



APROXIMACIONES A LA INDICIALIDAD FOTOGRÁFICA

DAVID BAULINA

DAVIDBAULINA@HOTMAIL.COM

LICENCIATURA EN GRABADO

FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

RESUMEN

El siguiente artículo es una adaptación de mi Trabajo Final para la Licenciatura en Grabado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, la cual se presentó en marzo del 2016. Mi trabajo se produjo en dos campos separados, uno de indagación experimental, del que surgieron piezas con técnicas y formatos diversos (fotografía y dibujo principalmente) y otro teórico, girando ambos en torno al problema de la representación. En el proceso de la tesis, la búsqueda en uno de estos polos repercutía en el otro, lo que generó en un comienzo una plétora de ensayos en distintas técnicas, finalmente decantándome por la fotografía. Mi interés en torno a la fotografía dio pie a una exploración sobre cómo representan estas imágenes, cómo se forman, qué relación tienen con sus objetos. En un primer momento mi labor estuvo enfocada hacia la faceta icónica de la imagen fotográfica, centrándome en el tema de la indicialidad en una etapa posterior. El resultado de esta exploración fue una serie de ejercicios en los que se intenta poner en tensión la imagen fotográfica.

Palabras clave: Fotografía; representación; Índice

APPROACHES TO PHOTOGRAPHIC INDICIALITY

The following article is an adaptation of my Final Paper for the Licentiate in Engraving by the Faculty of Arts of the National University of Córdoba, which was presented in March 2016. My work was done in two separate fields, one of them focused in experimental research, from which

emerged pieces made with different techniques and formats (mainly photography and drawing) and another theoretical, both revolving around the problem of representation. In the process of the thesis, the search in one of these poles had repercussions in the other, which generated in the beginning a plethora of essays in different techniques, finally opting for photography. My interest in photography produced an exploration of how these images represent, how they are formed, how they relate to their objects of representation. At first my work was focused on the iconic facet of the photographic image, centering on the subject of indiciality at a later stage. The result of this exploration was a series of exercises in which I tried to tension the photographic image.

Keywords: Photography; representation; Index

INTRODUCCIÓN

Previamente a la realización del Trabajo Final de grado, la problemática de la representación en la fotografía ya había estado presente en algunos trabajos que había realizado. De toda aquella producción los que mantienen una relación más directa con el tema del TF fueron una serie de fotografías en larga exposición en las que, mientras se dejaba el obturador de cámara abierto, se iluminaba la escena con luces de colores.

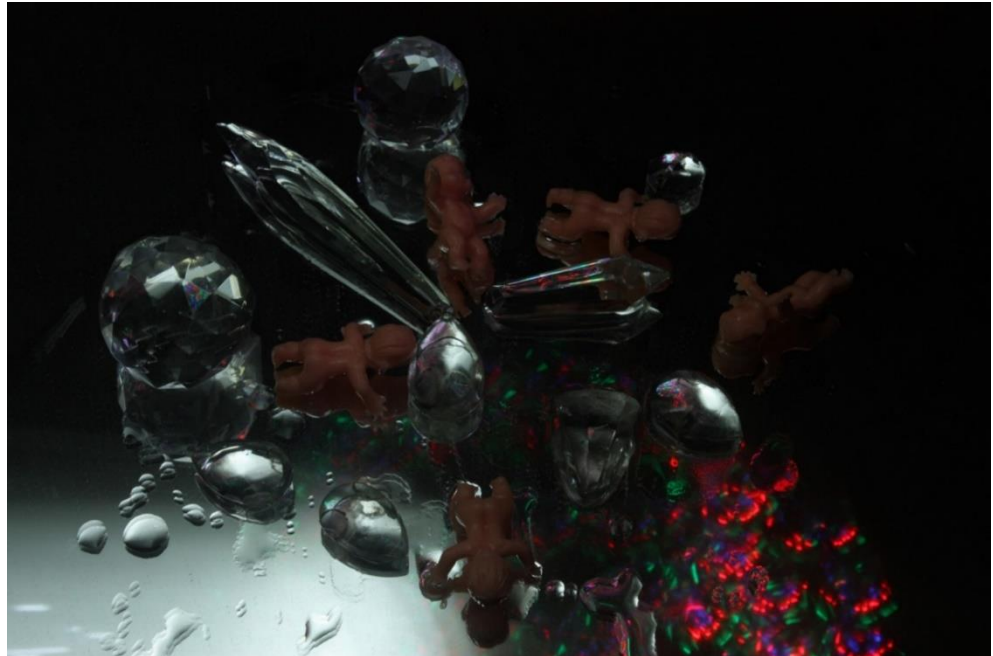


Fig 1. s/t. de la serie Cristales, luces y niños orientales. David Baulina, Córdoba 2013. Una de las primeras tomas de esta serie en larga exposición. Por el margen inferior derecho empiezan a figurar los haces de luz, pero sin llegar a romper todavía con la idea de una imagen fotográfica convencional.

Eran fotos sacadas con nula luz ambiente y con materiales que producían la refracción de la luz. El resultado son fotografías en las que la representación se ve deformada por estas condiciones en las que se sacaron, pero no por post producción, es decir, por retoques digitales posteriores a la toma.

Lo que me resultó interesante de este proceso, al momento de realizar el Trabajo Final, era justamente ese efecto de emborronamiento producido por el mismo dispositivo fotográfico. La imagen revelaba, por sus propios medios, su propia especificidad como imagen, en el sentido de ser una imagen producida por la grabación de la luz en una solución fotosensible. La combinación entre la sensibilidad de las emulsiones y la velocidad del obturador produce estas imágenes instantáneas. Cuando se modifica un poco alguna de estas dos variables, es la propia imagen la que sugiere su no completa adecuación a lo que esperamos de una imagen fotográfica.

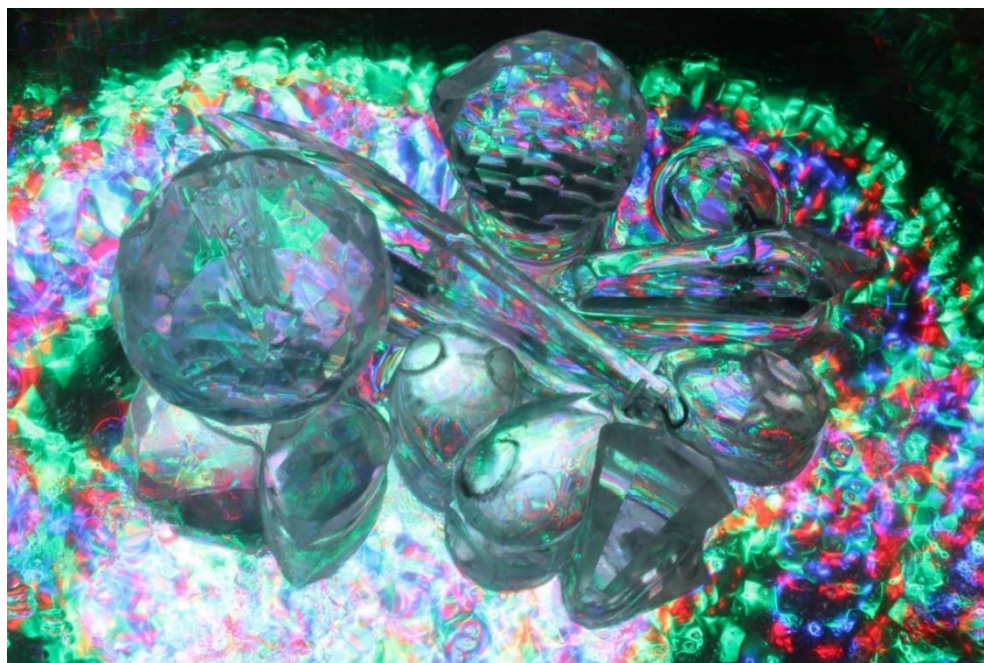


Fig 2 s/t. de la serie Cristales, luces y niños orientales. David Baulina, Cordoba 2013. A medida que progresaba en los tiempos de exposición y en el uso de luces de colores, la imagen que producía se alejaba cada vez más de una fotografía convencional. Cabe aclarar que no hay retoque digital en estas imágenes. A medida que avanzaba en la serie, decidí dejar de lado aquellos elementos más icónicos como los muñecos de plástico.

Este género de fotografías, el de larga exposición, se me figuraba además como una bisagra entre la fotografía y el grabado, la especialidad que estaba terminando de cursar. En la fotografía más convencional, el carácter de copia, de ser una imagen producida a través de una matriz queda opacado por el grado de realismo que pueden tener este tipo de imágenes. Pero no dejan de ser

imágenes gráficas, producidas a través de una o varias matrices superpuestas. Esto resulta visible a través de prácticas, experimentales de la fotografía, como en este caso.

EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN

Al momento de comenzar el Trabajo Final, mis ideas acerca de lo que debía realizar como obra giraban en torno a que la obra debía hablar, con sus propios medios, es decir, sin el sustento de otro texto que su propia materialidad, acerca de sus propias condiciones de producción. En el caso de las imágenes bidimensionales, que han sido casi siempre mi elección al momento de producir, debían revelar por si mismas los mecanismos que hacían que esos trazos o manchas sobre el papel formasen estos iconos. Imágenes que hablan sobre cómo se hacen las imágenes. Lo que Umberto Eco menciona como función metalingüística del mensaje Eco, 1972: 122). El porqué de esta posición acerca de la producción artística estaba anclado en una adhesión, quizás un poco acrítica, al texto de Hal Foster "Quien teme a la neo vanguardia". En resumidas cuentas, el texto de Foster se mueve bajo la hipótesis de que son las neo vanguardias de mediados del siglo XX las que llevan a cabo la tarea de las vanguardias históricas, esta vez bajo la forma de un análisis de las condiciones de producción y circulación del arte, pero llevado a cabo a través de las artes mismas.

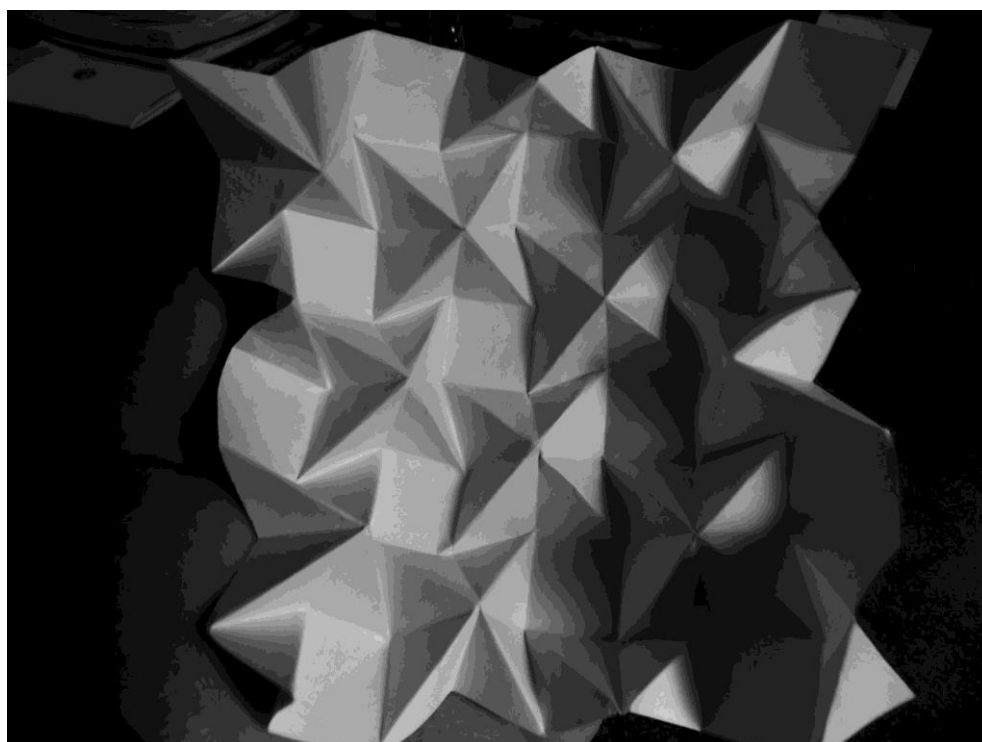


Fig 3 Muestra de uno de los teselados que armaba siguiendo patrones comunes del origami o papiroflexia.

La primera serie de trabajos que hice fueron hechos a partir de la papiroflexia. Comencé produciendo distintos tipos de teselados con esta técnica. Algunos poseían una geometría más

cuidada y otros tendían a ser más deformes. El objetivo que perseguía no era el de producir patrones de plegado nuevos, sino solo copiar, con mayor o menor grado de destreza o precisión los patrones geométricos que estuvieran a mi alcance. Tampoco el interés giraba en torno a aquellos patrones que dieran por resultado alguna representación más acusada (como los origamis de animales, por ejemplo). Lo que me atraía de la papiroflexia era cómo un objeto plano, normalmente usado para escribir sobre él ganaba volumen y forma a partir del plegado sobre sí mismo. El papel, un objeto usado normalmente para trazar sobre él representación, se convertía él mismo, sin la ayuda de otro material, en representación. A estos objetos que producía comencé a dibujarlos, primero a lápiz o tinta y finalmente como vectores, en un programa de edición de imágenes.

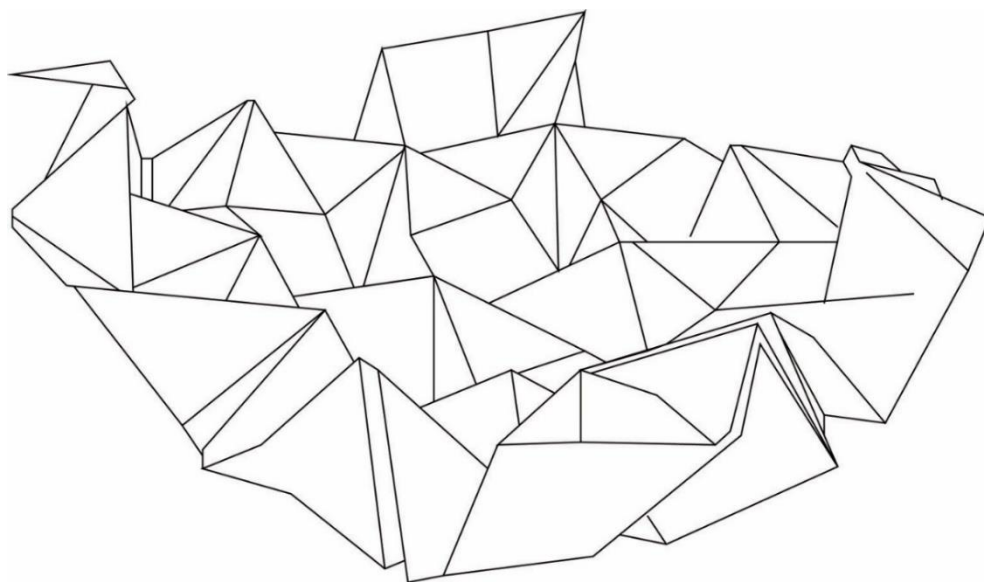


Fig 4 Resultado final del proceso de generar el teselado, fotografiarlo y pasarlo a dibujo vectorial.

Los primeros dibujos que realicé, a mano, usaban todavía el claroscuro, es decir, una gradación de grises para dar la sensación de profundidad. Eventualmente fui prescindiendo cada vez mas de este elemento hasta sólo utilizar como referencias las líneas de los bordes del plegado. El resultado fueron dibujos geométricos que están a mitad de camino entre un motivo plano y una representación, siendo ésta solo sugerida por la fuga de las líneas. Al final, el proceso partía de una hoja en blanco que se plegaba para realizar un patrón geométrico, a esta forma se la fotografiaba y esta fotografía se utilizaba para realizar un dibujo vectorial. Pero el origen de todo este proceso no dejaba de ser una hoja en blanco. Me interesaba toda esta serie de inputs y outputs entre una representación y otra, cómo esta iba cambiando dependiendo del nuevo lenguaje al que pasaba y cómo esta representación estaba siempre en una especie de tensión entre algo figurativo y algo abstracto.

Esta experimentación en torno al papel plegado eventualmente dio paso a otras hibridaciones, otros caminos posibles. En un primer momento continué con los dibujos vectoriales a partir de fotografías. En este caso la fotografía ya no se basaba en un objeto hecho por mí, sino que eran fotografías de estructuras a las cuales vectorizaba para después poder seguir trabajándolas, modificando la imagen para borrar su referente.

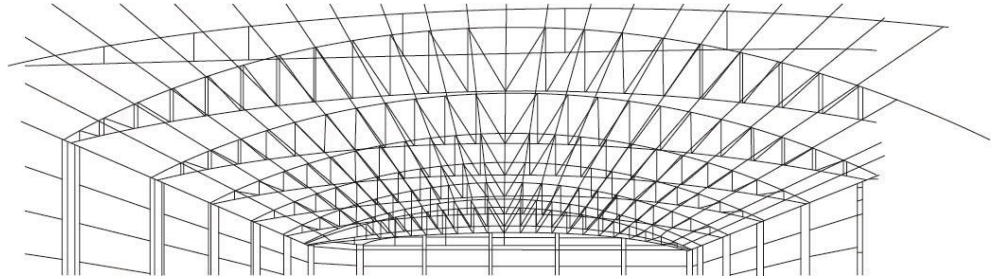


Fig 5 Dibujo vectorial a partir de la cabreada de un galpón.

El resultado era similar a los anteriores, en esta especie de tensión entre algo que sugiere profundidad y sin embargo no deja de ser geométrico.

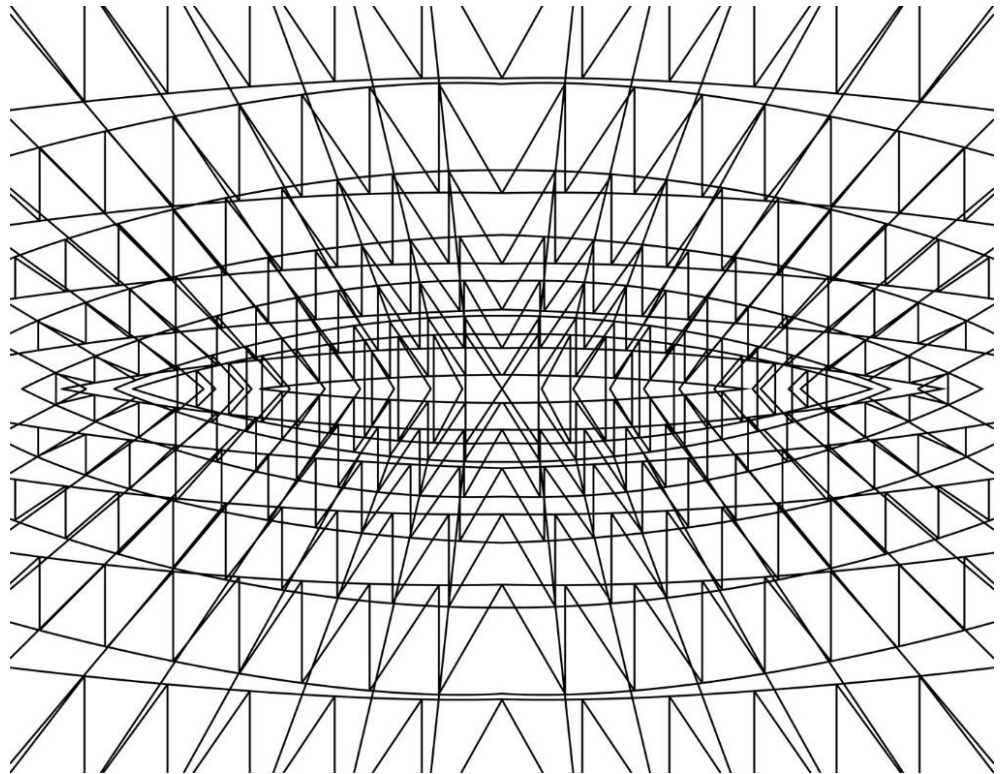


Fig 6 Resultado final del dibujo vectorial anterior.

Luego volví a la papiroflexia, solo que esta vez el papel que doblaba era otra fotografía. Había comenzado a tomar fotografías en primer plano de texturas y la idea era utilizar estas fotografías

como material para otra forma de representación, es decir, plegando el papel para que adquiriera forma tridimensional. La experimentación que hice con esto fue breve, pero funcionó como un disparador para unir, alrededor de la fotografía, todas estas inquietudes que tenía con respecto a la representación. En este caso, la fotografía se podía leer como fotografía, pero actuaba de una forma diferente. La imagen fotográfica no estructuraba a la representación, sino que funcionaba como simple textura, como una especie de piel. Me hacía acordar al uso que se hace de imágenes fotográficas como "piel" en los modelos en 3D. Skin, piel en inglés, es el concepto que usa en esos casos. En este caso la fotografía funciona de una manera extraña. La representación en realidad está dada por el objeto tridimensional modelado. La fotografía solo es usada para reforzar esta representación, dándole la textura, la piel, que difícilmente conseguiría con los programas de modelado en 3D o de edición de imágenes.



Fig7 Objeto creado a partir del plegado de la fotografía de piedras.

En los casos más extremos se arma una piel digital a partir de muchas fotografías del objeto, pegadas y retocadas en un programa de edición y se va haciendo coincidir con esta especie de esqueleto en 3D. El trabajo recuerda mucho al de los taxidermistas. En el caso de mi trabajo, no me interesaba llegar a ese grado de iconicidad. Me interesaba esa especie de contraste que se formaba entre los patrones geométricos que formaba el papel plegado y esta "piel" de roca. Por un lado,

contribuía a la iconicidad, a la manera de los modelos en 3D que nombraba anteriormente, y por el otro la entorpecía la tosquedad de su factura.

A partir de este punto es que puse el centro del Trabajo Final en la fotografía. La mayor parte de lo que había producido hasta el momento partía o iba hacia ese lenguaje, por lo que me parecía algo natural empezar a indagar. Además, achicaba más el campo de estudio y de prácticas.

EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA

En un primer momento comencé pensando en cómo funcionaba la representación. Decidí abordarlo desde el problema del iconismo, sobre como lo analizaban diversos autores. Me parecía el punto más inmediato de tratar ya que parte de su problemática es la relación de la representación, de la imagen con su referente. Peirce definía a los iconos como signos que poseen algún tipo de semejanza con el objeto al que se refieren (Eco, 1972: .220). El problema de esta definición es que no especifica ni a que se refiere esta "semejanza" ni el grado que tiene que tener esta para empezar (o terminar) de hablar de iconos. Llevada al extremo, esta idea del signo como semejante, como poseedor de algunas de las propiedades del objeto, lleva a confundir al icono con el objeto mismo. La definición así se vuelve tautológica: en última instancia, el objeto se convierte en el icono más perfecto de sí mismo. Para el Eco de la estructura ausente, los iconos, en cambio *"no poseen las propiedades del objeto representado, sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común"* (Eco, 1972: .222)

Volviendo sobre el tema de la semejanza, para Eco, el juicio de semejanza se produce a partir de criterios de pertinencia establecidos por convenciones culturales (Eco, 1995:292). Necesariamente el emisor del mensaje icónico selecciona ciertos rasgos del objeto (o mejor, del referente) que considera pertinentes, descartando otros. Sin embargo, esta transformación que se produce entre lo percibido y el espécimen expresivo no lo es solo en este sentido. El productor del icono debe manipular el material con el que está construido, y en este insuflarle de sentido al material se cuelan otros significados, derivados del mismo material o de la técnica. Este carácter doble del signo icónico produce que de él se desprendan múltiples planos del contenido, de los cuales solo uno tiene que ver con estos criterios de pertinencia en pos del reconocimiento (un plano de lo icónico) y existe por lo menos otro plano de lo plástico. Esto se puede observar cuando hay signos icónicos equivalentes (dos retratos del mismo objeto producidos por distintos autores) que sin embargo presentan distinta configuración. La manipulación del material sobre el que se produce el signo icónico, el grado de destreza con el que se produce el icono, el tipo de material, etc., producen, además del icono en sí mismo, otros signos. En la mayoría de las lecturas de los signos icónicos este

componente plástico suele descartarse rápidamente a favor del significado icónico (Groupe η, 1993:311) Es solo dentro del círculo estético en donde suelen tener primacía los valores formales.

Entonces tenemos que, en la fotografía, como en cualquier otro icono, poseemos, al menos, otro plano correspondiente a la materialización de la imagen. En el caso de la fotografía, tiene la particularidad de ser producto de la interacción entre la luz refractada desde el objeto y las sales de plata del negativo fotográfico. Esta relación es leída por los receptores como inmediata, de continuidad entre el objeto y el signo. Se establece entonces una relación indicial entre la fotografía y su objeto. Es este carácter de impresión (y el conocimiento, al nivel de la recepción, de los modos de producirse la imagen, lo que Schaeffer llama el *arché*) el que define a lo fotográfico y lo separa de otro tipo de imagen. Es un icono analógico con una función indicial, estando estas dos características solapadas (Schaeffer, 1990:45)

Llegado a este punto empecé a pensar en los usos de la fotografía en el arte visual. En general estaban dirigidos hacia el plano icónico, quedando esta relación de proximidad casi siempre relegada a un segundo plano. El icono adentro de la "imagen fotográfica" es en realidad producto de la conformidad de lo que aparece en esta con los modelos, culturalmente establecidos, que definen como tiene que producirse la representación en cada caso. De hecho, las imágenes que normalmente se producen, con un sentido "artístico" a través de la fotografía están en conformidad con géneros anteriores a esta, pertenecientes a la pintura o al dibujo. En ese sentido la fotografía viene a continuar una manera de producir imágenes, manteniéndose ocultas sus otras particularidades como lenguaje. Veía en esto la colonización de la impresión fotográfica por parte de otros generos o, de manera más específica, una negación del rasgo indicial de la fotografía, a favor del icónico. Recién podía encontrarse rastros de un uso en este sentido a partir de algunas experimentaciones de artistas del minimalismo o el conceptualismo, como Richard Long, Bruce Nauman o Dan Graham (Wall, 1995: 45). Con esto en mente empecé a pensar en un tipo de fotografía en el que apareciera, como una marca dentro de la misma imagen, esta proximidad. Hasta entonces, mis experimentaciones habían ido hacia el problema del formato de las imágenes (el objeto plano que funciona de soporte de la imagen), dejando de lado el lenguaje, la técnica, con la que se realizaba esta representación. Decidí volver a la fotografía de larga exposición.

En la fotografía de larga exposición la técnica que se usa es bastante simple. Por lo general se utiliza una emulsión dura, de poca sensibilidad a la luz, tendiendo hacia los ISO 100. La razón de esto es poder darle más tiempo a la toma sin que se quemé el negativo, con la ventaja añadida de

que a menor ISO el grano de la foto es más fino y por ende la imagen tiene mejor definición. Por otro lado, suele utilizarse una apertura de diafragma reducida, en torno a los f18. De nuevo, la razón de esto es poder darle tiempo a la toma, además de darle profundidad de campo. Al permanecer el obturador tanto tiempo abierto, una gran apertura de diafragma produciría una imagen poco nítida, dando un efecto que se suele llamar como Bokeh, muy apreciado en algunos generos fotográficos. Finalmente, el tiempo de exposición varía en función de las dos variables anteriores y de la luminosidad de la toma. Puede ir de los 30 segundos al minuto en unos casos, hasta varias horas de exposición en otros.

La imagen obtenida varía mucho en función de los resultados que se quieran obtener. En los casos más cercanos a la fotografía convencional, solo es apreciable una mayor luminosidad o la aparición de los rayos de las fuentes lumínicas. Con mayores tiempos de exposición empiezan a notarse los movimientos de las luces, que dejan trazos en la superficie de la fotografía. A este grupo corresponden las imágenes en las que aparece el movimiento de las luces de automóviles o trenes, en donde lo que se mueve es la fuente lumínica, o las fotografías en donde aparece el recorrido de las estrellas, en donde lo que se mueve es la cámara (junto con la tierra, naturalmente). En los casos más extremos, la luz perfora el negativo, dejando literalmente huecos en la imagen.

Lo que veía en la larga exposición era una exaltación de este carácter de índice. Lo que figura, los trazos que forman los haces de luz es un índice del paso de la luz, del recorrido de la luz frente al obturador. Es similar a lo que ocurre en otras imágenes fotonicas. Empecé a pensar en series de fotografías que hicieran de alguna forma patente este rasgo por sí mismas.

DESARROLLO FINAL Y MONTAJE

Como decíamos anteriormente, decidí realizar una serie de fotografías siguiendo programas, es decir, siguiendo una serie de pasos planteados de antemano. El resultado en algunos casos (como en la primera serie) era bastante esperable. En otros resultó revelando algunos datos de interés. El resultado de todos estos programas iba a ser montado en su conjunto, incluidas las imágenes que no presentaran un interés especial. La primera de estas es una serie de fotografías producidas de manera programática, en donde las variables son la apertura del obturador y el tiempo de exposición y lo que se fotografía es el recorrido de una distancia por un haz de luz al frente de la cámara. De este programa surge un conjunto de fotos expuestas en forma de panel, en donde va variando el carácter icónico de la fotografía con respecto al indicial de la huella que deja sobre el sensor de la cámara el movimiento de este haz de luz. Este panel está acompañado de un recuadro pequeño especificando el cambio de las variables en cada foto.



Fig. 8



Fig. 8 y 9 Dos tomas del programa planteado anteriormente. En la primera hay un menor tiempo de exposición y una mayor apertura de diafragma. La línea que se traza aparece como “mancha de luz” por esta mayor apertura de diafragma. No llega a leerse como línea. En la figura 9, en cambio, al tener mayor tiempo de exposición y menor apertura de diafragma empieza a aparecer el trazo marcado.

En la segunda, se plantean algunas figuras geométricas trazadas con un haz de luz al frente de la cámara. Círculos, rectángulos, esferas, etc. La idea era generar un contraste entre el “fondo” naturalmente icónico de la fotografía con el carácter icónico de las figuras que dibujaba. Se creaba

una relación de tensión entre este fondo icónico y los iconos que surgían del dibujo. La relación entre estos dos iconos que conviven en el mismo espacio de representación bien podría ser algún tipo de señalamiento acerca de la especificidad de la fotografía: conviven dos formas de representar y dos usos de la misma en el mismo espacio, sin haber sido superpuestos montajísticamente.



Fig 10 Parte del proceso en el que empiezo a generar figuras con el trazado de la línea. En la mayoría de los casos cerrar las figuras se volvía complicado por no poseer un soporte sobre el cual trabajar.

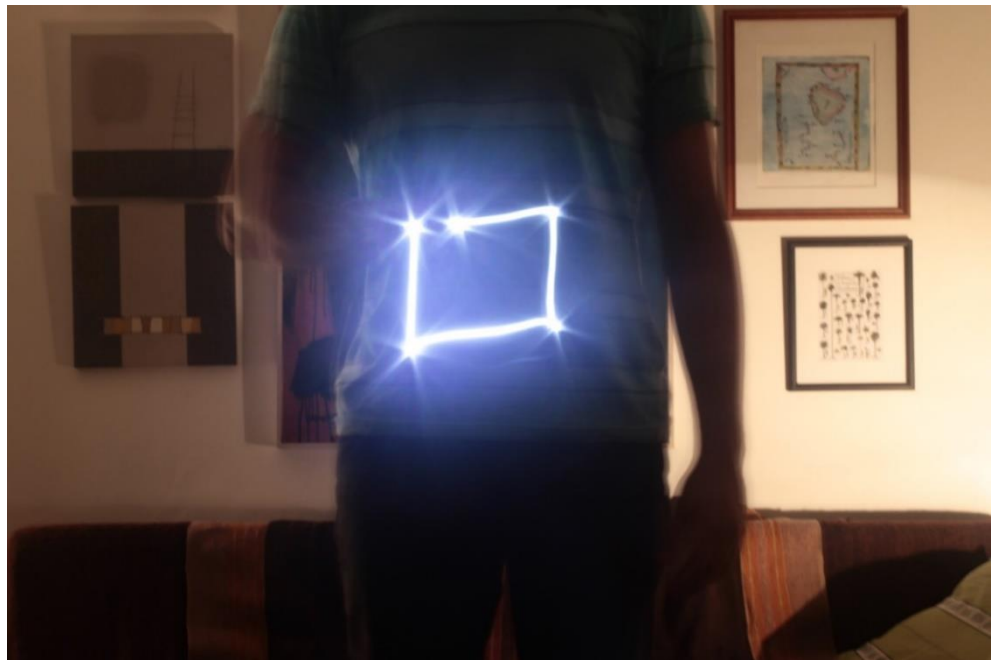


Fig 11 Parte del proceso en el que empiezo a generar figuras con el trazado de la línea.

A este proceso le siguió uno en el que intentaba dibujar con el haz de luz lo que estaba al frente mío, en una especie de juego cruzado entre el espacio fotografiado por la cámara y el espacio detrás de la lente. Este proceso tuvo varios puntos de interés, algunos no conectados directamente con el tema de la tesis. El hecho de intentar dibujar sin poder ver el producto de mis trazos fue uno. Necesariamente tenía que esperar a que se cerrara el obturador para poder ver el dibujo. Con respecto al dibujo, los movimientos que hacía para poder dibujar muchas veces tenían que ser hechos con todo el brazo extendido. Como si se tratara de un soporte gigantesco. Pero en la fotografía quedaban reducidos a mi cercanía. En el movimiento podía llegar a abarcar fácilmente uno o dos metros, pero en la toma fotográfica los trazos se volvían curvos, las figuras se deformaban en torno mío y quedábamos ambos confinados a un (dependiendo) mínimo espacio de la imagen. Otro punto es el tema de la rotura de la cuarta pared. En el dibujo producido por las luces quedan grabados los datos del espacio que no entraba en la cámara, creándose una relación de tensión entre estos dos espacios.

Al momento de montar el resultado de toda esta experimentación decidí mostrar todo el proceso, desde los trabajos previos a decidir el tema. El montaje fue más bien clásico, con las piezas graficas montadas directamente sobre la pared. Me parecía que no tenía sentido probar con otros tipos de montajes ya que lo investigado hasta el momento no había ido en ese sentido. No me había planteado el problema de la representación con respecto al montaje. Consideraba que otra disposición hubiera perturbado la lectura del conjunto, sin aportarle realmente nada al tema.



Fig 12



Fig 12 y 13 del proceso en el que dibujaba lo que tenía en frente. Al no tener un referente del dibujo y tener que trazar apresuradamente, los dibujos se producían de forma muy sintética e imprecisa.

CONCLUSIONES

El camino que seguí durante mi Trabajo Final estuvo marcado, en el fondo, por la búsqueda de un sentido a la práctica artística. La idea de que cualquier cosa podía ser arte me parecía una disolución falsa del problema del arte. En ese sentido me parecía que la Teoría de la Vanguardia de Peter Bürger venía a explicar un poco esto. El inconveniente de este ensayo es que cierra la posibilidad de cualquier ulterior experiencia artística a la vanguardista. La vanguardia aparece como plena de significado y de efecto en esta crítica, por más que termine fracasando en su proyecto (si es que realmente lo hubo) de derribar la autonomía del arte (Bürger, 1974:69). Termina por dejar en un callejón sin salida a cualquier intento de producción de un arte con algún tipo de actualidad. Condena al arte posterior a las vanguardias a mera copia. Frente a este panorama, el ensayo de Foster proponía algún tipo de relación de intercambio entre las vanguardias históricas y las neo vanguardias, dejándoles a estas últimas la tarea de la comprensión de las experiencias vanguardistas y, finalmente, la puesta en práctica del proyecto vanguardista (Foster, 2001:23). Para Foster, las críticas que elaboran una y otra estarían dirigidas hacia distintos objetivos. La vanguardia centraba su punto de atención en lo convencional de las reglas de la estética, mientras que la neo vanguardia estaba enfocada en lo institucional.

De aquí la idea de un arte enfocado hacia su propio lenguaje. La función del arte se me presentaba como auto analítica, dirigida hacia un plano metalingüístico. Las prácticas artísticas se desplazaban hacia el análisis, la comprobación y la descripción de sus propios lenguajes. Esta era la razón de la que surgía la inquietud con respecto a la representación. Sin embargo, tenía la idea de que esto debía ser resuelto en un lenguaje en particular. Había estado haciendo ejercicios en muchos formatos, hibridando lenguajes, pero tenía la idea de que tenía que enfocarme en uno solo, incluso en una sola faceta de este lenguaje. En ese sentido la fotografía me parecía un camino natural por sus particularidades como lenguaje: la imagen que producía era instantánea, provenía de un dispositivo, era seriada, su formato era siempre rectangular, tenía un cierto "parecido" con su objeto. Finalmente me enfoqué en este carácter de grabación de la luz que tenía, dejando prácticamente de lado al resto. Veía en esta particularidad un rasgo que había sido poco explotado en el campo del arte. Me interesaba esa especie de competencia que mantiene con su rasgo icónico. Dependiendo de la intención de la toma, del encuadre o del contexto en el que se presenta la imagen, empieza a ser más relevante para la lectura el índice que el icono, empieza a primar la relación de proximidad de la representación con su objeto.

El resultado de mi Trabajo Final fue todo este conjunto de prácticas en torno al problema de la representación, poniendo foco en la fotografía. En un principio resultaba caótica la mezcla de lenguajes y formatos, pero compartían ese hilo conductor. La muestra, finalmente montada, daba cuenta de un proceso más que de una obra o una serie cerrada, unitaria. Creo que, desde el punto de vista del desarrollo de mi trabajo, era mucho más honesto que quedara así, por más que mostrara inconsistencias o hiatos entre unas obras y otras. Mostraba las distintas idas y vueltas que había tenido mi trabajo hasta poder darle un sentido. Al momento de armar el escrito del Trabajo final este recorrido no se pudo apreciar. Tenía la idea de que la justificación de mi trabajo no debía dar cuenta de esto, sino plantear un solo camino, sin mostrar los distintos desvíos que tuve. A la manera de una investigación científica. Creo que esto finalmente fue contraproducente. En vez de abrirme más caminos para la experimentación con las técnicas o los materiales, me encerró en un camino en el que toda la producción tenía que tener algún tipo de justificación, como una comprobación de lo que investigaba en un plano teórico. Los resultados de esta forma de trabajo fueron más bien magros, encorsetados por esta necesidad. Con todo, creo que el trabajo cumplió con sus metas, aunque todavía de una forma embrional, incipiente. Alcanza a formar una hipótesis en torno a la indicialidad fotográfica, pero no termina de desarrollar el tema o la investigación, objetivos muy por encima de las pretensiones que podría tener este Trabajo Final de grado.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W.; *Teoría Estética*. Madrid, 2004. Ed. Akal

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max; *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, 1998. Ed. Trotta

BÜRGER, Peter; *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, 1974. Ediciones Península

ECO, Umberto; *La estructura ausente*. Barcelona, 1972. Ed. Lumen

ECO, Umberto; *Los límites de la interpretación*. Madrid, 1992. Ed. Lumen

ECO, Umberto; *Tratado de semiótica general*. Barcelona, 1995. Ed. Lumen

FOSTER, Hal; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, 2001. Ed. Akal

GROUPE η. *Tratado del signo visual*. Madrid, 1993. Ed. Cátedra

SCHAEFFER, Jean-Marie; *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid, 1990, Ed. Cátedra

WALL, Jeff; "Marks of indifference": Aspects of photography, in or as, conceptual art. En *Reconsidering the object of art*, Editores: Ann Goldstein y Anne Rorimer. Los Angeles, 1995. Ed: Museum of contemporary art.