

Pieles, corazas y caparazones: la arquitectura y sus ruinas modernas en la construcción de la identidad de A Coruña

Skins, cuirasses and shells: architecture and its modern ruins in the construction of the identity of A Coruña.

Pedro Palleiro-Sánchez

Docente en la Universidad Complutense de Madrid y artista visual

Recibido: 16-01-2024

Aceptado: 12-03-2024

Publicado: 31-05-2024

Cómo citar: Palleiro-Sánchez, P. (2024). Pieles, corazas y caparazones: la arquitectura y sus ruinas modernas en la construcción de la identidad de A Coruña. *EME Experimental Illustration, Art and Design*, (12), 140-151. <https://doi.org/10.4995/eme.2024.21050>

<https://doi.org/10.4995/eme.2024.21050>

Ese artículo está publicado bajo una licencia CC-BY-NC-SA

La fachada, esa suerte de piel arquitectónica, adopta multitud de formas y es en este marco donde la arquitectura dialoga entre el lugar, la identidad y la historia. Por consiguiente, la ciudad no debe abordarse únicamente desde una dimensión física, sino que es fundamental incorporar la experiencia de quienes la habitan. En este sentido, la fotografía no sólo invita a ver la ciudad desde una perspectiva histórica, sino que también permite ofrecer una representación personal e intencionada de ésta con la que poder acceder a una subjetividad expresiva. Así, a través de una serie de fotografías de diversas edificaciones podemos no sólo contemplar la transformación urbana y social de A Coruña en el siglo XX, sino también proponer un acto de reinterpretación y resignificación de espacios arquitectónicos con carga histórica y simbólica.

The façade, that kind of architectural skin, takes on a multitude of forms and it is in this framework where architecture dialogues between place, identity, and history. Consequently, the city should not be approached only from a physical dimension, but it is essential to incorporate the experience of those who inhabit it. In this sense, photography not only invites us to see the city from a historical perspective, but also allows us to offer a personal and intentional representation of it with which to access expressive subjectivity. Thus, through a series of photographs of various buildings we can not only contemplate the urban and social transformation of A Coruña in the 20th century, but also propose an act of reinterpretation and resignification of architectural spaces with historical and symbolic load.

Palabras clave

Arte, fotografía, arquitectura, ruina moderna, ciudad

Key words

Art, photography, architecture, modern ruin, city



Figura 1. Fotografía. *Sin título # 2. Rúa San Nicolás, A Coruña*. Palleiro-Sánchez, 2023

Introducción

La piel es el órgano más amplio y versátil que tiene el ser humano. Proteger al organismo de factores externos o proveer sensaciones de los estímulos exteriores son algunas de las funciones de la piel. Pero, además, el ser humano se vale de otras estructuras con el propósito de mejorar su adaptación al entorno. Por ejemplo, el pelo nos ayuda a mantener la temperatura corporal y las uñas actúan como placas protectoras sobre las puntas de los dedos. Del mismo modo, otros animales han desarrollado diferentes estrategias de protección. En el caso de los vertebrados terrestres esa protección se consigue, principalmente, mediante la creación de corazas y caparzones, estructuras de gran resistencia formadas por huesos dérmicos, o la producción de escamas y espinas, resultado de la modificación de la epidermis por queratinización.

Lo cierto es que en los edificios sucede algo parecido. Todos cuentan con un cerramiento, una envolvente, que también asume diferentes funciones como preservar la estructura del edificio o protegerlo de la humedad, la temperatura y la radiación solar,

además de una función estética. La fachada, esa suerte de piel artificial, adopta multitud de formas, conformando así el escenario de nuestras ciudades. Según Rossi (2015), lo primero que percibimos de una ciudad como estructura en el espacio es su realidad física, su arquitectura. Ahora bien, todas estas *pieles* no son aleatorias, sino que parten de un diálogo con el lugar, ya que es en la arquitectura donde cada sociedad muestra sus creencias, costumbres, valores, gustos y anhelos.

El ser humano necesita armonía con cada uno de los distintos entornos que habita, por ello se hace cada vez más importante reconocer el papel que desempeña la arquitectura en el bienestar subjetivo de la persona. Cada individuo procesa y configura el espacio urbano según su experiencia individual, pero también como integrante de una colectividad. De acuerdo con Bourdieu (2002), es en la ciudad donde los grupos sociales buscan y construyen su identidad. Tal identidad se forja en un contexto particular mediante la apropiación e interiorización del complejo

simbólico-cultural (Giménez, citado en Mercado y Hernández, 2010, p. 234). Es importante, entonces, poder identificar y analizar la relación existente en el comportamiento de los actores económicos y sociales con la organización y características del espacio construido donde habitan.

Al respecto, Augé (1999) analiza el espacio urbano desde un enfoque antropológico, donde lo construido tiene un sentido para quienes lo viven o lo observan, configurándose así una relación entre lugar, identidad e historia. En este sentido, las relaciones y los vínculos que se establecen entre las personas y los lugares han sido objeto de análisis desde múltiples perspectivas. En el ámbito psicosocial, por ejemplo, estos procesos han sido explicados aludiendo a diversos conceptos como identidad de lugar, apego al lugar o apropiación del espacio, entre otros (Vidal y Pol, 2005). En particular, el primer término, identidad de lugar, remite al «conjunto de cogniciones referentes a lugares o espacios donde la persona desarrolla su vida cotidiana y en función de los cuales el individuo puede establecer vínculos emocionales y de pertenencia a determinados entornos» (Valera y Pol, 1994, p. 10).

Por consiguiente, la ciudad no debe abordarse únicamente desde una dimensión física, sino que es fundamental incorporar la experiencia de quienes la habitan. Precisamente, es en el entorno urbano y semiurbano, y sobre todo en su aproximación a la escala doméstica, donde el concepto de feísmo, o contaminación visual, toma especial relevancia. Aplicado a nuestro campo, el feísmo hace referencia a un conjunto más o menos uniforme de usos y soluciones arquitectónicas estéticamente cuestionables, ocasionando un importante impacto urbanístico y paisajístico (Rubio, 2022). Pero, además, a nivel individual el feísmo tiene un importante componente psicológico, pues todo espacio construido propicia cierta percepción en la persona, principalmente visual, que influye en su posterior respuesta emocional (Ching, 2015). De hecho, ¡cuántas veces nos ha dolido ver un paisaje herido, mutilado!

Si bien este texto no tiene pretensiones de exhaustividad, sí se hace necesario señalar que cuanto más se ahonda en el fenómeno más fácil es



Figura 2. Fotografía. *Sin título # 23*. Rúa Vizcaya, A Coruña. Palleiro-Sánchez, 2023

de comprender su carácter complejo y universal. Ya en la década de 1960 Boyd (2012) abordó el problema en su obra *La fealdad australiana*. Pero este tipo de *vandalismo* patrimonial no sólo es ocasionado por determinadas personas o grupos sociales, sino que las propias instituciones también contribuyen con su imprudencia, omisión o pasividad (Jordi y Aix, 2010, pp. 3-4). Aunque el propio término pueda parecer demasiado reduccionista y quedar reservado a un ámbito estético, sabiendo que el fenómeno del feísmo también afecta a sectores tan diversos como la economía, la sostenibilidad o la educación cívica, quizás es en la percepción del espacio, y sus posibles asociaciones, donde más se evidencia (Baamonde, Paz y Vázquez, 2006).

Ciertamente, el ser humano necesita armonía con cada uno de los distintos entornos que habita. Para Hundertwasser (citado en Restany, 2001) el arte y la arquitectura no pueden separarse de una vida en equilibrio con el mundo. Es por ello por lo que, según este artista y arquitecto, las personas deberían poder participar de manera decisiva en el diseño de su vivienda, ya que ésta es una de las cinco *pieles*, instancias, a través de las cuales el ser humano se relaciona con el entorno. Ahora bien, esa participación individualizada (y no consensuada con el resto de actores sociales) es, precisamente, una de las principales causas del feísmo, en gran medida debido a una legislación cambiante en materia urbanística y una ausencia de criterios de calidad bien definidos.

Pero tal fenómeno no sólo afecta al urbanismo o la arquitectura, sino que también se puede aplicar a otros ámbitos como la lengua y la literatura o las bellas artes. Concretamente, en nuestro campo el feísmo es una tendencia artística que concede valor estético a lo feo, muchas veces a través de la elegancia formal. Llegados a este punto, cabe preguntarse, entonces, ¿qué se considera feo? Para Santo Tomás (citado en Andrade, 1994), lo feo se identifica con el error; la ignorancia, el vicio, lo negativo o el pecado, mientras que lo bello es todo aquello que nos llena el alma y nos deleita más allá de las formas percibidas por los sentidos. Desde esta perspectiva, no es casualidad que algunas de las más hermosas obras de arte clásico se encuentren en los museos del Vaticano.

Además, para este teólogo y filósofo lo que realmente hace que algo sea bello no va a depender del individuo ni de su capacidad perceptiva, sino de las cualidades objetivas del objeto, aquellos elementos distintivos que permitirán que su contemplación resulte agradable (Andrade, 1994). Por lo tanto, según la tradición metafísica, lo feo era algo que carecía de realidad propia. Así como el mal era un *privatio* del bien, lo feo lo era de la belleza. Sin embargo,

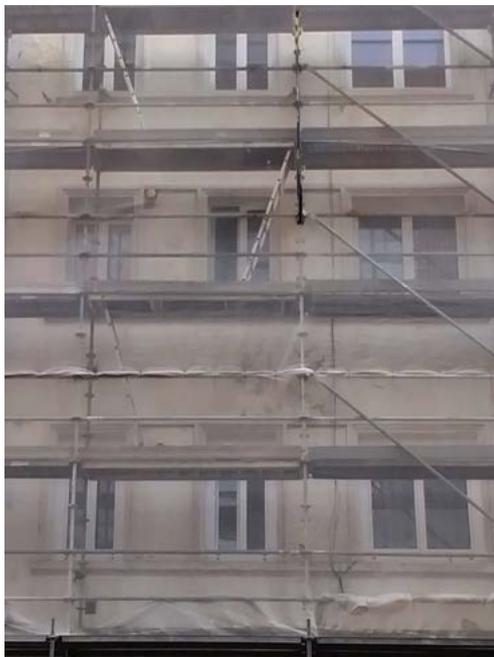
Rosenkranz (1992), filósofo alemán del siglo XIX, lo reivindica como categoría estética, pues lo feo tiene discurso y propuesta artística.

Mas el examen de la idea de lo feo es inseparable del análisis de la idea de lo bello. El concepto de lo feo, lo bello negativo, constituye por tanto una parte de la Estética. Como no hay ninguna ciencia a la que pueda asignarse esto, es correcto hablar de una estética de lo feo. (Rosenkranz, 1992, p. 19)

Dentro de este marco, la estética estudia la belleza y los fundamentos del arte y su producción. De manera más amplia, la estética comprende el estudio de las experiencias artísticas y la noción de obra de arte, y no sólo el gusto y los juicios de valor en torno a lo que se considera bello (Aumont, 1998). Huelga decir que existen diferentes maneras de percibir la realidad y que cada cual tiene su propio modo de entender la belleza. Por consiguiente, la valoración estética depende de las propiedades objetivas del objeto, reconocidas social y culturalmente, si bien es cierto que también tiene un importante componente subjetivo, por cuanto está condicionada por la experiencia, valores, intereses, alfabetidad visual, etcétera, del sujeto de la valoración, así como el contexto histórico en que se produce. Hoy es bien sabido que los valores estéticos no son algo absoluto, sino que están estrechamente relacionados con las circunstancias y las características de la sociedad en la que surgen.

El siglo XX ejemplifica la lucha por cambiar la forma en que se percibe el arte: la solemnidad, la contemplación ante la obra de arte, deja paso a la obra como choque y distracción (Benjamin, 2019). En efecto, la actitud combativa de las vanguardias contra el arte académico y sus vestigios de aura contribuyó de manera decisiva a la pérdida de lo bello como rasgo del arte. En particular, las vanguardias tratan de acabar con las convenciones establecidas sustituyendo la búsqueda de la belleza por la asignación de nuevos significados a través de la descontextualización del objeto, muchas veces transformándolo físicamente. En este sentido, para Duchamp cualquier objeto cotidiano puede convertirse en un objeto de arte si es capaz de re-significarse. Es así como Duchamp desarrolla sus famosos *ready-mades*, manifestaciones (anti)artísticas contrarias a la visión del objeto de arte como pieza museal y sacralizada.

Tras las vanguardias históricas surgieron diferentes movimientos que supusieron una significativa reflexión estética en torno a la obra de arte u objeto artístico, los materiales empleados y el proceso de fabricación (Aumont, 1998). Entre otros movimientos,



(...) los valores estéticos no son algo absoluto, sino que están estrechamente relacionados con las circunstancias y las características de la sociedad en la que surgen.

Figura 3. Fotografía. *Sin título # 3*. Avenida de Fisterra, A Coruña. Palleiro-Sánchez, 2023

podemos destacar el *pop art*, movimiento aparecido en el Reino Unido y los Estados Unidos a mediados del siglo XX que se inspiró en la factura industrial y la estética característica de la cultura de masas. En otro extremo, el *arte povera*, nacido en Italia en la década de 1960, puso de relieve el valor expresivo de materiales poco comunes en la producción artística, como los considerados humildes o aquellos procedentes de la naturaleza.

Traer de vuelta al museo materiales reciclados, desechados e incluso basura puede parecer una osadía, pero artistas contemporáneos como Muniz (2010) o Pras (citado en Lemoine, 2017) hacen uso de ellos para crear sus obras. Del mismo modo, en las últimas décadas del siglo XX se dan diversas manifestaciones artísticas alrededor de lo que se considera antiestético, desagradable y perturbador como los trabajos de Hagens (2006) y Orlan (citada en Durand y Heartney, 2004), los cuales abordan la estética de la transformación y la mutación corporal en la era tecnológica (Vilodre y Souza, 2007).

Paralelamente, surgen otro tipo de experiencias en torno al espacio urbano marginado y olvidado como una oportunidad para llevar a cabo exploraciones acerca de la percepción de esos espacios indefinidos y completamente ajenos a cualquier lectura formal. Las obras *site-specific* (o *in situ*) de Matta-Clark, y que el propio artista denomina «anarquitectura» (Matta-Clark, Wall, Bear, Jenkins y Kirshner, 2006), son intervenciones donde se mezcla lo plástico, lo visual, lo espacial y lo arquitectónico con la interacción

política y social. También podemos señalar la obra de Almarcegui (2008) que reclama la necesidad de proteger y abrir en la ciudad espacios libres, desprogramados; en definitiva, aquellos que no han sido controlados por la acción deliberada del hombre (Clément, 2018). En otra línea, fotógrafos como Christopher (2016), Margaine (2015) o Carrasco (2013) encuentran en la degeneración del espacio urbano y sus arquitecturas el reflejo de nuestras sociedades y sus cambios. En efecto, la especulación urbanística, junto al carácter segregador de las propias políticas urbanísticas, provoca el ocaso de muchas construcciones, barrios e incluso ciudades enteras.

Por lo tanto, lo roto, lo destruido, lo inconcluso, lo descuidado, lo incompleto, lo desordenado, lo grosero e incluso lo violento encuentran una enorme variedad de poéticas en el arte contemporáneo. En definitiva, lo *feo*, la estética de lo «extremo» (Oliveras, 2014), implica una superación del paradigma estético tradicional, bien por agotamiento del canon clásico, bien por rebeldía o provocación, o por protesta y crítica, cuestionando el límite de lo aceptado como arte. Además, todas estas manifestaciones requieren de un nuevo espectador, alguien dispuesto a aceptar *otras* estéticas como parte de la experiencia artística.

Desarrollo

Primeramente, el objetivo general de la investigación es desarrollar una obra fotográfica contemporánea sobre el papel de la arquitectura en la construcción

de la identidad cultural y la memoria colectiva. La fotografía permite no sólo documentar el estado actual de ciertas edificaciones de la ciudad de A Coruña, sino también proyectar visualmente las capas de significado acumuladas a lo largo del tiempo. Nos enfrentamos, por tanto, al objeto de investigación-creación en un marco contextual específico y en un medio en el que existe y se desarrolla: el fotográfico.

Partiendo de que hay diversos tipos de conocimiento y diferentes formas de acceder a él, la experiencia artística es una forma genuina de conocimiento (Sullivan, 2010). Si tomamos en consideración las ideas desarrolladas por Haraway (1995) acerca de la subjetividad como valor que genera conocimiento, podemos inferir que la investigación basada en la práctica artística también pone en evidencia ese carácter *situado* del conocimiento, ya que el conocimiento que se pueda generar a través de la experiencia artística no está desligado ni del contexto ni de la subjetividad de quien lo emite. Precisamente, esa predisposición a la autoreflexividad del artista reconfigura la relación tradicional entre el sujeto investigador y el objeto investigado (Leavy, 2015).

Asimismo, para que la práctica del arte sea considerada investigación, los resultados deben ser publicados y compartidos por la comunidad artística. De esta forma se pone en valor no sólo el proceso creativo y la producción de la obra, sino también el documento en que se expone, evidenciando el vínculo existente entre teoría y práctica (Borgdorff, 2006). De hecho, el artista como creador, crítico y teórico captura parcialmente el repertorio actual de las prácticas artísticas absorbiendo, adaptando y apropiándose de un lenguaje de investigación (Sullivan, 2010, p. 150).

Entonces, si tenemos en cuenta que el objeto de estudio es el que determina el método de conocimiento más apropiado (Feyerabend, 2008), en nuestro caso la práctica artística nos permite abordar el objeto-problema de investigación a través de una conclusión materializada en una obra fotográfica con una intencionalidad y unas características concretas. Así pues,



Figura 4. Fotografía. *Sin título*
5. Rúa Monforte, A Coruña.
Palleiro-Sánchez, 2023

vamos a partir de la refotografía, técnica que tiene su origen en la metodología comparada de las ciencias sociales, para analizar, justificar y promover nuestro método de trabajo.

En particular, la refotografía o fotografía de repetición (Klett, 1984) es un método de investigación visual que consiste en la confrontación de dos o más fotografías tomadas desde un mismo punto de vista (encuadre) y en momentos diferentes con el objeto de evidenciar los cambios existentes a lo largo del tiempo. Básicamente, tenemos dos modos de mostrar las tomas: bien mediante su disposición en forma de díptico (fotografías enfrentadas), bien superponiendo las imágenes. Fotógrafos como Rauschenberg (2016) y Vergara (1999) han trabajado el primer modo de refotografía, mientras que Sha'al (2011) o Martínez (2012) lo han hecho con el fotomontaje. En ambos casos, aspectos que normalmente son comprendidos desde una dimensión estética pasan a ser también informativos.

En este marco, para poder comprender el rol del fotógrafo como investigador y creador de imágenes es preciso considerar las diferentes funciones de la imagen como fuente de información (Sullivan, 2010, p. 150). Durante mucho tiempo hubo dos ideas en torno a la función representativa de las imágenes: por una parte, las imágenes son copias fieles de la realidad y, por otra, las imágenes hablan por sí mismas (Soto, 2012). En este sentido, el advenimiento de la fotografía se plantea como la culminación de un proceso histórico y cultural relacionado con la representación objetiva del mundo visible.

Sin embargo, la fotografía no debe ser considerada únicamente como documento, un mero registro de la realidad. Según Szarkowski (1981), la fotografía es una forma de expresión tan poderosa y significativa como cualquier otra y, por tanto, puede acceder a la artisticidad. Es más, para Alonso (2007) lo documental y lo artístico no sólo no son antitéticos, sino que son complementarios: «toda fotografía es, ontológicamente, un documento y un objeto artístico» (p. 44). Además, cualquier fotografía puede participar de la selección expresiva. En este caso, la creatividad «queda asegurada por la selección misma -el conferir importancia- del objeto que hay que reproducir»



Figura 5. Fotografía. *Sin título # 15*. Rúa San Andrés, A Coruña. Palleiro-Sánchez, 2023

(Alonso, 2007, p. 44). Por su parte, Acaso (2011) afirma que lo que diferencia a las imágenes artísticas del resto son dos factores principalmente: por un lado, la intención del autor por crear conocimiento crítico que genere un significado personal en el receptor y, por otro, la necesidad de crear ese conocimiento mediante un código nuevo.

Según Berger (2001), nuestros modos de ver afectan directamente a nuestra manera de interpretar y entender la realidad circundante y, consecuentemente, de representarla. Así, cuando realizamos una fotografía estamos eligiendo una de las muchas opciones que tenemos disponibles de describir el mundo visual, valorando y escogiendo una parte concreta de la realidad, un lugar y un momento específicos que forman parte del *continuum* espacio-tiempo (Dubois, 1986). Además, el fotógrafo debe escoger entre una amplia gama de elementos susceptibles de ser representados icónicamente. Pero esos elementos no son solamente materiales, sino que son también culturales, artificiales, connotados de significado:

Cada fotografía puede ser tratada como parte de un discurso en el que hay que prestar atención, no sólo a los significados que ha querido comunicar el informante, sino a los símbolos elegidos para representarlos, a cómo los ha encuadrado y de dónde los ha tomado, qué otros elementos los acompañan, qué se ha dejado o intentado dejar fuera del encuadre. (Lisón, 1999, p. 32)

En consecuencia, tal y como afirma Vásquez (citado en Rivera y Correa, 2006), hay «una gran diferencia entre quien sólo usa los ojos para captar estímulos lumínicos y quien construye una mirada a partir de su percepción» (p. 4). En esta misma línea, Colorado (2017) se refiere a lo que ha venido a llamarse mirada fotográfica y la define como una suma entre el interés del autor en un suceso concreto y la capacidad para poder resolverlo fotográficamente, donde se entremezcla la mediación formal, aquella que tiene que ver con la sintaxis de la imagen, y la mediación cultural individual, relacionada esta última con la educación visual del fotógrafo. Ciertamente, un fotógrafo ha de contar con determinados conocimientos visuales y culturales que le permitan identificar y hacer uso de los elementos del lenguaje fotográfico: formas, patrones, ritmos, escalas, contrastes, composición, color, etcétera, elementos que pueden ser combinados entre sí de acuerdo con la manera en que el autor percibe la realidad y los resultados que pretende obtener.

En otro orden de cosas, si la imagen fotográfica como documento contiene información objetiva, lo

que literalmente nos muestra la imagen, también tiene una significación que no es observable directamente y que está ligada a un nivel subjetivo de lectura (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2009, p. 209). Entonces, la connotación está estrechamente relacionada con la intención y el punto de vista (encuadre) del fotógrafo, quien administra la formación de la imagen, mientras que la denotación lo está con el poder de evocación de la imagen. Las normas y pautas sociales, la experiencia del observador, la ideología, la cultura y educación, etcétera, entran en juego en este nivel de lectura.

De igual modo, pensar en fotografía alude al encuadre, que se puede definir como la construcción y organización de la imagen a través del medio fotográfico. El encuadre obliga al espectador a realizar una determinada lectura con el fin de direccionar los procesos de interpretación y construcción de sentido (Castelo, 2006). Pero la fotografía también alude al recorte visual, al marco-límite, aquello que define lo que es imagen de lo que no lo es (Aumont, 1992). El concepto de marco-límite nace en relación con la pintura como un elemento necesario para insistir en los límites del espacio representado. Por el contrario, en fotografía el fuera de marco (o campo) es la parte de la escena que no se encuentra recogida en el encuadre, y suele asociarse al espacio y el tiempo, invitando al espectador a realizar conexiones y conjeturas en relación con el contenido y las circunstancias de la toma fotográfica.

Cuando se aprieta el disparador de la cámara fotográfica, la información derivada del momento queda separada de su contexto y fijada en el tiempo, permitiendo al espectador realizar una actividad de contemplación, análisis y reflexión, algo que no sería posible en el curso normal de los acontecimientos. En realidad, según Arias (2011), «los espacios y tiempos en las imágenes fotográficas se actualizan en el visionado haciendo converger múltiples experiencias, no solo espacio-temporales» (p. 184). Por ejemplo, será diferente la mirada de un niño ahora adulto que ojea su álbum familiar que la de un extraño que observa las mismas fotografías. Cada uno tendrá una mirada articulada a partir de su trayectoria vital y su relación espacial y temporal con la imagen.

Desde esta perspectiva, la refotografía permite hacer un intercambio de miradas entre el lugar y sus usuarios. Tal y como señala Martínez (2020), refotografiar es «el producto de tres miradas diversas, desde el que realiza la primera fotografía, hasta el que ha tomado la segunda imagen, pasando por el sujeto que observa las dos instantáneas». Pero no sólo la refotografía como técnica posibilita ese intercambio de miradas, sino que cualquier fotografía aglutina

diversas miradas que se cruzan sobre un mismo acontecimiento y en diversas temporalidades, articulando un «co-relato», término con el que Arias (2011) se refiere a los vínculos que establece «la fotografía con los fenómenos socioculturales o históricos más amplios que permiten su producción y visionado» (p. 184). Tal co-relato depende de la información de quien realiza y observa la fotografía, así como de los elementos plásticos presentes en ella. Esa plasticidad de la imagen viene dada tanto por «la composición y sus lógicas» como por «la apreciación que ocurre a lo largo del tiempo y cambia de perspectiva y contenido» (Arias, 2011, p. 179).

Por consiguiente, las seis imágenes que forman parte de este proyecto (Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7), y que pertenecen a la serie *Pieles, corazas y caparazones*, recogen los cambios acaecidos en las edificaciones no sólo por el transcurso de los años, sino también por el tránsito de una cultura y una sociedad. Asimismo, todas ellas poseen nuevos elementos, una suerte de pieles, corazas y caparazones que las protegen y preservan, aíslan su interior de intrusos e incluso mantienen en pie su estructura. Tal y como podemos apreciar en las fotografías, las marcas y cicatrices registradas atesoran el paso del tiempo, pero, además, permiten realizar una lectura transversal entre el pasado y el momento presente, entre los significados colectivos y los individuales, a modo de diálogo entre las realidades del creador y el observador: conocimientos, reflexiones, experiencias, percepciones, etcétera. Muchas de estas edificaciones no son más que ruinas, ruinas modernas, que ponen de manifiesto el poder de la decadencia y el abandono, la transitoriedad y el hastío protagonistas del siglo XX (Bowring, 2011).

Por último, cabe advertir que las fotografías que se muestran a continuación han sido propuestas como un acto de expresión y crítica que invita a la reflexión sobre el papel de la arquitectura, y sus «ruinas en reversos», tal

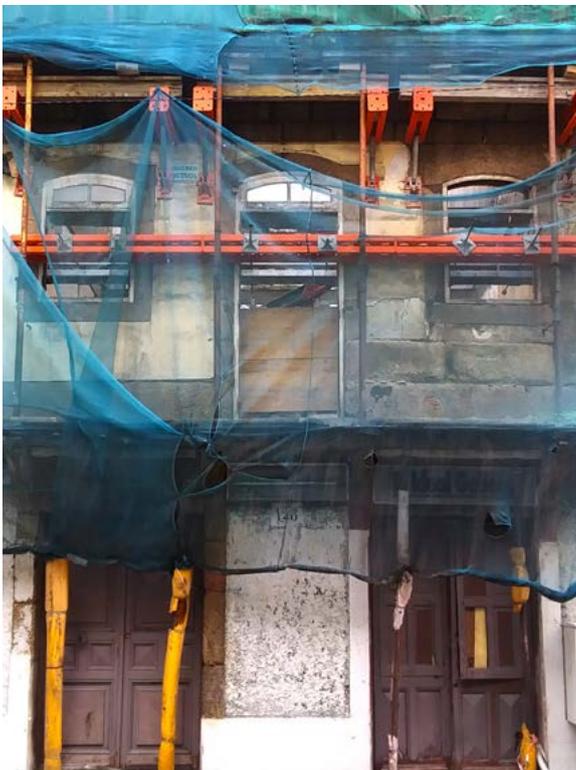


Figura 6. Fotografía. Sin título # 18. Rúa Orzán, A Coruña. Palleiro-Sánchez, 2023

Figura 7. Fotografía. *Sin título*
10. *Rúa Cordelería, A Coruña*.
Palleiro-Sánchez, 2023

(...) todas ellas poseen nuevos elementos, una suerte de pieles, corazas y caparazones que las protegen y preservan, aíslan su interior de intrusos e incluso mantienen en pie su estructura.



y como las denominó Smithson (2006), en la construcción de la identidad cultural y la memoria colectiva de un lugar. Para su exhibición se ha optado por una estructura, a modo de monolitos o paneles a doble cara, instalada en espacios públicos como calles, paseos o plazas. Este tipo de instalaciones permite sacar la obra fotográfica del espacio museístico (formal) y llevarla, con carácter temporal, al contexto de la cotidianidad para dar, de esta forma, mayor visibilidad a las imágenes y facilitar su conexión e interacción con los transeúntes, los espectadores. Recordemos que es en el espacio público donde se constituyen las relaciones sociales, pero también las prácticas culturales y sus representaciones e identidades.

Conclusiones

La fotografía no sólo invita a ver el mundo desde una perspectiva histórica, sino que también permite ofrecer una representación personal e intencionada de la realidad. En este contexto, el fotógrafo hace uso de una serie de recursos autorales, tanto técnicos y formales como conceptuales y psicológicos, accediendo así a una subjetividad expresiva con la que poder alcanzar la artísticidad.

Como en cualquier proceso de comunicación la fotografía es creada con una intención comunicativa

concreta, pues contiene información explícita (denotada) e implícita (connotada) que se desea transmitir. Pero, además del fotógrafo, existe otro actor importante en la construcción de la imagen fotográfica: el espectador, quien la dota de sentido añadiendo sus propios conocimientos, experiencias y reflexiones a partir de la mirada subjetiva propuesta por el autor. Entonces, la fotografía se nos presenta como una construcción marcada por la subjetividad, convirtiéndose en un medio creativo tan poderoso y significativo como cualquier otro.

Cada persona concibe el mundo de una forma particular, a saber, lo subjetiva basándose en su percepción, que a su vez está influenciada por la experiencia, la cultura, la educación, los intereses o el contexto. Precisamente, la experiencia artística amplía nuestra consciencia del mundo y su significado, invitándonos a mirar, sentir, vivenciar, imaginar, evocar, descubrir o reflexionar sobre la realidad y nosotros mismos. Lo que vemos no es simplemente una función de lo que tomamos del mundo, sino de lo que pensamos de él. Inevitablemente, esto nos lleva a abordar los significados de belleza y fealdad.

Que lo feo es un parámetro necesario para entender el concepto de belleza no plantea discusión alguna. Pero ¿qué se considera *feo*? Lo feo y lo bello son valoraciones subjetivas, y, por tanto, relativas, pues

lo que resulta bello para algunos puede no serlo para otros, y viceversa. En nuestro ámbito, lo feo como categoría artística, puesto que constituye una parte importante de la estética, incita a reflexionar sobre aquellos aspectos de la realidad menos amables, e incluso controvertidos o prohibidos.

En este marco, su uso por parte del artista suele deberse a un deseo de denuncia, provocación, rebeldía o crítica. A veces, lo feo, simplemente, revela la mirada del espectador. Ciertamente, las edificaciones fotografiadas son heridas en el tejido arquitectónico de la ciudad. Pero aparte del importante impacto urbanístico y paisajístico que este fenómeno pueda ocasionar, y que es característico de las sociedades capitalistas, las imágenes que aquí se presentan nos proponen un acto de reinterpretación y resignificación de espacios arquitectónicos con carga histórica y simbólica. De esta manera, no sólo podemos contemplar la transformación urbana y social de A Coruña en el siglo XX, sino también volver al pasado desde el presente a través de nuevas narrativas visuales en torno a la arquitectura.

Referencias

- Acaso, M. (2011). *El lenguaje visual*. Paidós
- Almácegui, L. (2008). Demoliciones, huertas urbanas, descampados. *Boletín CF+S: Arquitectura del siglo XXI: más allá de Kioto*, 38-39, 173-181
- Alonso, F. (2007). *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*. Universitat Oberta de Catalunya
- Andrade, C. E. S. (1994). *La belleza como camino hacia Dios: Santo Tomás de Aquino*. Pontificia Universidad Católica Argentina
- Aparici, R., García, A., Fernández, J. y Osuna, S. (2009). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Gedisa
- Arias, D. (2011). El co-relato de la imagen fotográfica: la arqueología visual como metodología en la exploración de la memoria etnohistórica. *Quaderns-e: Institut Català d'Antropologia*, 16(1-2), 173-188
- Augé, M. (1999). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa
- Aumont, J. (1998). *La estética hoy*. Cátedra
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós
- Baamonde, A., Paz, X. y Vázquez, A. (Contribuidores). (2006). *Feísmo? Destruir un país*. Difusora
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Godot
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Gustavo Gili
- Bourdieu, P. (2002). *Razones prácticas*. Anagrama
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts. Acceso el 15 de diciembre de 2023. http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes.doc
- Bowring, J. (2011). *Melancholy landscapes of modernity: London and Passaic* [Paisajes melancólicos de la modernidad: Londres y Passaic] *Landscape Journal*, 30(2)
- Boyd, R. (2012). *The Australian Ugliness*. Text Classics [La fealdad australiana. Textos clásicos]. Text Publishing
- Carrasco, O. (2013). *Madrid off: Oscar Carrasco Fotografías*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España
- Castelo, L. (2006). *Del ruido al arte*. Blume
- Ching, F. (2015). *Arquitectura: forma, espacio y orden*. Gustavo Gili
- Christopher, M. (2016). *Abandoned America: Dismantling the Dream* [América abandonada: desmantelando el sueño]. Carpet Bombing Culture
- Clément, G. (2018). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Gustavo Gili
- Colorado, O. (2017, 22 de abril). La mirada fotográfica. *Oscarenfotos*. Acceso el 15 de diciembre de 2023. <https://oscarenfotos.com/2017/04/22/la-mirada-fotografica/>
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós
- Durand, R. y Heartney, E. (2004). *Orlan: Carnal Art* [Orlan: Arte carnal]. Flammarion
- Feyerabend, P. (2008). *Adiós a la razón*. Tecnos
- Hagens, G. von (2006). *Body Works: The original exhibition of real human bodies* [Mundos del cuerpo: La exposición original de cuerpos humanos reales]. Arts & Sciences

- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra
- Jordi, M. y Aix, F. (2010). Vandalismo contra el patrimonio en las grandes ciudades. En Fundación Pública Andaluza, *Repensando la metrópolis. Prácticas experimentales en torno a la construcción de nuevos derechos urbanos*. Centro de Estudios Andaluces. Junta de Andalucía
- Klett, M. (1984). *Second View: The Rephotographic Survey Project* [Segunda vista: el proyecto de estudio refotográfico.]. University of New Mexico Press
- Leavy, P. (2015). *Method Meets Art: Arts-based Research Practice* [El método cumple con el arte: Práctica de investigación basada en el arte]. The Guilford Press
- Lemoine, C. (2017). *Bernard Prass*. Somogy Editions D'art
- Lisón, J. C. (1999). Una propuesta para iniciarse en la Antropología visual. *Revista de Antropología Social*, 8, 15-35
- Margaine, S. (2015). *Forbidden places. Exploring our abandoned heritage* [Lugares prohibidos. Explorando nuestro patrimonio abandonado]. Jonglez
- Martínez, R. (2020). *Retorno al pasado a través de la fotografía*. Ajuntament de Barcelona. Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Acceso el 15 de diciembre de 2023. https://ajuntament.barcelona.cat/arxiunicipal/arxiufotografic/es/noticia/retorno-al-pasado-a-traves-de-la-fotografia_957492
- Martínez, R. (2012). Itinerarios visuales: Experiencia Centelles. *Arqueologiadelpuntdevista*. Acceso el 15 de diciembre de 2023. <https://www.arqueologiadelpuntdevista.org/rutaswalks/passejant-centelles/>
- Matta-Clark, G., Wall, D., Bear, L., Jenkins, B. y Kirshner, R. (2006). *Gordon Matta-Clark (1943-1978)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Mercado, A. y Hernández, A. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 17(53), 229-251
- Muniz, V. (2010). *Lixo extraordinario* [Basura extraordinaria]. G. Ermakoff
- Oliveras, E. (2014). *Estéticas de lo extremo*. Emece
- Rauschenberg, C. (2016). *Paris Changing: Revisiting Eugene Atget's Paris* [París cambiando: revisando el París de Eugene Atget]. Princeton Architectural Press
- Restany, P. (2001). *Hundertwasser: El poder del arte, el pintor-rey con sus cinco pieles*. Taschen
- Rivera, J. y Correa, E. (2006). La imagen y su papel en la narrativa audiovisual. *Razón y palabra*, 11(49)
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Imaginarium
- Rossi, A. (1966). *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili
- Rubio, A. (2022). *España fea. El caos urbano, el mayor fracaso de la democracia*. Debate
- Sha'al, A. (2011). Altneuland [La vieja nueva tierra]. *Worldpressphoto*. Acceso el 15 de diciembre de 2023. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2011/amit-sha-al/1>
- Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili
- Soto, J. (2012). Las imágenes y la sociedad (o las imágenes, la sociedad y su desciframiento). *Athenea Digital*, 12(3), 217-224. Acceso el 15 de diciembre de 2023. <https://racocat/index.php/Athenea/article/view/291596>
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts* [La práctica del arte como investigación en las artes visuales]. Sage
- Szarkowski, J. (1981). *Espejos y ventanas. Fotografía americana desde 1960*. Fundación Juan March
- Tomkings, C. (1996). *Duchamp*. Anagrama
- Valera, S. y Pol, E. (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental. *Anuario de Psicología*, 62, 5-24
- Vergara, C. J. (1999). *American Ruins* [Ruinas americanas]. Monacelli Press
- Vidal, T. y Pol, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, 36(3), 281-297. Acceso el 8 de diciembre de 2023. <https://racocat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/61819>
- Vilodre, S. y Souza, E. (2007). La estética de los cuerpos mutantes en las obras de Sterlac, Orlan y Gunter von Hagens. *Opción*, 23(54), 114-131

Pedro Palleiro-Sánchez. Docente y artista visual. Doctor en Educación (2020) y maestría en Investigación en Arte y Creación (2018) por la Universidad Complutense de Madrid. Maestría en Formación del Profesorado de Educación Secundaria (2015) y graduado en Trabajo Social (2014) por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Graduado en Diseño Gráfico (1999) por la Escola Superior de Arte e Diseño Pablo Picasso de A Coruña.