

Imagen pobre y ruina urbana: un giro etnográfico en la representación de la Casa Carnicero de Perillo

Poor Image and Urban Ruin: An Ethnographic Turn in the Representation of the Casa Carnicero de Perillo

Palleiro-Sánchez, Pedro 

Universidad Internacional de La Rioja
pedro.palleiro@gmail.com

Recibido: 06-12-2024

Aceptado: 09-06-2025

Publicado: 30-09-2025



Citar como: Palleiro-Sánchez, Pedro. (2025). Imagen pobre y ruina urbana: un giro etnográfico en la representación de la Casa Carnicero de Perillo. *ANIAY - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 17, p. 33-49, septiembre. 2025. ISSN 2530-9986. <https://doi.org/10.4995/aniav.2025.22990>

PALABRAS CLAVE

Fotografía; imagen pobre; ruinas; arquitectura; etnografía.

RESUMEN

En un contexto global de producción y consumo de imágenes, caracterizado por una tendencia homogeneizadora, las imágenes pobres reafirman la importancia de reconocer otras miradas. Estas imágenes nos invitan a pensar una perspectiva sobre el valor de la imagen no tanto por su calidad formal como por su potencial de crear relaciones visuales, para lo cual debemos atender a los componentes técnicos, estéticos, culturales e ideológicos involucrados en su construcción. En esta línea, el interés por lo específico, lo situado, lo personal, ha propiciado el surgimiento del giro etnográfico, permitiendo generar nuevas relaciones y significados con los lugares y las subjetividades. Concretamente, las fotografías que forman parte de la investigación fueron realizadas en una singular edificación, la Casa Carnicero, en Perillo (A Coruña), obra del arquitecto Rafael González Villar, y exponen una instantánea de las circunstancias que rodearon su creación, factores todos ellos presentes en la imagen final a través de unos atributos fotográficos específicos. Bajo este enfoque, la fotografía se presenta como una manera particular de afrontar la ruina arquitectónica. De ahí que las imágenes que podamos elaborar de esos espacios silenciados, imprecisos, expectantes, sean el resultado de la elección de un aspecto determinado de la realidad, con su respectivo tratamiento estético, así como la explotación de los recursos ofrecidos por la tecnología. Por consiguiente, la imagen pobre se definiría también a partir de su apariencia, de sus propiedades visuales, subvirtiendo las convenciones del medio empleado y actuando en contra de la imagen oficial de la realidad.

KEYWORDS

Photography; poor image; ruins; architecture; ethnography.

ABSTRACT

In a global context of image production and consumption, characterized by a homogenizing trend, poor images reaffirm the importance of recognizing other gazes. These images invite us to think about the value of the image not so much in terms of its formal quality as in its potential to create visual relations, for which we must pay attention to the technical, aesthetic, cultural and ideological components involved in its construction. In this regard, the interest in the specific, the situated, the personal, has led to the emergence of the ethnographic turn, allowing us to generate new relationships and meanings with places and subjectivities. Specifically, the photographs that form part of the research were taken in a singular building, the Casa Carnicero, in Perillo (A Coruña), the work of the architect Rafael González Villar, and expose a snapshot of the circumstances surrounding its creation, all factors present in the final image through specific photographic attributes. Under this approach, photography is presented as a particular way of confronting architectural ruin. Hence, the images that we can elaborate of these silenced, imprecise, expectant spaces are the result of the choice of a particular aspect of reality, with its respective aesthetic treatment, as well as the exploitation of the resources offered by technology. Consequently, the poor image would also be defined since its appearance, its visual properties, thus subverting the conventions of the medium used and acting against the official image of reality.

INTRODUCCIÓN

El arte contemporáneo ofrece espacios para un tipo distinto de mirada ávida de sutilezas y complejidades, una mirada “reveladora de otras posibilidades de experiencia que nos faciliten el camino hacia una reapropiación de los procesos de subjetivación” (Martín, 2023, p. 16). Si bien en los debates teóricos de finales del pasado siglo estuvo muy presente la idea del arte como crítica a la representación, o sea, a los modos más asentados de identificación entre imágenes y realidad, hoy su cometido no consiste tanto en cuestionar la capacidad de la imagen para evidenciar verdades como en “operar críticamente con sus condiciones de posibilidad” (Martín, 2023, p. 18). De hecho, una propiedad abstracta de la imagen fotográfica es su potencialidad para lo posible, lo imaginario, lo inagotable (Soulages, 2018).

De acuerdo con Martín y Galindo (2008), aun cuando el sistema del arte contemporáneo tiene una voluntad de eliminar toda limitación formal a la práctica artística y sus productos, lo que se traduce en una gran amplitud de formatos, soportes y actitudes, impone, sin embargo, una profunda restricción: “la funcional” (p. 7). Ciertamente, esto sería así si entendiéramos la imagen, y en particular la fotográfica, como una mera herramienta auxiliar al servicio de otras disciplinas, como aquella imagen que se define monosémica e intencional y que pretende transmitir informaciones precisas.

Pero, como advierte Moles (1988, citado en Schnaith, 2011, p. 71), incluso en la fotografía documental, la representación que nos ofrece el autor nunca es más que la expresión

de una elección arbitraria, la suya, y de una contingencia, la de la tecnología. Por consiguiente, la imagen fotográfica no es solo un fiel reflejo del mundo visible, sino una propuesta que sugiere posibles derivaciones de su sentido. Y lo posible o lo imaginario de la fotografía es, precisamente, ese suplemento de ser o de sentido que la envuelve, ese complejo circunscrito de connotaciones más allá de la objetividad que le asignan el saber y la praxis (Dufrenne, 1976, citado en Schnaith, 2011, p. 91).

Hoy la fotografía “ha sido aceptada en el mundo del arte como una forma artística por derecho propio” (Higgins, 2018, p. 6). Desde sus mismos comienzos, la fotografía ha luchado por ser reconocida como una forma de expresión tan poderosa y significativa como cualquier otra. Es más, “por su carácter polimorfo, probablemente sea la forma de arte más importante de nuestro tiempo” (Higgins, 2018, p. 7). Aun cuando el carácter mecánico y automatizado de la fotografía la convirtió históricamente en una simple transcritora de la realidad, no dejando lugar a la destreza artística ni a la interpretación, tras el ojo imparcial y objetivo de la cámara encontramos un acto humano que condensa todas las complejidades culturales, ideológicas, psicológicas y personales de cualquier intento de expresión (González, 2018).

Este mundo nuestro, el mundo de lo visual, es productor de una estetización generalizada “condicionada por las formas de la seducción comercial y de sus procesos típicos de identificación” (Martín, 2023, p. 15). Es, precisamente, en este contexto ahogado por los iconos donde los valores informativos de la imagen, fundamentales en su oficio de documento y testimonio, fracasan a estas alturas si no están sostenidos por sus valores formales (Schnaith, 2011, p. 93). Así, la forma cumple el cometido de la comunicación entendida en sentido restringido, es decir, lo estrictamente denotado por la representación. Según esto, si existe subversión en la fotografía, esta se debe a un uso no-normativo de los elementos del lenguaje fotográfico, o sea, a una modificación o ruptura de los cánones establecidos social y culturalmente (Castelo, 2006). Luego, la tecnología no cumple únicamente una función práctica, instrumental, sino también una función ontológica y axiológica (González, 2018).

Desde esta perspectiva, la fotografía se presenta como una manera particular de percibir la realidad, pero también de analizarla y ejercer su crítica. La imagen fotográfica se ha convertido, pues, en un elemento clave para entender el cambio en el saber, la socialización o la subjetividad. De acuerdo con Martínez (2019), cuando abordamos el estudio de las imágenes en la cultura contemporánea, nos quedamos lejos de comprender las posibilidades cognitivas que la imagen ofrece, así como la magnitud de su implicación en el pensamiento, sobre todo en los ámbitos que tradicionalmente habían privilegiado el *logos* por encima de la *imago*. De ahí que el estudio de la imagen deba dialogar con las mutaciones técnicas y sociales que impulsan el llamado giro visual, ese cambio de régimen que afecta, desde luego, a las propias imágenes, pero también a las formas del conocimiento y la comunicación (Mitchell, 2019). Entonces, ya no se trata tanto de pensar sobre las imágenes sino de pensar en y con las imágenes.

Es así, pues, como las imágenes dejan de ser únicamente instrumentos empleados en la consolidación y propagación de una autoridad global, hegemónica, para configurar otras subjetividades. Paradójicamente, tal y como señala Martín (2023), aunque nos domina

la sensación de estar saturados de imágenes, en verdad, tal saturación acontece solo en un plano cuantitativo, porque, cualitativamente hablando, las diferencias existentes en ese maremágnum de imágenes son, a decir verdad, escasas. A saber, “[p]redominan las formalizaciones reiterativas, el seguimiento de patrones especialmente exitosos en la producción de un imaginario que se globaliza más y más, acentuando, para lograrlo, su poder simplificador” (Martín, 2023, p. 12).

Frente a esto, el arte debe mostrar una clara voluntad de reivindicar nuevas prácticas que articulen el discurso de la diferencia, del «otro». Precisamente por ello, y para conceptualizar los nuevos fenómenos y prácticas de producción visual, surgieron las metodologías de análisis de los estudios visuales, “basadas en un modelo de organización más antropológico que estético-valorativo o histórico” (Martín, 2023, p. 20). Asimismo, según Mitchell (2019), si todo medio no es algo dado, sino que debe ser producido, posibilita que las imágenes transiten entre su carácter autónomo y heterónimo, presentación y representación, realidad y fantasía. Desde este enfoque, y de acuerdo con Garramuño (2015), el arte actual es exponente de modos que encarnan una apuesta hacia la inespecificidad del arte, hacia “la proliferación cada vez más insistente de cruces de soportes y de materiales, que aparece como una suerte de condición de posibilidad [...] de la producción de las prácticas artísticas” (p. 26).

Ahora bien, esta apuesta por lo inespecífico no es solo una apuesta por la inespecificidad formal, sino también un modo de actuar contra la imagen oficial de la realidad. De hecho, la historia de la fotografía nos muestra que muchas veces lo que comienza involuntariamente (errores relacionados con la cámara, las lentes y el proceso técnico) pasa a convertirse en una voluntad de transgresión de las normas establecidas (González, 2018). En verdad, toda imagen está marcada tanto por la influencia de las convenciones representacionales de su época como por las cualidades del medio empleado. Bajo este enfoque, en fotografía, por ejemplo, se tiende a valorar la calidad de la imagen atendiendo a los formalismos técnicos: encuadre, nitidez, exposición, equilibrio de color, etcétera, sin tener en cuenta otros criterios de valoración como los estéticos, semióticos, sociológicos e incluso psicológicos (Colorado, 2020).

Efectivamente, en cuanto a la calidad técnica de la imagen digital, podemos diferenciar entre la calidad del archivo y las cualidades fotográficas de la imagen. Con respecto a lo primero, Steyerl (2014) define la “imagen pobre” como aquella que “tiene mala calidad y resolución subestándar” (p. 33), que ha sido “comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución” (p. 33). Para este autor, la imagen pobre es pobre porque atestigua su reapropiación y desplazamiento en la cultura digital. En definitiva, este tipo de imágenes “[t]ransforma la calidad en accesibilidad” (Steyerl, 2014, p. 34). Sin embargo, la imagen pobre tiene hoy nuevas características a las descritas por Steyerl, pues la precariedad que aquí se reclama tiene que ver menos con las limitaciones tecnológicas que con las propias condiciones de posibilidad de lo visible. Según esto, la capacidad interpretativa de la imagen fotográfica es el requisito de cara a la problematización de ciertas dimensiones de la realidad.

Por lo tanto, la imagen pobre se podría definir también a partir de sus propiedades formales. En este marco, tal imagen sería aquella que es considerada como poco

nítida, desenfocada, desequilibrada cromáticamente, con una incorrecta exposición (subexpuesta o sobreexpuesta), mal encuadrada o, simplemente, que no ha respetado las reglas de composición, por mencionar tan solo algunos aspectos. De hecho, muchas de esas imágenes son pobres porque se han generado en entornos poco favorables para la toma fotográfica, como situaciones ilícitas, adversas, de urgencia o inmediatez. Precisamente, su estatuto de imágenes pobres las exime de seguir los criterios normativos establecidos social y culturalmente (Steyerl, 2011).

De manera que el objetivo general de la investigación consiste en analizar el concepto de imagen pobre en la fotografía contemporánea y su papel en la construcción de nuevas narrativas desde el giro etnográfico. De acuerdo con Guasch (2016), para acercarnos al giro etnográfico hay que considerar que la memoria se ha convertido tanto en una preocupación histórica como en un problema artístico y teórico, lo que se traduce en un renovado interés por el sujeto, el grupo y la cultura. Según Huyssen (2019), el arte contemporáneo contiene y nutre la memoria en formas estéticas apropiadas y transformadas. Así, en el contexto de lo global la memoria actúa en clara oposición a las formas contemporáneas de amnesia y destrucción del recuerdo, desde la producción de discursos que aúnan lo artístico, lo social, lo económico y lo cultural.

METODOLOGÍA

El arte global no solo es policéntrico como práctica, sino que requiere un discurso polifónico (Guasch, 2016). Asimismo, a la diversidad de discursos se suma la diversidad de enfoques metodológicos, los cuales, lejos de excluirse, se complementan e interconectan (Martín, 2023). De acuerdo con la Dirección de Educación Artística (2016) de la provincia de Buenos Aires, en la actualidad existe consenso en cuanto a que el arte es un campo de conocimiento que contiene sentidos sociales y culturales y apela a procesos de acción y reflexión. En consecuencia, desde su concepción teórica, el arte como proceso nos remite a un marco relacional intersubjetivo y dialógico, dimensionado desde lo experiencial. Pero, además, ese proceso es situacional, porque la experiencia toma sentido de modo concreto en un entorno específico.

En este contexto, el concepto de especificidad del lugar o *site specificity* se define, según Guasch (2016), como aquella manifestación artística que se articula y determina a sí misma a través de propiedades o cualidades producidas por las relaciones específicas entre esta y la posición que ocupa, siendo una parte constitutiva de la obra. Se trata, pues, de aceptar que “los significados de la obra puedan estar afectados por su posición local”: circunstancias físicas, ideológicas, sociales, institucionales, etcétera (Guasch, 2016, p. 234). Bajo este enfoque, el lugar extiende su significado y deja de ser únicamente un espacio literal, geográfico, para convertirse en un espacio discursivo. Y es, precisamente, en este desplazamiento hacia las historias situadas y los lugares específicos que se ha detectado un creciente interés por lo humano, es decir, por lo psicológico, sociológico y antropológico, y ello sin perder el vínculo con la creación visual.

Desde esta perspectiva, el trabajo del artista como etnógrafo habría que integrarlo en el marco de una antropología visual (Clifford, 2001). Según Martínez (2008), la aplicación de los medios audiovisuales, como la fotografía, a la investigación social va a facilitar

“el acceso a los contextos concretos donde tiene lugar la producción de los discursos-sentidos sociales” (p. 15), pues la “imagen denota y connota, condensa y permite, la decodificación de significados” (p. 13), así como el establecimiento de una nueva “forma de mirar” (p. 16). En esta línea discursiva, el interés por la memoria individual y colectiva ha propiciado en el arte contemporáneo el surgimiento del llamado giro memorialista o de la memoria (Guasch, 2016). A saber, si en el siglo XIX la exploración fue “hacia fuera” (lo desconocido) y en el siglo XX, “hacia dentro” (el inconsciente o la mente), en el siglo XXI la búsqueda se orienta “hacia atrás”, esto es, hacia el pasado (Guasch, 2016, p. 305).

Actualmente, hay un buen número de artistas que trabajan visualmente con la memoria, o el efecto memoria, y en particular con las ruinas arquitectónicas, impulso memorialista que los lleva a abordar las ruinas desde su potencial para revelar los vínculos con un presente dado. Al respecto, para Huyssen (2011) la ruina es el producto de la modernidad, cuya autenticidad solamente irrumpe si la abordamos “estética y políticamente como una clave arquitectónica de las dudas temporales y espaciales que la modernidad siempre albergó sobre sí misma” (p. 54). Pero, a diferencia de la ruina clásica, la ruina moderna nace siendo ruina (Smithson, 2006). Y es así como la ruina puede dar cabida a significados aparentemente contradictorios, en tanto expresión de pertenencia, pero también de exclusión con respecto al propio tiempo (Agamben, 2009).

Por consiguiente, la fotografía va a permitir expandir y diversificar el concepto de ruina urbana, así como su imaginario personal y colectivo, proveyendo imágenes cargadas de significados, y, sobre todo, exigentes en el plano interpretativo. En definitiva, imágenes que van a alterar nuestros modos habituales de percibir la ruina arquitectónica tanto desde su conceptualización como desde la estética. De hecho, si hay un rasgo característico en el desarrollo del arte contemporáneo es, sin duda, el paso de “la idea del arte como utopía” a “la idea de arte como ectopía”, esto es, como algo situado inadecuadamente, desencajado, anómalo, excluido, especialmente en un contexto en el que parece que todo es demasiado perfecto (Martín, 2023, p. 37).

DESARROLLO

Según Lacruz y Ramírez (2017), la diferencia entre la ruina clásica y la ruina moderna reside “en aquello a lo que dramáticamente apelan, que en un caso se refiere a un pasado cargado de significados mientras que en el otro es más bien el reflejo de un proceso futuro” (p. 86). De tal forma que, ante el desencanto de la modernidad, la ruina se presentaría como un símbolo, una manifestación, del sistema capitalista, no solo en el campo económico sino también en las diferentes esferas de la vida social (Bowring, 2011). En este marco, surgen diversos movimientos sociales como los denominados okupas, grupos de personas inconformes y desprotegidas que se establecen sin el consentimiento del propietario en edificaciones deshabitadas, en desuso o ruinosas. El movimiento okupa justifica la ocupación como una acción de protesta hacia los contextos ideológico, sociopolítico, económico y cultural (González, 2016).

Ahora bien, la ocupación de determinados inmuebles, en particular aquellos que poseen un valor histórico o artístico, se considera una suerte de profanación de la ruina entendida como objeto de culto del proyecto moderno, como símbolo “que conlleva

una prolongación del presente y un constante recuerdo de la ambivalencia esplendor/decadencia de lo pasado” (Aragón y Vázquez, 2017, s.p.). Profanar es, según la Real Academia Española (RAE, 2023), “tratar algo sagrado sin el debido respeto” o “hacer uso indigno de las cosas respetables”. En ambas acepciones se evidencia lo sagrado y lo respetable como conceptos que han de ser corrompidos para que sea posible la profanación. En este sentido, las ruinas urbanas solo pueden ser contempladas y su okupación supone una alteración de su imaginario, el cual viene determinado por una serie de rasgos definitorios que connotan la ruina (Coca, 2015).

Concretamente, las fotografías que forman parte de esta investigación se realizaron en una singular edificación, la Casa Carnicero, en enero de 2017. El inmueble es obra del arquitecto coruñés Rafael González Villar, construido en 1916 en uno de los extremos del puente A Pasaxe, sobre la ría de O Burgo, que une los municipios de A Coruña y Perillo (Figura 1). Dotado de una gran capacidad para acomodar el formato y lenguaje de los edificios a sus condiciones de ubicación, los primeros proyectos arquitectónicos de González Villar arrancan del eclectismo, todavía con incorporación de motivos ornamentales modernistas, combinado con un tratamiento de masas y siluetas evidentemente deudor de la Secesión vienesa (Garrido, 2005).

Hoy desaparecida, la Casa Carnicero se levantaba en una amplia parcela ajardinada y contaba con sótano, primera y segunda plantas y desván. Según constaba en el Plan Xeral de Ordenación Municipal de Oleiros de 2009 (Concello de Oleiros, 2014), la edificación gozaba de protección no integral, que incluía la fachada y la cubierta. A lo largo de su historia, los bajos de la Casa Carnicero albergaron diferentes negocios, como una sala de fiestas, un cine o una expendeduría de tabaco, y sus terrenos alojaron una gasolinera,



Figura 1. Casa Carnicero. Vista de las fachadas norte y oeste. Anónimo, 1916.

Fuente: Garrido (2005).

un merendero o un parque de ostras. Pero la construcción del nuevo puente de A Pasaxe en 1959 y su ampliación en 1975, junto con la presión urbanística de la zona, sobre todo las torres de viviendas levantadas en 1969 en una de las parcelas colindantes, llevaron la edificación al ocaso, situación que se vio agravada desde 2007, tras el asesinato del propietario del estanco en un atraco. En los últimos años el inmueble sufrió diversos actos vandálicos, sucumbiendo a las llamas en julio de 2020. Un pavoroso incendio provocado, presumiblemente, por un okupa acabó con una de las joyas modernistas del municipio y durante décadas principal puerta de acceso a la ciudad de A Coruña.

Aunque la Casa Carnicero se encontraba legalmente desocupada, era frecuentada por indigentes y toxicómanos, así como curiosos, generalmente fotógrafos, atraídos por la belleza decadente de este tipo de espacios. En realidad, hay algo de sacrilegio y mucho de prohibido que incita a entrar en propiedades abandonadas, impugnadas, excluidas del tejido urbano. Es innegable el atractivo visual que la huella del abandono y el paso del tiempo han dejado en estos lugares, pero, sobre todo, el valor añadido que aporta el sentido particular de quienes las observan, recorren, vivencian. De ahí que las imágenes (mentales o icónicas) que podamos elaborar de estos espacios silenciados, imprecisos, expectantes, sean el resultado de un proceso bilateral entre el observador y el entorno (Lynch, 2015). De hecho, el fotógrafo desempeña un papel activo en la percepción de dichos espacios, escogiendo, organizando y dotando de significado lo que visualiza.

Bajo este enfoque, la elección de un aspecto determinado de la realidad, con su respectivo tratamiento estético, así como la explotación de los recursos ofrecidos por la tecnología, influirán decisivamente en el resultado final de la fotografía, configurando “la actuación del fotógrafo como un filtro cultural” (Kossoy, 2014, p. 47). Es por eso por lo que toda “representación de la realidad está en función del tratamiento gráfico-visual” del productor del mensaje y, por ende, “asociada directamente a la valoración y a la ideología” del comunicador (Aparici y García, 1989, p. 51). De ahí que la imagen fotográfica también documente la actitud del autor ante el mundo visual y las circunstancias que acompañan tal percepción (Rapoport, 1978). Un ejemplo de ello es la obra *Havana* del fotógrafo Robert Polidori (2001), centrada en las huellas de la vida cotidiana y las yuxtaposiciones que crean la identidad de una ciudad. Si bien sus imágenes se caracterizan por un exquisito tratamiento de la luz y el color, un extremado perfeccionismo y un cuidado por los detalles (Figura 2), hay que decir que el autor trabaja con un equipo de placas (analógico) de gran formato y tiempos de exposición inusualmente largos para asegurar la calidad de los detalles.

Por consiguiente, las particularidades del contexto también van a determinar en mayor o menor medida el resultado final de la imagen, o sea, sus cualidades estéticas. Podemos trabajar con espacios buscados, encontrados, contruidos, escenificados. Pero, aun así, como siempre, la mayor parte del significado de la fotografía se genera en torno a una intención y a un proceso de registro o construcción de la imagen (Kossoy, 2014, p. 49). Bajo este enfoque, el uso discursivo que se haga del tratamiento estético, esto es, la elección y combinación de sus elementos fotográficos: distancia, encuadre, luz, enfoque, movimiento, etcétera, dotarán a la imagen de una serie de atribuciones subjetivas.

Según Steyerl (2011), una característica esencial de muchas de las imágenes documentales contemporáneas es que, “cuanto más nos acercamos a la realidad, menos inteligible se



Figura 2. La Escuela Model, 102, Calle 19, Vedado, La Habana – Número 3.
Fuente: Polidori (2001), obtenida de mutualart.com

vuelve” (p. 1). Desde este punto de vista, las imágenes precarias, humildes, limitadas, nos invitan a pensar una perspectiva sobre el valor de la imagen no tanto desde la calidad técnica y formal como en su potencial de crear relaciones visuales. Tal y como advierte Martín (2023), toda imagen se halla constituida por “zonas de indeterminación” que el espectador ha de concretar (p. 24). Para ello, debe percibir los componentes técnicos, estéticos, culturales e ideológicos involucrados en la construcción de la imagen (Kossoy, 2014). Además, el espectador es siempre una instancia influenciada por los patrones iconográficos dominantes. Así, los modos en los que los códigos más estandarizados ostentan su poder tienen que ver con la imposición, como modelo, de ciertos esquemas representacionales.

En este marco, la fotografía documental se definiría como aquella fotografía creada con intención de documentar de la manera más objetiva posible todo tipo de entes o hechos. La utilización de la fotografía como testimonio o evidencia la encontramos, por ejemplo, en ámbitos como el policial y el forense, permitiendo que el escenario de un crimen o las lesiones de una víctima queden registrados para su posterior observación y análisis una vez que hayan desaparecido las condiciones iniciales del suceso (Figura 3).

Ahora bien, huelga decir que toda mirada implica un cierto sesgo y que toda fotografía presenta una instantánea de las circunstancias que rodearon su toma (Kossoy, 2014).



Figura 3. Asesinato de la viuda Bal. La víctima [Escenas del crimen de París]. (Bertillon, 1904)
Fuente: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Bajo este enfoque, las imágenes precarias, humildes, limitadas, nos invitan a pensar una perspectiva sobre el valor de la imagen no tanto desde la calidad técnica y formal como en su potencial de crear relaciones visuales. En particular, el tratamiento técnico y estético que se hace de las fotografías que forman parte de este proyecto resulta fundamental no solo para la significación de las imágenes, sino también para su legitimación como documento, aunque subvierta los códigos y valores que orientan los criterios de producción y circulación dominantes en el paisaje medial contemporáneo. En verdad, advierte González (2018, p. 177), el pretendido mimetismo de la fotografía, es decir, su parecido visual con el objeto, más que una cualidad intrínseca a ella, es una condición asociada a modos de experiencia social como, por ejemplo, el campo científico (función indicial) o en el ámbito artístico (función icónica).

En nuestro contexto, la imagen pobre se relaciona con lo ilegítimo, con la oportunidad o con la urgencia. La inmediatez del momento exige actuar sin detenerse demasiado en los aspectos técnicos de la imagen, como la manipulación y el control de las herramientas, y los aspectos artísticos, tales como la composición o el tratamiento del color. Ciertamente, con el equipo adecuado y el tiempo necesario para realizar una correcta valoración de cada uno de los escenarios fotografiados se podrían haber evitado, o al menos mitigado, determinadas limitaciones técnicas y físicas, sobre todo aquellas relacionadas

con la iluminación, la profundidad de campo, las escalas o el encuadre. Con todo, las fotografías que se muestran a continuación (Figuras 4, 5, 6, 7 y 8) nos invitan a «mirar» el espacio construido atendiendo no solo a las características del lugar, sino también a las propiedades formales de las imágenes y, por tanto, a toda una serie de connotaciones derivadas de esa estética específica. Aquí, la imagen se centra en el potencial narrativo de lo precario, de la carestía, alejándola de las convenciones impuestas y generalizadas (Martín, 2023).

Por último, cabe señalar que las fotografías que se presentan a continuación son, probablemente, las últimas imágenes que se tomaron del interior de la Casa Carnicero antes del fatídico incendio en julio de 2020. En ellas se pueden apreciar algunos de los elementos arquitectónicos más icónicos de González Villar, como el juego de cubiertas o la escalera principal, así como diversos objetos y otros enseres, indicios de que el edificio era frecuentado. El gran incendio dejó a la edificación en una situación crítica, quedando en pie tan solo los muros exteriores. Finalmente, excusándose en los estragos provocados por los últimos temporales, el Concello de Oleiros procedió a la demolición de la villa modernista en diciembre de 2020, lo que contradiría la obligatoriedad de preservar un patrimonio



Figura 4. Sin título – 1 [Casa Carnicero, Perillo]. Fuente: Fotografía del autor, 2017



Figura 5. Sin título – 2 [Casa Carnicero, Perillo]. Fuente: Fotografía del autor, 2017



Figura 6. Sin título – 3 [Casa Carnicero, Perillo]. Fuente: Fotografía del autor, 2017



Figura 7. Sin título – 4 [Casa Carnicero, Perillo]. Fuente: Fotografía del autor, 2017



Figura 8. Sin título – 5 [Casa Carnicero, Perillo]. Fuente: Fotografía del autor, 2017

construido contemplado en el Plan Xeral de Ordenación Municipal (Concello de Oleiros, 2014), entendiendo por patrimonio construido aquellos edificios y conjuntos de bienes edificados, de cualquier naturaleza, que por sus valores históricos, culturales y emblemáticos son significativos para la sociedad que les otorga un carácter de legado (Morales, 1999).

Así, la Figura 4 reproduce un tramo de la escalera principal con su característica barandilla de color rojo, mientras que la Figura 5 presenta un detalle del juego de cubiertas en composición abuhardillada y un improvisado tendedero.

La Figura 6 ofrece una vista de lo que fue la expendeduría de tabaco. Asimismo, al observar las instantáneas de las Figuras 7 y 8 podemos inferir que la vivienda era frecuentemente utilizada por personas ajenas a la propiedad, muestra de ello son algunos de los objetos hallados (ropa de cama, revistas y periódicos, un mechero, una botella de cerveza vacía, tarjetas de visita o una libreta de ahorro de Caixa Galicia).

CONCLUSIONES

En un contexto global de producción y consumo de imágenes, caracterizado por una tendencia homogeneizadora, las imágenes pobres, precarias, humildes, limitadas, reafirman la importancia de reconocer otras estéticas, otras miradas. Las imágenes pobres nos invitan, pues, a pensar una perspectiva sobre el valor de la imagen no tanto desde la calidad técnica y formal como en su potencial de crear relaciones visuales. Para ello, debemos percibir los componentes técnicos, culturales, estéticos e ideológicos involucrados en su construcción.

Ciertamente, toda imagen está marcada por la influencia de las convenciones representacionales de su época, así como las cualidades del medio empleado. A saber, en fotografía se tiende a valorar la calidad de la imagen atendiendo a una serie de formalismos, esto es, al uso normativo de los elementos del lenguaje fotográfico, sin tener en cuenta otros criterios de valoración como sus condiciones de aparición y modos de existencia. Bajo este enfoque, la imagen pobre presenta una instantánea de las circunstancias que rodearon la toma fotográfica, que, en nuestro caso, son la clandestinidad de la actividad, la improvisación del momento, la expectación de los acontecimientos o la inseguridad del lugar, factores todos ellos involucrados en la apariencia final de la imagen.

Por consiguiente, la imagen pobre se definiría también a partir de unos atributos fotográficos determinados. Precisamente, su estatuto de imagen pobre la exime de seguir los códigos y formalizaciones más típicas, invitándonos a actuar contra la imagen oficial de la realidad. Según esto, la fotografía se presenta como una manera particular de percibir la realidad, expandiendo y diversificando su imaginario, pero también de analizarla y ejercer su crítica. En particular, las fotografías que forman parte de esta investigación abordan el concepto de ruina arquitectónica desde su potencial para revelar los vínculos con un presente dado, permitiendo así generar nuevas relaciones y significados con los lugares y las subjetividades.

Por último, es innegable el atractivo visual que la huella del abandono y el paso del tiempo han dejado en estos espacios silenciados, imprecisos, expectantes, pero, sobre todo, el valor añadido que aporta el sentido particular de la imagen pobre. Aun cuando las cuestiones tecnológicas son las que la fundamentan, no es menos importante su respectivo tratamiento gráfico-visual que resulta fundamental no solo para la significación de la imagen, sino también para su legitimación como testimonio o evidencia de los entes o hechos, subvirtiendo de esta forma las convenciones impuestas y generalizadas en el paisaje medial contemporáneo. En definitiva, imágenes que nos invitan a mirar el espacio construido atendiendo no solo a las características del lugar, sino también a toda una serie de connotaciones derivadas de su inespecificidad formal.

FUENTES REFERENCIALES

- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum: sobre el método*. Adriana Hidalgo.
- Aparici, R., y García, A. (1989). *Lectura de imágenes*. La Torre.
- Aragón, M., y Vázquez, G. (2017). El imaginario de lo decadente y la ruina de la modernidad: de lo sacro a lo profano. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 21. ISSN: 1988-3927.
- Bertillon, A. (1904). *Album of Paris Crime Scenes* [Álbum de escenas de crímenes de París]. Colección de fotografías de Gilman Paper Company. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. 2005. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284718>
- Bowring, J. (2011). Melancholy landscapes of modernity: London and Passaic [Paisajes melancólicos de la modernidad: Londres y Passaic]. *Landscape Journal*, 30(2), 214-225. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/43324375>
- Castelo, L. (2006). *Del ruido al arte*. Blume.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa.
- Coca, J. R. (2015). Propuesta de una nueva conceptualización de los imaginarios sociales. En A. B. Narváez, G. Vázquez y J. M. Fitch (Coord.), *Lo imaginario seis aproximaciones* (pp. 113-128). UANL/Universidad de Lille 3.
- Colorado, O. (2020, 22 de marzo). Lectura fotográfica. ¿Fotografía buena o mala? *Oscarenfotos*. Disponible en: <https://oscarenfotos.com/2020/03/22/video-fotografia-buena-o-mala/>
- Concello de Oleiros. (2014). *Revisión e adaptación do Plan Xeral Municipal de Ordenación* [Revisión y adaptación del Plan General Municipal de Ordenación]. Disponible en: <https://www.oleiros.org/es/concelleria-de-interior-y-seguridad-ciudadana-econom%C3%ADa-y-hacienda-urbanismo/urbanismo/plan-xeral/consulta-de-textos>
- Dirección de Educación Artística. (2016). *El arte como conocimiento. Evolución histórica: de disciplina accesoria a auténtico campo del saber*. Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Garrido, A. (2005). *El arquitecto Rafael González Villar*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.
- González, L. (2018). *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* Desiertas.
- González, R. (2016). Sociologando: Movimientos sociales y vivienda en España. *Boletín Científico Sapiens Research*, 6(1), 31-35. ISSN-e: 2215-9312.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Alianza Forma.

- Higgins, J. (2018). *¿Por qué la imagen no tiene que estar enfocada? Entender la fotografía moderna*. Promopress.
- Huyssen, A. (2011). Nostalgia for Ruins [Nostalgia por las ruinas]. En B. Dillon (Ed.), *Ruins: Documents of contemporary art* [Ruinas: Documentos de arte contemporáneo] (pp. 6-21). The MIT Press.
- Huyssen, A. (2019). Memórias da Europa na arte de outros lugares [Memorias de Europa en el arte de otros lugares]. *Porto Arte*, 24(42), 1-17. ISSN-e: 2179-8001.
- Kossov, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Cátedra.
- Lacruz, M. E., y Ramírez, J. (2017). Anti-monumentos: Recordando el futuro a través de los lugares abandonados. *RITA*, (7), 86-91. ISSN-e: 2340-9711.
- Lynch, K. (2015). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Martín, J. (2023). *Teoría del arte y cultura digital*. Akal.
- Martín, J. V., y Galindo, I. (2008). Imagen y conocimiento: hacia una nueva heteronomía del arte. En I. Galindo y J. V. Martín (Ed.), *Imagen y conocimiento. Tradición artística e innovación tecnológica* (pp. 7-21). Universitat Politècnica de València.
- Martínez, A. (2008). *La antropología visual*. Síntesis.
- Martínez, S. (2019). *Cultura visual: La pregunta por la imagen*. Sans Soleil Ediciones.
- Mitchell, W. J. T. (2019). *La Ciencia de la imagen: iconología, cultura visual y estética de los medios*. Akal.
- Morales, J. R. (1999). *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Biblioteca Nueva.
- Polidori, R. (2001). Havana [La Habana]. Steidl.
- Rapoport, A. (1978). *Aspectos humanos de la forma urbana*. Gustavo Gili.
- Real Academia Española [RAE] (2023). *Diccionario de la lengua española* [versión en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es>
- Schnaith, N. (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. La Oficina.
- Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili.
- Soulages, F. (2018). *Estética de la fotografía*. La Marca Editora.
- Steyerl, H. (2011). Documentary Uncertainty [Incertidumbre documental]. *Re-Visiones*, (1), 1-6. ISSN-e: 2173-0040.
- Steyerl, H. (2014). En defensa de la imagen. En H. Steyerl (Coord.), *Los condenados de la pantalla* (pp. 33-48). Caja Negra Editora.

BIOGRAFÍA

Pedro Palleiro Sánchez (1977). Artista y docente, 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 Obligatoria, Bachillerato y Formación Profesional (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 Deseño Pablo Picasso de A Coruña. Actualmente, compagino la investigación en Bellas Artes como miembro del grupo Laboratorio Pantono de la Universidad Complutense de Madrid con mi actividad docente en la Universidad Internacional de La Rioja y la Comunidad de Madrid.

