fotográfico es una relación, y con la intención explícita de desontologizar la reflexión sobre el medio, Azoulay propone la noción de “acontecimiento fotográfico”. Con ello, pretende repensar la fotografía como escritura de la historia, aten-

⁷ Para esta cuestión pueden verse Mitchell, 1992, Batchen, 2004b y Fontcuberta, 2016. Estas páginas se ciñen a la modalidad fotoquímica de copresencia de la cámara y el referente, pues es el paradigma en el que se mueve Adorno.

diendo a una serie de condicionantes y efectos que serían intraducibles a la fotografía en tanto que escritura directa de la luz:

Está claro que una investigación ontológica de la fotográfica no puede tratar solo con la tecnología de la cámara. Tampoco puede ser restringida a la investigación del producto “final” creado por la cámara, es decir, la fotografía. En otras palabras, una descripción ontológica de la fotografía tiene que suspender la sintaxis elemental de la frase, dividida en sujeto, verbo, predicado y adjetivo –el fotógrafo fotografía una fotografía con una cámara fotográfica–, que ha organizado la discusión fotográfica hasta ahora (Azoulay, 2015: 27).

Este planteamiento tiene consecuencias ineludibles para la manera de comprender lo fotográfico. Si realmente hemos de hacernos la pregunta por su esencia, entonces hay que:

diferenciar entre el acontecimiento de la fotografía y el acontecimiento fotografiado que el fotógrafo intenta capturar en su encuadre. [...] En la época contemporánea, en la que los medios de la fotografía están al alcance de tantas personas, la fotografía siempre constituye un acontecimiento potencial, incluso en los casos en los que la cámara no está presente o es completamente invisible. [...] La ausencia de una cámara a la vista de las personas presentes no excluye la posibilidad de que esté ahí –escondida en la mano de unos de los participantes, quizá, o instalada permanentemente, como ocurre con las cámaras de vigilancia. La fotografía es concebida habitualmente como el producto final de un acontecimiento. Al contrario de esta presuposición común, veo la fotografía –o el conocimiento de que se ha producido una fotografía– como un factor adicional en el despliegue del acontecimiento de la fotografía (no del acontecimiento fotografiado). [...] El encuentro con la fotografía prolonga el acontecimiento de la fotografía que ya ha sucedido en otro lugar (Azoulay, 2015: 35).

Adorno no llega tan lejos, pues su propuesta de montaje-escritura se mantiene dentro de los límites de una concepción relativamente monista de la fotografía como medio con una identidad diferencial, no como acontecimiento o como campo de una pluralidad de modos de mirar, recursos técnicos y prácticas vernáculos, profesionales, auxiliares, artísticas, etc. Sin embargo, su énfasis en la posibilidad de dislocar la relación imagen-referente y de suspender la sucesión filmica para reconstruirla desde la autocorrección de la fotografía, si bien pendiente de desarrollo, es una aportación notable a los debates fotográficos de la segunda mitad del siglo XX, así como a sus prolongaciones contemporáneas.

REFERENCIAS

- ADORNO, Th. W. (1995): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M, Suhrkamp.
- ADORNO, Th. W. y BENJAMIN, W. (1998): *Correspondencia, 1928-1940*, trad. J. Muñoz y V. Gómez, Madrid: Trotta.
- ADORNO, Th. W. (2003-2014): *Obra completa* (20 vols.), varios traductores, Madrid: Akal.
- AZOULAY, A. (2015): *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, trad. L. Bethlehem, Londres/Nueva York: Verso.
- BARTHES, R. (2009): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja, Barcelona: Paidós.
- BATCHEN, G. (2004a): *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, trad. A. Fernández Lera, Barcelona: Gustavo Gili.
- BATCHEN, G. (2004b): "Ectoplasma. La fotografía en la era digital". En J. Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, trad. E. Llorens Pujol, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 313-334.
- BAZIN, A. (2017): *¿Qué es el cine?*, trad. J. L. López Muñoz, Madrid: Rialp.
- BENJAMIN, W. (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Urtext], trad. A. E. Weikert, México D. F.: Ítaca.
- BENJAMIN, W. (2004): *Sobre la fotografía*, trad. J. Muñoz Millanes, Valencia: Pre-Textos.
- CLARK, T. J. (1984): *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Nueva York: Knopf.
- CRARY, J. (2008): *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, trad. F. López García, Murcia: CENDEAC.
- DOANE, M. A. (2012): *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, trad. Cálamo y Cran, Murcia: CENDEAC.
- FONTCUBERTA, J. (ed.) (2010): *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (2016): *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FREUND, G. (2017): *La fotografía como documento social*, trad. J. Elias, Barcelona: Gustavo Gili.
- HANSEN, M. B. (2011): *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley: University of California Press.
- HULLOT-KENTOR, R. (2006): *Things Beyond Resemblance: Essays on Theodor. W. Adorno*, Nueva York: Columbia University Press.
- KRACAUER, S. (2001): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, trad. J. Hornero, Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, S. (2008): *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*, trad. L. S. Carugati, Barcelona: Gedisa.
- KRACAUER, S. (2009): "Mundo de calicó", trad. V. Jarque. *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 62, 151-158.

- KRACAUER, S. (2010): *La novela policial. Un tratado filosófico*, trad. S. Villegas, Buenos Aires: Paidós.
- LEVIN, T. Y. (1990): "For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproduction". *October*, 55, 23-47.
- MAISO, J. y VIEJO, B. (2006): "Imágenes en negativo. Notas introductorias a 'Transparencias cinematográficas' de Theodor W. Adorno". *Archivos de la Filмотeca*, 52, 121-129.
- MITCHELL, W. T. J. (1992): *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- RAMÍREZ, J. A. (1981): *Medios de masas e historia del arte*: Madrid, Cátedra.
- ROUILLÉ, A. (2017): *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, trad. L. González Flores, Ciudad de México: Herder.
- RIBALTA, J. (ed.) (2011): *El movimiento de la fotografía obrera. Ensayos y documentos (1926-1939)*, Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- TAYLOR, R. y CHRISTIE, I. (eds.) (1994): *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, trad. R. Taylor, Londres: Routledge.
- YACAVONE, K. (2017): *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*, trad. N. Molines, Barcelona: Alpha Decay.