

Re-construyendo las ruinas modernas a través de la mirada fotográfica: La Casa Bailly de O Graxal

Re-constructing modern ruins through a photographic gaze: The Bailly House in O Graxal

Pedro Palleiro-Sánchez¹

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

 <https://orcid.org/0000-0002-3490-1961>

Resumen. La tecnología digital ha abierto nuevos caminos para la creación de imágenes. Si bien la popularización de la imagen no llegó hasta el siglo XIX con la invención de la fotografía, la imagen es una pieza fundamental en la cultura contemporánea. En este marco, los modelos de un imaginario social determinan la forma de la imagen a través de la tecnología imperante y le asignan determinadas funciones, como la representativa. Por consiguiente, el artículo se propone una reflexión crítica sobre la capacidad de la fotografía para expandir las fronteras de la representación arquitectónica y contribuir al debate sobre la conservación de la identidad de un lugar en la era de la transformación digital. La Casa Bailly, testimonio de la evolución urbana y social de A Coruña (Galicia, España) y su comarca en el siglo XX, se revela como un escenario idóneo para comunicar la dialéctica entre permanencia y transitoriedad y memoria colectiva e individual. En este contexto, la imagen fotográfica no es considerada únicamente un registro de la realidad, sino una transformación de lo real a través de su presentación y representación. La metodología aplicada en la investigación, que combina la captura fotográfica con la manipulación digital, permite proyectar visualmente las capas de significado acumuladas a lo largo del tiempo. En consecuencia, la tecnología digital se presenta como un medio propicio para la creación y la construcción de nuevas narrativas visuales en torno a la arquitectura, la identidad y la memoria local.

Palabras clave. Tecnología digital, Fotografía, Arquitectura, Ruinas modernas, Memoria.

Abstract. Digital technology has opened new avenues for image creation. Although the popularization of the image did not come until the 19th century with the invention of photography, the image is a fundamental piece in contemporary culture. In this framework, the models of a social imaginary determine the form of the image through the prevailing technology and assign it certain functions, such as representation. Therefore, a critical reflection is proposed on the capacity of photography to expand the frontiers of architectural representation and contribute to the debate on the conservation of place identity in the era of digital transformation. The Bailly House, testimony of the urban and social evolution of A Coruña (Galicia, Spain) and its region in the 20th century, is revealed as an ideal setting to communicate the dialectic between permanence and transience and collective and individual memory. In this context, the photographic image is not considered only a record of reality, but rather a transformation of reality through its presentation and representation. The methodology applied in the research, which combines photographic capture

¹ Docente y artista visual. Doctor en Educación y Máster en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid. Pedro.palleiro@gmail.com

with digital manipulation, allows the layers of meaning accumulated over time to be visually projected. Consequently, digital technology is presented as a favorable medium for the creation and construction of new visual narratives around architecture, identity, and local memory.

Keywords. Digital technology, Photography, Architecture, Modern ruins, Memory.

Introducción

La fotografía ha sido tomada históricamente como mecanismo de registro de la realidad. De ahí la importancia que adquiere en la etnografía, disciplina que encuentra en ella una herramienta para acercarse al estudio del ser humano en el marco de la sociedad y la cultura a las que pertenece (García et al. 9). Pero también puede considerarse como objeto específico de estudio dentro del área de la comunicación humana (Nolasco 40). Si bien la popularización de la imagen no llegó hasta el siglo XIX con la invención de la fotografía, la imagen es una pieza esencial y fundamental en la cultura contemporánea. De acuerdo con Schnaith: “El invento de la fotografía está así en el origen mismo de la cultura contemporánea en tanto marcada por lo visual: una cultura que *piensa* cada vez más por imágenes” (80). Más aún, el “paso de la imagen como prueba testimonial a la imagen como mediadora que condiciona universalmente el acceso a la realidad, empieza con la fotografía y se acelera por medio de sus vástagos filmicos y electrónicos” (Schnaith 83).

Ahora bien, el término imagen es confuso o, por lo menos, generador de confusión. Es por ello por lo que consideramos necesario realizar una clasificación precisa del sentido, o los sentidos, que posee dicho término. Según Costa, si vamos más allá de las palabras y tratamos de localizar “áreas de uso” de esas palabras y “áreas de ubicación” de los conceptos que representan, se pueden identificar dos grandes “regiones semánticas” en las que el término imagen oscila y se desplaza de una a otra: la región de la percepción visual y la región de la memoria y la imaginación (53-54). Así, por medio de la percepción visual el individuo se integra a su entorno y, a su vez, integra ese entorno a él. A saber, la percepción visual establece una conexión entre el interior y el exterior, el perceptor y lo percibido. Por lo tanto, podemos encontrar designando con el mismo término tres grandes categorías de cosas diferentes (Costa 57):

- Las imágenes retinianas, que son funciones del sistema perceptivo, el cual transforma, por medio del cerebro, los estímulos luminosos en imágenes ópticas.
- Las imágenes icónicas, que son mensajes fabricados por los seres humanos por medio de técnicas: desde las más elementales, como las pinturas rupestres, hasta las más sofisticadas imágenes digitales. Su carácter principal es la iconicidad, o sea, su mayor o menor semejanza formal entre lo que la imagen representa y su modelo real.
- Las imágenes mentales, que son elaboradas por el cerebro y retenidas por la memoria del individuo. Este tipo de imágenes proviene de percepciones diversas de las cosas del entorno, de experiencias (recuerdos) y también de los procesos creativos de ideación.

Las imágenes, de esta manera, no siempre se inscriben en soportes “materiales”, como el papel, la película fotográfica o la tela del pintor, sino que hay imágenes mentales, como son las

representaciones de la memoria y la imaginación. En cualquier caso, se debe reconocer que la esencia de la imagen es su carácter representativo o icónico, entendiendo por ícono “la exactitud visual o formal que subyace en los esquemas fundamentales de las cosas” (Costa 61-62). Así, en sentido clásico, una imagen (icónica) es una representación de algo que la precede, como el paisaje es anterior al cuadro o el modelo es antes que su fotografía. Pero, además, la iconicidad es una cuestión de grados. Unas imágenes resultarán más semejantes perceptualmente a su modelo real que otras. Tendremos así imágenes más realistas o más abstractas, siendo estos los dos polos de la graduación: una pintura clásica será más realista que un cuadro abstracto, pero menos realista que una fotografía.

La función representativa de la imagen, como logro y como aspiración, se planteó, históricamente, en torno a un punto clave: su capacidad de referir, por obra de la semejanza, a aquello que representa. Y si lo representado no era real debía parecerlo. De allí que las aventuras del realismo hayan sido paralelas a las de la representación (Schnaith 78).

En este sentido, la invención de la fotografía se plantea como la culminación de un proceso histórico y cultural relacionado con la representación objetiva del mundo visible. El deseo por reproducir la realidad visual de la manera más fiel posible será una constante para artistas, científicos e inventores a lo largo de la historia. Es por ello por lo que la fotografía superará a cualquier otro medio de representación, ya que no solo describe o sugiere la realidad, sino que la hace presente (González 141). Ahora bien, aunque Barthes, en su teoría del “mensaje sin código”, afirma que las fotografías se perciben verdaderas por su analogía perfecta, literal, con la realidad (Barthes et al. 117), toda fotografía es una construcción subjetiva marcada por un conjunto de mediaciones formales (el instrumento técnico) y socioculturales. Al respecto, Castelo se refiere a unos cánones establecidos históricamente que han propiciado, en gran medida, la aparición de unas normas en los “usos objetivos” de los elementos formales que conforman la imagen fotográfica (8). Por consiguiente, desde una perspectiva tecnológica, la fotografía marcará un antes y un después en las formas de percibir y representar el mundo. La fotografía “como técnica ha cambiado la sensibilidad visual del hombre contemporáneo; lo ha provisto de un nuevo lenguaje –con léxico, semántica y retóricas propias–” (Schnaith 83).

Entonces, del mismo modo que en el siglo XIX el paso de la imagen pictórica a la imagen fotográfica abrió un nuevo camino en la representación de la realidad, la tecnología digital brinda nuevas prácticas y recursos para la creación de imágenes. En este sentido, la digitalización de la imagen ha permitido la creación de imágenes no-materia (Brea 67-68). Pero, más allá de meras cuestiones relacionadas con la producción y generación de imágenes, la digitalidad constata la rescisión del contrato social de la fotografía, esto es, el protocolo de confianza en la noción de evidencia fotográfica (Fontcuberta 30). La desmaterialización de la copia fotográfica en información manipulable y flexible hará colapsar por completo el concepto tradicional de fotografía. En palabras de S. Martínez: “La digitalidad electrónica puede tomarse en efecto como la etapa final de un proceso de desaparición de lo real y de eliminación de la referencia, la verdad y la objetividad. Las imágenes ya no serían garantes de una verdad visual porque no funcionan

como significantes con significado o valor fijos” (19). Es más, advierte: “La transformación más profunda que sufre la imagen con la digitalización no es la desmaterialización, sino la debilitación de su función representativa en favor de la potenciación de la performativa” (15). En este contexto, “el concepto de performatividad de la imagen apunta a su capacidad para actuar y constituir la realidad. Las imágenes no representan el mundo, sino que añaden una realidad a la realidad del mundo” (51). Bajo este aspecto, señala Schnaith:

... hoy puede atribuirse a la producción masiva de imágenes, en su función estructurante de la visualización de la realidad, la noción kantiana de *condición de posibilidad* de lo visible mismo, en la medida que condiciona la forma y el sentido de su visión. Pero no se trata, en este caso, de un condicionamiento trascendental sino histórico, cuyo modelo se gesta y se reacondiciona con el ritmo vertiginosamente creciente que la era técnica parece imponer, sin control, a la experiencia (83).

Por consiguiente, la tecnología digital ha expandido los límites de la fotografía como disciplina, al menos “la fotografía tal como la hemos entendido hasta ahora” (Fontcuberta 29). En alusión al referencial texto “La escultura en el campo expandido” que Krauss publica en la revista *October* en 1979, en el que analiza el progresivo desdibujamiento de los géneros o medios tradicionales, análisis que posteriormente se aplicará fuera de la escultura, el “campo expandido” de la fotografía se propone para dar cabida a nuevas prácticas y manifestaciones artísticas. En tal sentido, la tecnología interacciona con disciplinas como la pintura o la fotografía, liberándolas de sus convenciones. El campo expandido de Krauss no condiciona a los artistas a posicionarse en un medio dado, sino que les permite explorar y experimentar libremente con materiales, soportes, instrumentos y medios que no les son propios. De ahí que muchas prácticas contemporáneas situadas en el campo expandido de sus disciplinas ataquen directamente a las viejas delimitaciones academicistas. Como afirma López, el arte actual opta por el pluralismo y muestra su sentimiento de hostilidad hacia los límites (203-204).

De hecho, desde su nacimiento, la fotografía y el arte se han influido y enriquecido mutuamente, llegando incluso a crear un nuevo y complejo organismo estilístico (Scharf 13). Pero, además, con la invención de la fotografía nacen, de manera simultánea, dos caminos opuestos pero interdependientes: documentar la realidad y crearla (González 172-173). Si tradicionalmente se asocia la ontología de la fotografía con el testimonio indicial de la realidad, la creación fotográfica se opone, claramente, a los valores de automatismo y exactitud. Es así como la fotografía abandona la función documental para asociarse con una subjetividad expresiva. El deseo de muchos fotógrafos de que su arte compartiese las distinciones que recibía la pintura fue la causa de que llevaran voluntariamente su trabajo hacia la valoración de la “autoría”, primero, a través de la sintaxis de impresión y en asociación a recursos más bien pictóricos, y, después, mediante la sintaxis de cámara, exploración que se manifestará de modos muy diferentes durante el pasado

siglo (Scharf 247). En tal sentido, para Bourgeois, la fotografía dejó “de ser una simple manipulación automática, y ahora intervenía en ella la mente, además de la mano” (cit. en Scharf 251). En efecto, con fotógrafos como Man Ray o László Moholy-Nagy, la fotografía rompe su propia “lógica interna”, la lógica del documento, transformando la realidad y creando algo nuevo (Fernández 122).

En este marco, la tecnología digital ha abierto nuevas posibilidades para la creación fotográfica. Según Munárriz, lo realmente importante de la imagen digital es la información que contiene, con independencia del soporte material que la sustenta (12-15). La imagen no-materia se caracteriza por encontrarse almacenada en forma de archivo o fichero, generalmente codificada según un código numérico binario, en un servidor virtual o dispositivo digital (memoria portátil, ordenador, teléfono inteligente, etcétera), y precisa, para su visualización, de un aparato de salida, como un monitor. A este respecto, la imagen digital necesita “materializarse” de algún modo para poder enfrentarla al espectador, lo que determina su apariencia física. Luego, cualquier soporte final, incluso una proyección, establecerá un tipo concreto de relación con el público, relación que invita a una contemplación y una actitud particulares (27). En relación con esto último, se puede afirmar que la “forma” de una imagen es influida tanto por la tecnología que la posibilita como por los sujetos que la producen y consumen en una época y sociedad determinadas (Cordero 69-70).

Por último, la desmaterialización de la imagen digital va a permitir su libre manipulación, así como la utilización de la propia información para generar nuevos productos, que son, muchas veces, el resultado de una “hibridación medial”. Esto es posible gracias a la capacidad del soporte digital para integrar y unificar imágenes de procedencia y apariencia muy dispares: dibujos, fotografías, imágenes vectoriales y algorítmicas, etcétera (Munárriz 21-23). Huelga decir que la máquina ha ejercido desde siempre una gran fascinación sobre el ser humano y su empleo en la creación artística es una constante a lo largo de la historia. Un claro ejemplo de ello es la experimentación de los fotógrafos de las vanguardias históricas con el elemento técnico que, lejos de constituir un obstáculo, fue utilizado como recurso para la creación de imágenes.

Hoy en día, la tecnología digital trae consigo nuevos modos de operar en la construcción de imágenes. Precisamente, la predisposición de la imagen digital para ser transformada con ayuda de técnicas y herramientas informáticas posibilita la interacción a modo de diálogo entre la máquina y el usuario (Sánchez 25-26). A saber, ante un problema concreto, que el artista plantea en forma de tarea (clonar, colorear, filtrar, etcétera), el programa informático propone una serie de soluciones visuales (funciones) previamente formuladas por el programador. El artista debe, pues, seleccionar una, la más ajustada a sus propósitos, de entre todas las posibilidades. Del mismo modo, es responsabilidad del artista encontrar resultados creativos en el uso de las herramientas y no caer en el abuso del efecto fácil, en la mera demostración de sus posibilidades técnicas (Munárriz 30). En consecuencia, la imagen final, la imagen generada, será el resultado de una estrategia de trabajo materializada en un conjunto de decisiones que han sido tomadas a lo largo de todo el proceso de creación. De manera que, como sucede en todos los campos, y especialmente el artístico, la exploración de nuevas posibilidades creativas conlleva un trabajo riguroso, y no siempre satisfactorio. Por ello, inevitablemente, solo unos pocos de esos intentos serán válidos.

Objetivos

El objetivo general de la investigación consiste en analizar el uso de la tecnología digital en la práctica artística contemporánea, en particular la construcción de imágenes originales empleando

técnicas y herramientas informáticas. Las tecnologías de la imagen van a permitir generar imágenes en un espacio epistémico alejado de la otrora capacidad indicial de la fotografía. Para ello, se plantean los siguientes objetivos específicos: a) experimentar la práctica artística, b) desarrollar procesos de creación de imágenes mediante el uso de diferentes tecnologías, c) identificar las estrategias utilizadas en la construcción de imágenes digitales y d) percibir y conceptualizar aspectos de la realidad susceptibles de ser tratados artísticamente.

Metodología

El conocimiento es la información adquirida acerca del mundo y nosotros mismos. Ese conocimiento no es único e indivisible, sino que existen diversos tipos de conocimiento y diversas formas de acceder a él. Y, precisamente, una forma de hacerlo es a través de la investigación. Para Bunge, la investigación, científica o no, consiste en tratar problemas constantemente, entendiendo por problema la dificultad intelectual o práctica cuya solución no es evidente ni conocida y que exige un esfuerzo para resolverla (145). De acuerdo con esto, el investigador es un “problematizador” por excelencia y la selección del problema está determinada por varios factores, tales como el interés intrínseco del problema o la tendencia profesional del investigador (146). De ahí que las dos primeras consideraciones a la hora de elegir la línea de investigación deben ser “la curiosidad” del investigador, porque el trabajo creador no puede realizarse más que con entusiasmo, y “el interés del problema mismo”, que viene determinado por el estadio del conocimiento en cada momento (147).

Según Sullivan, el arte es una forma genuina de conocimiento: “la práctica artística puede reconocerse como una forma legítima de investigación” (109). Entonces, el arte es una propuesta de abordaje a la comprensión de la realidad y, por consiguiente, de conocimiento. Por eso, la investigación, y la forma de abordarla, se ha ido extendiendo y ampliando a otras formas narrativas que representan experiencias humanas. Eso ha llevado a plantear que la investigación científica es solo un tipo de investigación, pero no la única forma de investigación posible: “el problema reside en el concepto restrictivo de *cientificidad* adoptado [...] que mutila la legitimidad y el derecho a existir de una gran riqueza de la *dotación más típicamente humana*, como los procesos que se asientan en el uso de la creatividad” (M. Martínez 8).

El arte no es absoluto, sino una forma de actividad personal que entra en relación dialéctica con otras actividades, intereses, valores, etcétera, tanto individuales como colectivos (Eco 284). Luego, el arte es un proceso relacional, dimensionado desde lo experimental, donde la experiencia es la apropiación y la construcción del objeto conocido. Por lo tanto, cada experiencia inédita es una construcción cognitiva nueva. Pero además de relacional, dicho proceso es también situacional, porque esa experiencia que construye el objeto conocido toma sentido de modo concreto en un entorno específico. Así, aunque se pueda hablar de la universalidad del proceso artístico como cualidad humana, tal proceso toma sentido en una situación dada. Borgdorff, por su parte, se refiere a esta particularidad de la investigación artística al afirmar que el artista se enfrenta al objeto de investigación-creación en un marco contextual específico, determinado no solo por la relación objeto-sujeto, sino también por las relaciones que se establecen entre el objeto y el medio en el cual existe y se desarrolla (19). En consecuencia, el arte, como campo de conocimiento, contiene sentidos personales, sociales y culturales.

Puede observarse cómo el arte se alimenta de toda la civilización de su época, reflejada en la inimitable reacción personal del artista, y en ella pueden estar actualmente presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época, los ideales y las tradiciones, las esperanzas y las luchas de una etapa histórica (Pareyson 82).

Es más, la revolución digital llevó al establecimiento de campos emergentes de investigación en torno a la sociedad, la tecnología y la cultura visual. En este contexto, según Wilson, las artes son cruciales porque pueden desempeñar un papel fundamental como zona de investigación independiente, en la que los artistas articulan comentarios críticos con conocimiento de alto nivel y participación en los mundos de la ciencia y la tecnología (35). En palabras de Sullivan:

La práctica artística realizada en un entorno digital está dando lugar a investigaciones que ya no son cuestionadas por preguntas sobre la condición humana, sino por la necesidad de revisar lo que es ser humano. La información es más que un "objeto" a partir del cual se obtiene conocimiento; es un espacio donde el significado se negocia dentro de la dinámica de contextos cambiantes. Esto cambia la forma en que pensamos acerca de la investigación y toma en consideración el punto de vista del investigador y del investigado (155).

Si bien no existe unanimidad a la hora de definir cómo debería ser la relación entre arte e investigación, vamos a tomar como marco de referencia la propuesta realizada por Borgdorff, quien plantea tres posibles maneras de abordarla: “investigación sobre las artes”, “investigación para las artes” e “investigación en las artes” (8). En cualquier caso, nos advierte que los límites entre tales aproximaciones teóricas son difusos y, muchas veces, estas se encuentran entrelazadas. Para Borgdorff, la investigación en las artes, a diferencia de las otras dos aproximaciones, tiene como eje principal “hacer arte” (8). En efecto, según Vilar, este tipo de investigación, para que pueda ser calificada como artística, debe encontrar algo en su esencia que la caracterice y distinga de otro tipo de investigaciones. Y ese algo es, precisamente, la práctica artística como un camino para poder acceder al conocimiento (5). Aun cuando existen diferentes etiquetas para referirse a este tipo de investigación basada en la práctica artística, podemos encontrar dos características comunes: la primera se refiere a la práctica artística como método, es decir, la investigación se lleva a cabo en y a través de la creación; y la segunda característica remite a la práctica artística como resultado, o sea, el producto creativo es también parte fundamental de la investigación. Consecuentemente, la investigación basada en las artes abre la puerta a que el conocimiento que se pueda generar mediante la investigación sea transmitido a través del propio proceso y/o producto artístico:

Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo (Borgdorff 10).

Igualmente, esta modalidad de investigación otorga centralidad narrativa a la voz y la experiencia del investigador-creador. Según M. Martínez, en el ámbito de la experiencia total humana existe una “experiencia de verdad”, “una vivencia con certeza inmediata”, como la experiencia del arte, que es una forma de experiencia en la que se expresa una verdad que no se logra con otros medios (10). En efecto, señala el autor, esa experiencia vivencial es “un auténtico conocimiento, [...] no ciertamente como conocimiento sensorial, conceptual y racional, de acuerdo con la ciencia [...], sino como una pretensión de verdad diferente de la ciencia, aunque seguramente no subordinada ni inferior a ella” (10). Luego, la obra de arte como objeto de investigación insta a indagar en lo particular, lo único, permitiendo generar nuevos significados implícitos en obras concretas.

Bajo esta perspectiva, el concepto de “conocimiento situado” de Haraway adquiere especial significación, pues propone hablar de los objetos de estudio poniendo en evidencia el lugar desde el que se parte o, en palabras de la autora: “visiones desde algún lugar” (39). Tales prácticas, “herederas de Hegel, Marx, Engels y Lukács, defienden la superioridad del conocimiento de los subyugados sobre el conocimiento del ‘amo’, siempre parcial y perverso” (Casado 180). Aunque el discurso científico dominante se ha apropiado del sentido de visión del sujeto para distanciarlo de la experiencia del conocimiento, condicionando así el modo de ver el mundo, el conocimiento situado, aquel que está subjetivado, es parte fundamental en la construcción de la verdad humana, como una suerte de bien común, en tanto en cuanto la objetividad, en todo caso, consistiría en acopiar las múltiples miradas situadas que dan cuenta del mundo (Haraway 98).

Por último, para que la práctica del arte sea considerada investigación, los resultados deben ser publicados y compartidos por la comunidad artística. La investigación basada en las artes no solo evidencia el vínculo existente entre la teoría y la práctica, sino que pone en valor tanto el proceso creativo y la producción de la obra como el documento en que se expone. En este marco, el concepto de exponer responde a un doble significado: “la intención de reconsiderar el escrito académico y replantearlo como escritura que está entre la práctica y la teoría, así como también entre modos de trabajo académicos y no-académicos” (Grande 89). De acuerdo con esta idea, si bien en términos de “*studio-based*” o “*practice-based research*” la práctica artística se entiende como la actividad principal del investigador-creador, la exposición y la difusión de la investigación ante las distintas audiencias académicas y no académicas es también parte importante del proceso investigador. Ahora bien, aunque el texto escrito es el marco más utilizado para dar a conocer la investigación, este no tiene por qué adoptar necesariamente el formato de documento académico tradicional, sino que puede acoger diferentes modalidades de textos, como los visuales y audiovisuales, e incluso documentos multimedia.

Desarrollo y análisis

Gracias al desarrollo de las tecnologías digitales venimos asistiendo a una nueva ampliación de las formas de presentación y representación de la realidad. Sin embargo, una problemática que presenta la imagen en la cultura digital es la crisis en el concepto de representación. La inmaterialidad “lleva a la imagen a un profundo alejamiento del objeto que, supuestamente, ha de representar” (Vidal 1). Históricamente, la función representativa de la imagen se planteó alrededor de su capacidad de referir, por obra de la semejanza, aquello que se representa. En particular, la fotografía inaugura un proceso por el que la sociedad accede a otra configuración cultural de la sensibilidad visual. Según Schnaith, la cultura digital va a asignar a la imagen fotográfica el papel de “mediadora irreductible entre el sujeto social y el mundo” (80). Al respecto, aun cuando la función referencial de la imagen resultó válida para una época que asistió deslumbrada a la facilidad mecánica de la fotografía para la mimesis y la reproducción, hoy no son ya los sujetos o los acontecimientos los que reclaman una imagen para acercarse a públicos ignotos. Al contrario, son las propias imágenes acumuladas en la conciencia colectiva las que anticipan, por así decir, el marco visual al que habrán de ajustarse: “el aspecto icónicamente configurado de las cosas preexiste a las cosas mismas y sirve para determinarlas, incluso predeterminarlas” (82-83).

Llegados a este punto, pues, se hace necesario distinguir entre la mediación y la referencia como funciones de la imagen. De acuerdo con Schnaith: “La referencia implica una remisión denotativa a aquel recorte de la realidad del cual la imagen sería testimonio”, mientras que “la mediación supone una apertura al mundo *a través de la imagen*, apertura que [...], en todos los casos, entraña un matiz connotativo por el que la re-presentación fotográfica presenta más que duplica las cosas, es decir, procura más una interpretación que un testimonio de lo visible” (82). Esta idea impone, de hecho, el plano en el cual ha de enmarcarse el análisis de la imagen. Con la digitalidad la imagen deja de ser signo para convertirse en una potencia autónoma, por lo que su análisis ya no trata de desvelar lo que hay tras la imagen, sino de pensar con y desde ella (Vidal 1-2).

Bajo este enfoque, el denominado “giro visual”, en oposición al giro lingüístico, define un cambio importante en torno a la idea de que nuestra experiencia del mundo siempre está mediada por el lenguaje (Moxey 9). Este nuevo viraje pone el foco en las imágenes fuera del campo lingüístico, propio de la iconología clásica, aunque desde dos lugares alejados entre sí (Vidal 2). Por una parte, está el “giro icónico”, concepto que le sirve a Boehm para hacer hincapié en el proceso de desligamiento que el artista hace de la imagen respecto del campo de percepción, a saber, como objeto autónomo y ajeno a su labor representativa (28). Por otra, el “giro pictorial”, con el cual Mitchell alude a un “redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (23).

Ciertamente, podría afirmarse que, si bien cada uno de nosotros intenta ser el “dueño de su propia mirada” (Boehm 28), la imagen es una instancia de mediación. Es por ello por lo que la fiabilidad de cada representación no debe buscarse ya en la aptitud referencial de la imagen, sino que su “verdad” va mucho más allá de la adecuación representativa respecto al objeto y la demanda, además de ser una respuesta mediada por los códigos, tácitos o relativamente estables, que cifran la inteligibilidad de cualquier imagen (Schnaith 84). Ahora bien, el acceso de la fotografía al mundo del arte no supuso la introducción de nuevos patrones de juicio con respecto a la creación artística.

De hecho, el código fotográfico más comúnmente aceptado es el de la semejanza y cualquier novedad, ruptura o modificación de los cánones establecidos hay que considerarla como un uso “no-normativo” del lenguaje fotográfico (Castelo 8). Sin embargo, la incursión de la tecnología digital ha servido para liberar a la fotografía de sus ataduras documentalistas, permitiéndole adoptar nuevas modalidades expresivas más cercanas a las artes plásticas (Castelo 103).

Tal argumentación será el punto de partida de la investigación que se presenta, donde la fotografía no se limita únicamente a atestiguar la existencia de una realidad (función documental), sino que persigue ampliar el conocimiento y la comprensión acerca de la imagen fotográfica como medio de creación y expresión. En este plano, Schnaith sostiene que, a la hora de analizar el sentido de una imagen, “no se puede descuidar la peculiar organización del discurso que se basa, según sea, en la estructura formal de la lengua o en la de la imagen”, aun cuando estos dos órdenes semánticos emergen de una dialéctica interna (87-88). Desde esta perspectiva, la retórica de la imagen fotográfica, lo que Moles llama “fotografismo” (cit. en Schnaith 86), asume un papel importante en la significación de la imagen. En particular, para Moles, el fotografismo consiste en “el arte y la técnica de transformar el icono inicial representado en una imagen acabada, preparada que, ante el espectador, comporta cierto número de significaciones y connotaciones que no estaban contenidas en el icono original” (86). Según esto, a la significación puramente denotativa de una representación se le agrega una significación segunda (connotada) que no siempre actúa en detrimento de la verdad, sino también a favor de esta. En particular, las ruinas modernas van a posibilitar toda una serie de asociaciones y proyecciones particulares en cada individuo.

Ciertamente, como cualquier proceso de comunicación, la fotografía es creada con una intención comunicativa concreta: transmitir un determinado mensaje (información acerca de conceptos, sentimientos, emociones, etcétera) por medio de un sistema codificado o lenguaje, en nuestro caso, fotográfico. Según Castelo, se entiende por lenguaje “un sistema de comunicación o de expresión formado por un conjunto de signos convencionales combinables entre sí a través de unos códigos o normas” (11). Sin embargo, la imagen fotográfica, además de información explícita (denotada), contiene información implícita (connotada), es decir, información que no es observable a primera vista y está ligada tanto a la intención del autor como al nivel subjetivo de lectura del espectador. Es por ello por lo que la lectura e interpretación de fotografías precisa la confluencia de múltiples elementos contextualizadores que van a otorgar sentido a la imagen más allá de lo representado. Así pues, en este marco, el espectador dota de sentido a la imagen añadiendo su propia historia de vida: percepciones, experiencias, conocimientos, reflexiones, etcétera, a partir de la mirada subjetiva propuesta por el autor. Luego, el espectador se convierte en un participante emocional.

Por lo tanto, de acuerdo con Schnaith, se vuelve evidente que cada “realidad” arraiga en la especificidad de su ser, así como en las figuras simbólicas que pueblan la dimensión de su peculiar “no ser” (91). Lejos de oponerse a lo real, lo “imaginario” (lo connotado) forma parte de la realidad misma, pues toda realidad está, hasta cierto punto, subjetivada. Entonces, lo imaginario es ese complejo de connotaciones, ese suplemento de “ser” o de “sentido”, que envuelve la imagen. Así mostrada (o mirada), la imagen fotográfica es una propuesta que sugiere posibles significaciones. Pero, para que la imagen haga efectiva la fuerza significante de lo imaginario, es preciso que la retórica se aparte de las figuras convencionales, ya codificadas. Y no existe mejor camino para

lograrlo que a través de la creatividad: “la *creatividad* ha sido desde siempre la prerrogativa definitoria del arte” (Schnaith 92).

Es así, precisamente, como se aborda la construcción de las imágenes que forman parte de este proyecto. La capacidad de la tecnología digital para transformar el archivo fotográfico se erige como eje conductor de una reflexión materializada en una serie de imágenes construidas a partir de la desvirtuación de su referente. En particular, el escenario elegido para la realización de las fotografías es una singular edificación, la Casa Bailly, construida en los primeros años de la década de 1920 en O Graxal (Cambre, A Coruña), a petición de Julio López Bailly, un importante empresario coruñés afincado en Madrid con negocios en ultramar (Figura 1).



Figura 1. Casa Bailly [Vista desde la Nacional VI]. Anónima. Sin título, s/f. O Graxal, Cambre.
Fuente: Archivo Municipal da Coruña.

La construcción, obra de los arquitectos Antonio Tenreiro y Peregrín Estellés, era un ejemplo de mestizaje de las formas de vanguardia, tales como la composición volumétrica, los arcos bajos, los aleros curvilíneos o la cubierta holandesa, con soluciones constructivas tradicionales, cualidades arquitectónicas que hacen de ella un símbolo visible de las identidades y prácticas sociales de comienzos del siglo XX en A Coruña. Según, el presidente de la delegación coruñesa del Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Alberto Unsaín (cit. en Ventureira): “los años 30 fueron espléndidos en A Coruña. La ciudad acogía un lenguaje de vanguardia que introdujeron ellos. El pueblo, que entonces demandaba ese lenguaje, está ahora lejano de esas tendencias” (s.p.). No es casualidad que, en la misma línea, Marichal defina esa década de la Segunda República (1926-1936) como momento de plenitud vanguardista, “y, liquidada esta, de ahí en adelante fue dejando paso a un territorio *zombi*” (Rubio 29). Pero aún hoy, semiderruida y conquistada por la naturaleza, la Casa Bailly no pasa inadvertida para los miles de conductores que circulan a diario por la icónica carretera Nacional VI que linda con la propiedad (Figura 2).

PEDRO PALLEIRO-SÁNCHEZ
RE-CONSTRUYENDO LAS RUINAS A TRAVÉS DE LA MIRADA FOTOGRÁFICA:
LA CASA BAILLY DE O GRAXAL



Figura 2. Casa Bailly [Vista de los tres cuerpos desde la Nacional VI]. @Jesús. Sin título, 2013.
O Graxal, Cambre. Fuente: Desde la croa [blogger.com]

La Casa Bailly, concebida en un principio como hotel y utilizada finalmente como residencia estival de la familia Bailly, fue sinónimo de una época de esplendor. Construida en una extensa parcela y ubicada en lo alto de una ligera colina, la casa se estructuró en dos cuerpos simétricos de planta casi cuadrada, con sótano, primer piso y buhardilla. Ambos volúmenes estaban unidos por un tercer cuerpo de planta baja a modo de jardín de invierno rematado a la altura del primer piso por un gran lucernario. La edificación comprendía, entre otras estancias, veintitantas habitaciones y varios salones, todas ellas con acabados muy ricos: mosaicos y maderas nobles en el suelo, remates de escayola en las paredes y techos y una sucesión de pequeños manierismos que buscaban resaltar una identidad fastuosa (Figura 3).



Figura 3. Casa Bailly [Salones. Publicación portuguesa]. Anónima. Sin título, s/f. O Graxal, Cambre. Fuente: Concello de Cambre.

Pero el golpe militar de 1936 obligó a la familia Bailly, al igual que a otros muchos españoles, a abandonar su residencia y exiliarse en la Argentina. Después de la Guerra Civil la casa fue incautada y tuvo múltiples usos, desde escuela de mandos del Movimiento franquista hasta sede de la Organización Sindical Española (Nebreda). Sus sótanos todavía guardan las inscripciones que hicieron los presos republicanos en 1937. Registrada en la Filmoteca Española de 1944 (Figura 4), ha sido lugar de juegos de fantasmas, como en la película *Todo es silencio* (2012) del director español José Luis Cuerda. Sus ruinas se exhiben en YouTube y en 2021 sirvió de escenario para un estudio de psicofonías (Vázquez).



Figura 4. Casa Bailly [Visita del dictador Francisco Franco]. Fotograma, 1944. Filmoteca Española. O Graxal, Cambre. Fuente: rtve.es.

PEDRO PALLEIRO-SÁNCHEZ
RE-CONSTRUYENDO LAS RUINAS A TRAVÉS DE LA MIRADA FOTOGRÁFICA:
LA CASA BAILLY DE O GRAXAL

Tras el primer incendio de 1969, los continuos intentos de saqueo y las diversas ampliaciones de la icónica carretera precipitaron un abandono que se mantiene actualmente. A pesar de los esfuerzos realizados por instituciones como el Concello de Cambre, el Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia o diversas asociaciones en defensa del patrimonio no ha sido posible detener su deterioro. Del lujo de antaño apenas queda algún resquicio en los mosaicos que adornaban el jardín de invierno y los hierros del lucernario, las molduras de techos y paredes o algún que otro elemento decorativo de la fachada (Figura 5). Pero, más allá del vandalismo ocasionado por determinados grupos sociales como una forma de expresión y crítica al poder establecido, existe otro tipo de “vandalismo” donde participan una serie de agentes cuyos intereses entran en juego, como la mercantilización del suelo en aras de un desarrollo urbanístico mal entendido, que ha producido situaciones que podrían calificarse de verdaderos atentados contra el patrimonio arquitectónico local. Este otro tipo de vandalismo, y cualitativamente más peligroso, es ocasionado por las propias instituciones que contribuyen de manera sustancial con su imprudencia, omisión o pasividad (Jordi y Aix 3-4).



Figura 5. Casa Bailly [Vista interior]. Anónima. Sin título, 2015. O Graxal, Cambre. Fuente: heridaenlahistoria [wordpress.com].

Pero, a diferencia de las ruinas clásicas, las del monumento tradicional, las nuevas ruinas o “ruinas en reversos”, tal y como las denominó Smithson (19), se caracterizan por su potencialidad para desafiar los modos clásicos de relacionarnos con el pasado (DeSilvey y Edensor 467). Del mismo modo que Smithson proyectaba su mirada artística sobre el paisaje desolado de Passiac en Nueva Jersey, en épocas anteriores lo habían hecho pintores como Maarten van Heemskerck o grabadores como Giambattista Piranesi. Sin embargo, la ruina en el arte contemporáneo no remite a una mirada melancólica, aún contemplativa, por lo que fue o lo que pudo haber sido: “la crudeza

de la materialidad de estos espacios produce un exceso de realidad como la exhibida en la pornografía” (Lacruz y Ramírez 87). Carrasco, Christopher o Margaine son solo algunos ejemplos de fotógrafos actuales que exploran estos lugares olvidados, depósitos de la memoria, desde una nueva perspectiva. En particular, Carrasco (cit. en Garsán) lo expresa así: “Me interesa la ruina como crítica a la civilización y al poder devastador del ser humano, como recordatorio de su vanidad y fracaso ante el tiempo y el entorno” (s.p.). En una dirección similar, Matta-Clark abordó la ruina moderna a través de intervenciones “*site-specific*”, que el propio artista denomina “anarquitectura” (Moure), en diálogo permanente con otras disciplinas donde mezcla lo plástico, lo visual, lo espacial e incluso lo político y social. Sus intervenciones se entienden como una crítica al modelo de conversión de las ciudades basado en “destruir para volver a construir” (Candela 37).

Además de sus cualidades estéticas, la ruina supone un espacio para la contemplación y la reflexión sobre el pasado, el presente y el futuro, en un “tiempo puro”, como diría Augé, un tiempo “del que únicamente puede tomar conciencia el individuo” (47). “Con cada edificio que desaparece o se transforma desaparece una forma ritual de vida, se silencian saberes y memorias colectivas, se apagan los ecos de los fantasmas que pululan en aquellos lugares, los que hicieron propios y en los cuales afincaron su memoria e inscribieron su huella en el tiempo” (Vásquez 212-213). La casa es, pues, un dispositivo de memoria. Entonces, del mismo modo que sucede con las intervenciones de Matta-Clark, hay que recorrer las ruinas, internarnos en ellas, para experimentar nuevamente el significado del espacio arquitectónico y poder recobrar la memoria, enajenada en muchos casos. Ahora bien, este nuevo “transitar” no tiene por qué ser necesariamente matérico, “*in situ*”. En particular, la fotografía sirve como “memento” de la experiencia, una suerte de archivo visual de la memoria. En este marco, las imágenes originales finales que constituyen el proyecto aquí presentado no se limitan a una estetización de la ruina moderna, sino que permiten una lectura transversal entre el pasado y el momento presente. La tecnología asume, pues, un papel mediador en el imaginario colectivo e individual. Asimismo, la manipulación de la imagen fotográfica se propone como un acto de reinterpretación crítica que invita a reflexionar sobre el papel de la arquitectura en la construcción de la identidad cultural y la memoria locales.

De hecho, el significado del espacio incluye una dimensión emocional: “La experiencia emocional en los lugares implica que las acciones que se desarrollan en el lugar y las concepciones que del lugar se generan están imbricadas” (Vidal y Pol 288). La definición de un yo, o un nosotros, requiere de un referente geográfico, territorial, entendido no solo como dimensión física, sino también como construcción simbólica. Si bien este texto no tiene pretensiones de exhaustividad, sí cabe señalar, por ejemplo, que desde el ámbito psicosocial las relaciones y los vínculos que se establecen entre las personas y los espacios han sido explicados aludiendo a diversos conceptos como identidad de lugar, apego al lugar o apropiación del lugar, entre otros. Con respecto al primer término, se entiende por identidad de lugar el “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 10). Igualmente, los dos últimos términos, apego al lugar y apropiación del espacio, se definen como “procesos dinámicos de interacción conductual y simbólica de las personas con su medio físico, por los que un espacio deviene lugar, se carga de significado y es percibido como propio [...], integrándose como elemento representativo de identidad” (Vidal y Pol 287).

Por lo tanto, la tecnología digital nos va a permitir proyectar visualmente las capas de significado acumuladas a lo largo del tiempo. Esa proyección se ha logrado mediante técnicas y

herramientas digitales a partir de la desvirtuación del referente fotográfico de cada una de las imágenes finales (Figura 6). Aquí se hace necesario destacar que el propio proceso de creación no deja de ser un diálogo continuo entre la máquina y el usuario:

... la máquina no crea por sí sola, sin la intervención del hombre, sino conforme al programa o sistema informático que el autor o programador diseña con la computadora. Ciertamente, al autor sólo lo es de su diseño, de su programa, de las posibilidades de creación que con él ofrece, y no de la realización de esas posibilidades que la máquina lleva a cabo. Así pues, el papel del autor no desaparece, sino que se reparte entre el hombre y la máquina (Sánchez 25-26).

Igualmente, en la construcción de las imágenes el ruido, o parásito (Costa 77), propio de los medios fotográfico y tecnológico ha sido tratado como “unidad visual de significación” (Castelo 16-17). En nuestro ámbito, el ruido se define técnicamente como el deterioro que sufre la imagen al reproducirla debido a alguna deficiencia en su procesado: durante la producción, el almacenado o la posproducción de la imagen. Algunos de los ruidos más comunes de la imagen digital son el pixelado, los rastros (aparición de puntos aleatorios sobre la imagen), los contornos de figuras abruptos, las transiciones de color pronunciadas o las aberraciones cromáticas. Si bien estos ruidos suelen afectar a la nitidez de la imagen y, consecuentemente, la calidad del producto final, también pueden ser utilizados en beneficio de la obra como recurso expresivo del autor. Este es el caso de las imágenes construidas, donde el ruido del elemento tecnológico es parte fundamental de la obra.



Figura 6. Secuencia del procesamiento de la imagen original final. Fuente: Aportación del autor.

Para finalizar, podemos señalar las siguientes características de las imágenes construidas: desde una dimensión perceptiva, la estaticidad y la visión frontal de la imagen; atendiendo al soporte, su no-materialidad y bidimensionalidad; en cuanto al instrumental empleado en la construcción de las imágenes, el uso de herramientas digitales y dispositivos electrónicos; y, por último, atendiendo al proceso creativo, la no-manualidad (mecanicidad) y la interactividad entre

usuario-máquina. Entonces, las imágenes que forman parte de la serie *La Casa Bailly de O Graxal* son pensadas como exponentes de las prácticas de la “no pertenencia” que, según Garramuño, encarnan una apuesta contemporánea hacia la inespecificidad del arte a través de la expansión de medios, soportes, operaciones y materiales (25-26). De acuerdo con la autora, es en la inespecificidad del arte donde conviven, precisamente, “heterogeneidades en conflicto” (161); tal es el caso de la fotografía entendida como documento, registro, o creación, ficción. Por lo tanto, las seis imágenes digitales que siguen a continuación (Figuras 7, 8, 9, 10, 11 y 12) atestiguan la desapropiación de la especificidad de un arte o práctica determinada.

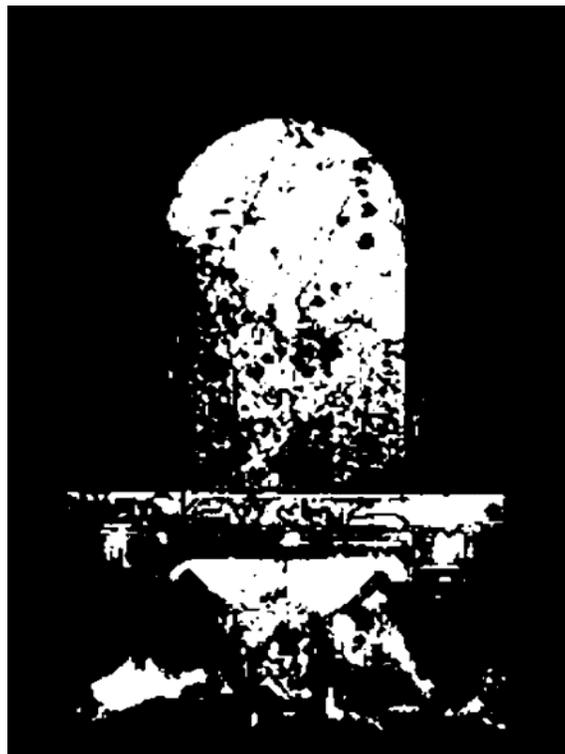


Figura 7. Palleiro-Sánchez. “Sin título # 5”. 2019.



Figura 8. Palleiro-Sánchez. “Sin título # 1”. 2019.

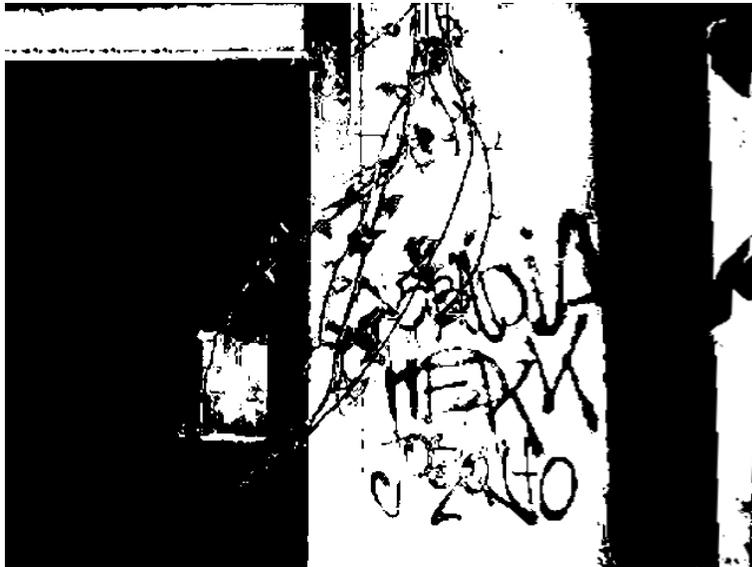


Figura 9. Palleiro-Sánchez. “Sin título # 2”. 2019.



Figura 10. Palleiro-Sánchez. “Sin título # 7”. 2019.

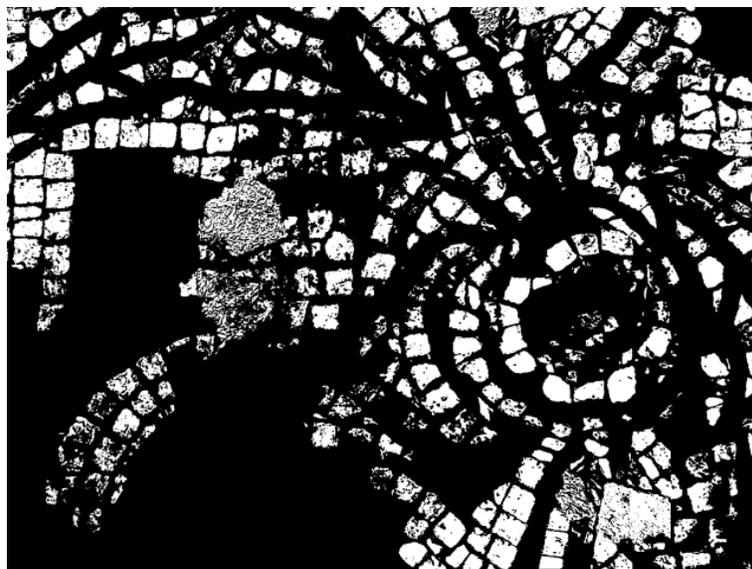


Figura 11. Palleiro-Sánchez. “Sin título # 8”. 2019.

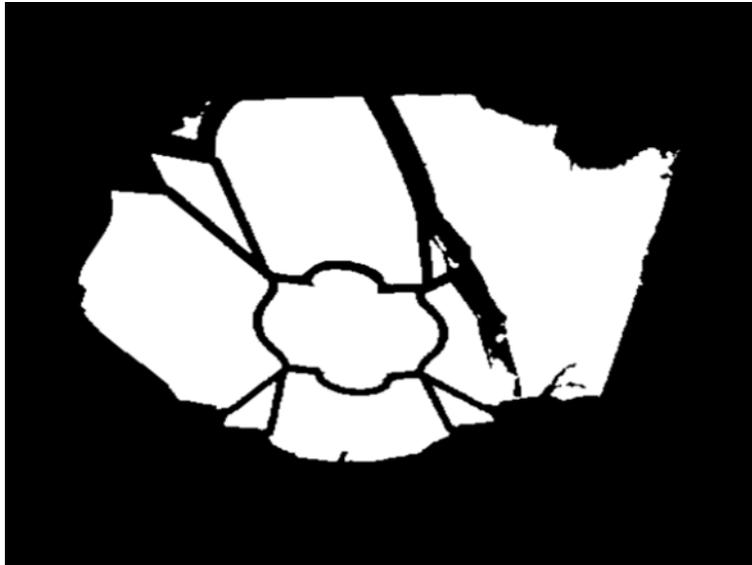


Figura 12. Palleiro-Sánchez. “Sin título # 6”. 2019.

Conclusiones

Los modelos de un imaginario social determinan la forma de la imagen a través de la tecnología imperante en cada época y le asignan determinadas funciones, como la representativa. Pero la digitalidad trae consigo nuevos modos de entender la realidad visual y operar en la construcción de imágenes. De hecho, la capacidad de la tecnología digital para transformar el archivo fotográfico se erige como eje conductor de una reflexión materializada en una serie de imágenes originales finales creadas a partir de la desvirtuación del referente fotográfico. En este marco, la fotografía no se limita a atestiguar la existencia de una realidad (función documental), sino que persigue ampliar el conocimiento y la comprensión acerca de la imagen como medio de creación y expresión mediante el empleo de una serie de recursos autorales.

Las imágenes que forman parte de este proyecto de investigación artística se proponen como una reflexión crítica sobre la capacidad de la fotografía para expandir las fronteras de la representación y contribuir así a la construcción de nuevas narrativas visuales acerca de la identidad cultural y la memoria locales en la era de la transformación digital. Como cualquier proceso de comunicación, la imagen fotográfica es creada con una intención comunicativa concreta: transmitir información (conceptos, sentimientos, emociones, etcétera) empleando para ello un sistema codificado (lenguaje). En nuestro caso, la tecnología digital ha permitido romper con la lógica interna de la fotografía, a saber, la lógica del documento, transformando lo real a través de su presentación y representación. En este aspecto, la fotografía no solo posibilita acceder a realidades diversas, puesto que la realidad es múltiple porque siempre está subjetivada, sino también generar otras nuevas.

Del mismo modo, el ruido de los medios fotográfico y tecnológico se convierte en unidad visual de significación, pasando a ser parte fundamental de la obra en tanto en cuanto permite

proyectar visualmente las capas de significado acumuladas a lo largo del tiempo. Así pues, las seis imágenes presentadas invitan a realizar una lectura transversal entre el pasado y el momento presente, entre los significados colectivos y los individuales. De hecho, van a posibilitar toda una serie de asociaciones y proyecciones particulares en cada individuo. Al respecto, cabe recordar que la fotografía no es únicamente el genuino reflejo de los pensamientos y las percepciones de su autor. Aun cuando el fotógrafo es quien emite el mensaje, el espectador-receptor también construye la imagen utilizando sus propias experiencias, emociones y pensamientos. Dicho en otras palabras, la información recibida, tanto denotativa como connotativa, es subjetivada por el observador.

Por último, una obra (fotográfica) se concreta mediante determinados recursos conceptuales, formales, materiales y técnicos en torno a una idea organizadora que será presentada al espectador. Con base a esto, las imágenes que forman parte de la serie *La Casa Bailly de O Graxal* encarnan una apuesta contemporánea en torno a la fotografía, o al menos la fotografía tal y como la hemos venido entendiendo hasta ahora, incorporando nuevas prácticas y discursos y, en consecuencia, nuevos modos de hacer y experimentar. En este sentido, la tecnología digital permite generar imágenes en un espacio epistémico alejado de la otrora capacidad indicial de la fotografía. La inespecificidad del arte actual incita al artista a transitar, dialogar y proponer nuevos campos de acción. Y es, precisamente ahí, en el campo expandido de la fotografía, donde se lleva a cabo esta investigación.

Referencias

- Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*. Gedisa, 2003. Impreso.
- Barthes, Roland, et al. *La semiología* (4ª ed.). Tiempo Contemporáneo, 1976. Impreso.
- Boehm, Gottfried. “Eine kopernikanische Wende des Blickes”. *Sehsucht: Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung* (pp. 25-34). Uta Brande y Steidl Verlag, eds. Schriftenreihe Forum, 1995. Impreso.
- Borgdorff, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts, 2006, pp. 1-33. <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>. Impreso.
- Brea, José Luis. *Las tres etapas de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Akal, 2010. Impreso.
- Bunge, Mario. *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*. Siglo XXI, 2004. Impreso.
- Candela, Iria. *Sombras de ciudad: Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Alianza, 2007. Impreso.
- Carrasco, Oscar. *Madrid off: Oscar Carrasco fotografías*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2013. Impreso.
- Casado, Elena. “Ciencia y feminismo”. *Política y Sociedad*, 26 (1997): 179-181. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9797330179A>
- Castelo, Luis. *Del ruido al arte*. Blume, 2006. Impreso.
- Christopher, Matthew. *Abandoned America: Dismantling the dream*. Carpet Bombing Culture (CBC), 2016. Impreso.
- Cordero, Fabián. “La noción de forma en la imagen: ¿qué factores la condicionan?”. *DAYA, Diseño, Arte y Arquitectura*, 3 (2017): 59-72.
- Costa, Joan. *El lenguaje fotográfico*. Ibérico Europa, 1977. Impreso.

- DeSilvey, Caitlin y Edensor, Tim. "Reckoning with ruins". *Progress in Human Geography*, 37.4 (2013): 465-485. https://www.researchgate.net/publication/258175652_Reckoning_with_ruins.
- Eco, Umberto. *La definición del arte: Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?* Martínez Roca, 1990. Impreso.
- Fernández, Almudena. *Lo que la pintura no es: La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Deputación Provincial de Pontevedra, 2010. Impreso.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, 2017. Impreso.
- García, María, Martínez, Ana, Pitarch, Pedro, Ranera, Penélope y Flores, Juan Antonio, eds. *Antropología de los sentidos: La vista*. Celeste, 1996. Impreso.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Garsán, Carlos. "Arqueología del presente: Óscar Carrasco congela las ruinas de Madrid". *Culturplaza*, 23 oct. 2016. <https://valenciaplaza.com/arqueologia-del-presente-oscar-carrasco-congela-los-espacios-abandonados-de-madrid>.
- González, Laura. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?* Gustavo Gili, 2005. Impreso.
- Grande, Helena. "Exposición de la investigación artística: Una aproximación al *Journal for Artistic Research* y el *Research Catalogue*". *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (pp. 87-103). Selina Blasco, ed. Asimétricas, 2013.
- Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La invención de la naturaleza*. Cátedra, 1995. Impreso.
- Jordi, Mario y Aix, Francisco. "Vandalismo contra el patrimonio en las grandes ciudades". *Repensando la metrópolis: Prácticas experimentales en torno a la construcción de nuevos derechos urbanos* (pp. 1-16). Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, 2010. http://w01.centrodeestudiosandaluces.es/actividades/comunicaciones/1277978745604218610_L2_Francisco_Aix.pdf.
- Krauss, Rosalind E. "La escultura en el campo expandido". *La posmodernidad* (pp. 59-74, 5ª ed.). Hal Foster, coord. Kairós, 2002. Impreso.
- Lacruz, María Elena y Ramírez, Juan. "Anti-monumentos: Recordando el futuro a través de los lugares abandonados". *RITA, Revista Indexada de Textos Académicos*, 7 (2017): 86-91. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6104256>.
- López, Jorge. *El extravío de los límites: Claves para el arte contemporáneo*. Emecé, 2007. Impreso.
- Margaine, Sylvain. *Forbidden places: Exploring our abandoned heritage*. Jonglez, 2015. Impreso.
- Marichal, Juan. "Una espléndida década, 1926-1936". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993): 25-38. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/16188>.
- Martínez, Miguel. *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Trillas, 2004. Impreso.
- Martínez, Sergio. *Cultura visual: La pregunta por la imagen*. Sans Soleil, 2019. Impreso.
- Mitchell, William J. T. *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Sans Soleil, 2009.

- Moure, Gloria (ed.). *Gordon Matta-Clark* [catálogo exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. Impreso.
- Moxey, Keith. “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios Visuales, Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, 6 (2009): 8-27.
- Munárriz, Jaime. *Imagen digital*. Blume, 2006. Impreso.
- Nebreda, Marcos. “Casas Bailly: Mansiones emblemáticas en busca del esplendor perdido”. *El Mundo*, 18 sep. 2011. <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/09/18/galicia/1316340111.html>.
- Nolasco, Margarita. “Los medios audiovisuales y la antropología”. *Antropológicas, Revista de Difusión del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, 5 (1993): 40-46.
- Pareyson, Luigi. *Estetica: Teoria della formativita*. Paidós, 1992. Impreso.
- Rubio, Andrés. *España fea: El caos urbano, el mayor fracaso de la democracia*. Debate, 2022. Impreso.
- Sánchez, Adolfo. “De la estética de la recepción a la estética de la participación”. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 17-28). Simón Marchán, coord. Paidós, 2006. Impreso.
- Scharf, Aaron. *Arte y fotografía*. Alianza, 2001. Impreso.
- Schnaith, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. La Oficina, 2011. Impreso.
- Smithson, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili, 2006. Impreso.
- Sullivan, Graeme. *La práctica artística como investigación: Indagaciones en artes visuales*. Sage, 2010. Impreso.
- Valera, Sergi y Pol, Enric. “El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental”. *Anuario de Psicología*, 62 (1994): 5-24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2946898>.
- Vásquez, Adolfo. “El vértigo de la sobremodernidad: Turismo etnográfico y ciudades del anonimato”. *Revista de Humanidades*, 22 (2007): 211-223. <https://www.redalyc.org/pdf/384/38402208.pdf>.
- Vázquez, Dolores. “Los niños de las casas Bailly”. *La Voz de Galicia*, 18 jul. 2021. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/coruna/2021/07/18/ninos-casas-bailly/0003_202107H18C8_996.html.
- Ventureira, Rubén. “El dúo que transformó la arquitectura coruñesa”. *La Voz de Galicia*, 17 dic. 2005. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/coruna/2005/12/17/duo-transformo-arquitectura-corunesa/0003_4351199.htm.
- Vidal, Rafael. “Imagen digital y cultura visual”. *Cuadernos del Ahora*, 3 (2020): 1-10. <https://docta.ucm.es/entities/publication/5c4e7dfa-1ac7-48fd-b3ae-4bc29611abc6>
- Vidal, Tomeu y Pol, Enric. “La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares”. *Anuario de Psicología*, 36.3 (2005): 281-297. <https://raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/61819>.
- Vilar, Gerard. “¿Dónde está el ‘arte’ en la investigación artística?”. *ANIAY, Revista de Investigación en Artes Visuales*, 1 (2017): 1-8. <https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/article/view/7817>.
- Wilson, Stephen. *Information arts: Intersections of art, science and technology*. MIT Press, 2002. Impreso.

PEDRO PALLEIRO-SÁNCHEZ
RE-CONSTRUYENDO LAS RUINAS A TRAVÉS DE LA MIRADA FOTOGRÁFICA:
LA CASA BAILLY DE O GRAXAL

Recibido: 8 de junio, 2024
Aceptado: 15 de julio, 2024

