

# El hecho arquitectónico: una aproximación etnográfica desde la fotografía

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA  
DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 7, núm. 1,

noviembre 2025 - febrero 2026

[https://doi.org/10.22201/](https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2025.7.1)

[fesa.26832917e.2025.7.1](https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2025.7.1)



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual  
4.0 Internacional

## *The architectural fact: an ethnographic approach from photography*

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2025.7.1.457>

**Recibido:** 31 de marzo de 2025

**Revisado:** 17 de agosto de 2025

**Aceptado:** 17 de septiembre de 2025

 **Pedro Palleiro-Sánchez**

Universidad Complutense de Madrid. España

[pedro.palleiro@gmail.com](mailto:pedro.palleiro@gmail.com)

**Resumen:** La ciudad transforma su imagen en aras del progreso. Esa lucha entre pasado y presente se aprecia, sobre todo, en las zonas históricas, donde la integración de los elementos de la vida moderna no es tarea fácil. La ciudad no solo posee una dimensión material, representada por su arquitectura, sino también una dimensión emocional que el fotógrafo utiliza para interpelar al espectador mediante una serie de recursos autorales. Aquí se recurre al sentido fuerte de la estética para reflexionar sobre las transformaciones de la imagen –y el imaginario– de la ciudad contemporánea. Por consiguiente, el proyecto que se presenta consiste en la creación de una obra fotográfica que problematiza la relación entre

tradición y modernidad en el espacio construido, así como los problemas estéticos –y éticos– que ello plantea. En este marco, la etnografía visual, como enfoque metodológico, facilita una aproximación al hecho arquitectónico desde una mirada crítica y situada.

**Palabras clave:** Fotografía, arquitectura, transformación urbana, imaginario, autoetnografía.

---

**Abstract:** The city transforms its image in the name of progress. This struggle between past and present is particularly evident in historic areas, where integrating elements of modern life is no easy task. The city not only holds a material dimension, its architecture, but also an emotional dimension that the photographer uses to challenge the viewer through a series of authorial resources. Here, the use of the strong sense of aesthetics stands out as a way of reflecting on the transformations of the image (and the imaginary) of the contemporary city. Consequently, the project presented consists of the creation of a photographic work that problematizes the relationship between tradition and modernity in the built environment, as well as the aesthetic (and ethical) issues that this raises. Within this framework, visual ethnography, as a methodological approach, facilitates an approach to the architectural phenomenon from a critical and situated perspective.

**Keywords:** Photography, architecture, urban transformation, imaginary, autoethnography.

---

## Introducción

En el contexto de la globalización, recuperar la geografía de los lugares implica también recuperar a las personas y comunidades que los habitan. Lo local se comprende así como un componente constitutivo de la propia globalización, que deja de concebirse como un proceso externo y abstracto para convertirse en un vehículo de producción de localidad. Bajo este enfoque, las historias situadas y los lugares específicos adquieren pleno sentido enmarcados en un renovado contexto etnográfico (Foster 2001; Guasch 2016).

La ciudad, en el sentido de creación humana (Rossi 1999), es inseparable de la sociedad en la que se manifiesta, y su forma urbana es el resultado de complejas interacciones en el tiempo y el espacio (Lynch 2008). Luego, a medida que las sociedades evolucionan, también lo hacen las urbes, lo que genera la necesidad de adaptar el espacio construido a los mandatos del progreso, intervenciones que, en muchas ocasiones, terminan por transformar las ciudades en auténticas caricaturas de la modernidad. Esa lucha entre pasado y presente se aprecia principalmente en los centros históricos, donde la integración de los elementos de la vida moderna no es tarea fácil y requiere un delicado equilibrio entre honrar el patrimonio y responder las demandas de la sociedad contemporánea.

Más allá de su dimensión material, la ciudad incorpora también una dimensión emocional, en la que la experiencia de los lugares refleja la imbricación entre las acciones que en ellos se realizan y las concepciones que de ellos se generan (Vidal y Pol 2005, 288). Esta perspectiva permite abordar el espacio urbano desde la mirada subjetiva de sus habitantes.

Como afirma Augé (2000, 57), el espacio construido adquiere un sentido particular para los individuos que lo habitan, transitan u observan, tanto desde la experiencia individual como desde la pertenencia a una colectividad. Ese simbolismo constituye una propiedad inherente de los espacios, derivada de sus características físico-estructurales, de las prácticas sociales que albergan y de las interacciones simbólicas de quienes los ocupan (Valera 1996, 63). Desde este enfoque, la ciudad adquiere, con el tiempo, conciencia y memoria de sí misma (Rossi 1999, 62).

Los habitantes de una ciudad mantienen con ella una relación emotiva, condicionada por toda una serie de aspectos vinculados con su trayectoria vital: experiencias, recuerdos, intereses, entre otros (Bailly 1979). Desde este punto de vista, la percepción del espacio urbano se entiende como una realidad subjetivada, construida. Señala Lynch (2008, 15) que la imagen –o el conjunto de imágenes– de una ciudad es el resultado de un proceso bilateral entre el observador y su entorno, de modo que su percepción puede variar considerablemente entre distintos individuos.

Por ello, la imagen de la ciudad resulta necesariamente parcial y subjetiva, pues depende de la selección, la organización y la atribución de significados que cada individuo realiza, predominando la percepción mental o psicológica sobre la materia (Bailly 1979). Según lo expuesto por Belting (2007), las imágenes se configuran en la mirada y están condicionadas tanto por factores personales como colectivos. En consecuencia, la ciudad admite múltiples y diversas miradas que, además de reproducir las interpretaciones posibles, contribuyen a subjetivar la realidad urbana.

El artista se aproxima a la ciudad a partir del concepto de *producción del espacio*, según el cual los individuos crean el mundo que los rodea y, al mismo tiempo, son modelados por él (Lefebvre 2013, 86). De este modo, el arte contemporáneo no se nutre tanto de la interpretación que los artistas puedan hacer de la realidad, como de la descripción del campo social de la mirada, explorando las relaciones subjetivas de sus habitantes con los espacios pensados como lugares discursivos (Guasch 2016).

En particular, el proyecto que aquí se presenta consiste en la creación de una obra fotográfica contemporánea. La serie *On a dialogue between objects* (*Diálogo entre objetos*) continúa un trabajo iniciado por el autor en 2017 en la Universidad del Estado de Michigan, en Estados Unidos, en el marco de un seminario internacional de fotografía dirigido por el artista y curador Mark V. Sullivan. Cada imagen de esta serie pone en diálogo tecnologías de distintas épocas con elementos arquitectónicos del casco histórico de Madrid. La obra se concibe, por tanto, como un medio para problematizar la transformación de la imagen –y el imaginario– de la ciudad moderna desde una mirada crítica y situada, subrayando el simbolismo del hecho arquitectónico. Para este artículo se han seleccionado cinco fotografías que, por su fuerza visual y carga simbólica, contribuyen de manera significativa a visibilizar escenas cotidianas que manifiestan algunas de las relaciones antagónicas de la ciudad contemporánea y que, en última instancia, reflejan otra cara más del progreso.

Para finalizar este apartado, se presentan a continuación los objetivos específicos de la investigación: a) analizar la fotografía como forma de conocimiento situado, b) reconocerla como medio para el desarrollo de la expresividad subjetiva, c) percibir y conceptualizar aspectos de la realidad susceptibles de ser abordados artísticamente, d) identificar y aplicar recursos autorales en la construcción de imágenes fotográficas, y e) reflexionar acerca de la estética y su implicación en el arte contemporáneo.

## Antecedentes

A lo largo del tiempo se han formulado diversas definiciones de la *percepción*, pero el concepto actual destaca la importancia de las experiencias y los procesos internos del individuo. Bajo este enfoque, y de acuerdo con Bailly (1979), la percepción es el resultado de un proceso de selección e interpretación de sensaciones que constituye el punto de partida de una síntesis cognitiva.

Se trata, por tanto, de un proceso activo y creativo en el que influyen no solo factores externos, sino también internos, como la experiencia y la motivación (Bailly 1979, 32). Estos últimos condicionan la manera en que se interpreta la ciudad: un pintor, un fotógrafo, un arquitecto o un habitante la perciben de formas distintas; en definitiva, cada individuo construye sus propias imágenes del mundo. Y un tipo particular de imágenes son las icónicas (Rapoport 1978, Villafañe 2006).

Las imágenes icónicas son representaciones de la realidad visual, elaboradas por el ser humano mediante medios técnicos, como la pintura o la fotografía (Villafañe 2006). No obstante, no todos los medios de representación captan el mundo exterior con el mismo grado de iconicidad ni, por el contrario, con el mismo nivel de abstracción; es decir, con mayor o menor correspondencia con la realidad. A saber, la fotografía en blanco y negro resulta más icónica que la pintura realista, pero menos que la fotografía en color. De igual manera, la fotografía en blanco y negro resulta menos abstracta que la pintura realista, aunque más que la fotografía en color. En cualquier caso, más allá de su función comunicativa, las imágenes icónicas contribuyen a la formación de imaginarios colectivos y constituyen un pilar de la cultura contemporánea (Mitchell 2019; Silva 2006).

Según Villafañe (2006, 36–38), toda imagen representa un modelo de la realidad, si bien no todas realizan este proceso de modelización de la misma manera. En particular, interesan a esta investigación dos vías de modelización o, en aras de una mayor claridad, dos funciones icónicas de la imagen: la representativa y la simbólica. La modelización representativa sustituye a la realidad de forma analógica, manteniendo una correspondencia estructural cuyo grado de iconicidad puede variar. Por su parte, la modelización simbólica transfiere un significado a la imagen; por ejemplo, la paloma de Picasso no solo remite a una figura reconocible, sino que también simboliza la paz, dando representación concreta a un concepto abstracto.

Por consiguiente, la conceptualización de ambas funciones debe partir de la confrontación entre la realidad y la imagen que la modeliza. En el primer caso, la imagen refleja, con mayor o menor grado de similitud, ciertas características o rasgos distintivos de un fragmento del mundo visual, y este grado de correspondencia constituye un hecho objetivo. Desde esta perspectiva, la invención de la fotografía como ciencia aplicada responde a una demanda histórica y cultural vinculada con la representación objetiva, literal, del mundo visible (Sontag 2005).

Sin embargo, toda fotografía es una construcción en la que intervienen tres elementos simultáneamente: el real, el técnico y el humano, lo que la convierte también en portadora de información connotada o implícita, ligada tanto a la intención

del autor como al nivel subjetivo de interpretación del espectador (Schnaith 2011, Soulages 2005). En este marco, el elemento real remite al mundo tangible, es decir, a los objetos, personas o escenarios presentes en la escena; el técnico, a los recursos propios del medio que configuran la apariencia y los significados de la imagen; y el humano, a la intención del fotógrafo y a la interpretación del espectador.

La combinación de estos elementos provoca en el espectador asociaciones y proyecciones diversas. La connotación cumple así una función simbólica, confirmando significados exclusivos a una colectividad o receptor individual. Este tipo de imágenes posee, por tanto, un doble referente: uno figurativo y otro simbólico (Villafañe 2006, 38). En el caso de la paloma de Picasso, la figura actúa primero como representación (una paloma genérica) y, en última instancia, como símbolo (la paz). De hecho, todo objeto cotidiano adquiere representaciones personales y sociales a partir de la experiencia que los sujetos tienen con él. Es por ello que, dentro de un contexto cultural, cada objeto remite a un tipo concreto de conocimiento.

En este punto, resulta necesario considerar la dimensión estética para enriquecer la aproximación a los problemas y objetivos de la investigación, sin pretender un análisis exhaustivo de la materia. En fotografía, la teoría estética se ha centrado principalmente en lo extraordinario. Mientras Bazin (1990, 30) destaca la fuerza de resignificación de la imagen fotográfica –capaz de revelar lo cotidiano como algo nuevo y desalienante–, Flusser (2001, 12), desde el marco de la imagen técnica, sostiene que la fotografía representa nuevamente el mundo, otorgándole significados existenciales. Aunque distintas en sus planteamientos, ambas perspectivas coinciden en señalar que el arte se relaciona con lo improbable y lo extraordinario, en tanto que el no-arte se vincula con lo probable y lo ordinario, escapando así a la percepción común.

De este modo, más allá de la mera reproducción analógica, la fotografía puede entenderse como una transformación de lo real a través del medio fotográfico, lo que le confiere también una función creativa. Gubern (1987, 155), por ejemplo, la define como aquella “en donde el fotógrafo pone el énfasis en la capacidad de su tecnología como medio de expresión”. Desde esta perspectiva, la fotografía artística no se limita a reproducir la realidad, sino que la *produce*, generando nuevos conceptos, experiencias, sentimientos y emociones (Schnaith 2011). En consecuencia, el artista no se limita a representar literalmente el mundo visual: en primer lugar, porque toda fotografía es un objeto mediado; por otro, porque hace uso de una serie de recursos autorales que convierten la imagen fotográfica en una interpretación-transformación de lo real.

En efecto, la fotografía nos muestra cómo es posible pasar del objeto fotografiado al objeto fotográfico, del documento a la obra, del sin-arte al arte. En este sentido, Soulages (2005, 133) introduce el concepto de *fotograficidad* para describir la singularidad del hecho fotográfico, que combina la experiencia estética con la proyección consciente e inconsciente del espectador, transformando la fotografía en un espacio de creación y expresión más que de mera reproducción.

Pero, entonces, ¿qué es fotografiable hoy en día? Según Sontag (2005, 244), prácticamente todo puede serlo porque “hay un arte y hay modas en la mirada para que las cosas nos parezcan interesantes”. Las imágenes, en este marco, otorgan a las cosas y acontecimientos nuevos significados que trascienden las distinciones tradicionales entre lo bello y lo feo. Luego, en el contexto del arte contemporáneo se redefine lo que se considera bello, reconociendo que los valores estéticos dependen de las circunstancias y características de la sociedad en la que surgen.

Es importante subrayar que, según Vilar (2018, 99), la experiencia estética –o artística– trasciende lo placentero o bello, ya que incorpora un relevante componente de reflexión, que puede darse incluso más allá de las propiedades o cualidades formales del objeto u obra. Por ello, conviene distinguir entre una estética en sentido liminar o básico, entendida como esa dimensión presente en todo objeto natural o artificial, y una estética en sentido fuerte o reflexivo, concebida como una forma de pensamiento, conocimiento y cuestionamiento. Esta última se refiere, precisamente, “a los usos reflexivos de las capacidades estéticas” (Vilar 2018, 101). En este sentido, el arte constituye el ámbito por excelencia de la estética en sentido fuerte, al permitir el autoconocimiento, la autodeterminación, la autodefinición y la autotransformación, en la medida en que las obras de arte se convierten en dispositivos para la reflexión.

## Métodos

La ciudad es el espacio privilegiado de la modernidad y de los procesos contradictorios de nuestras sociedades, donde convive lo tradicional y lo moderno, el sistema social y la persona, el centro y la periferia, las clases sociales y los ciudadanos, pero también la cultura y sus posibilidades infinitas (Signorelli 1999, 233). Por ello, el *localismo* –es decir, las historias situadas y los lugares específicos– adquiere su pleno significado cuando se enmarca en un renovado contexto etnográfico (Clifford 2001).

De hecho, la diversidad, la diferencia, la alteridad han sido objetos explícitos de la antropología. Sin embargo, el retorno de lo real al arte contemporáneo, en un



sentido crítico y situado, reclama nuevas estrategias y prácticas artísticas (Foster 2001). Ardenne (2006, 29) define esta nueva propuesta como *contextual*: un arte alejado de la lógica tradicional de la obra de arte, que convierte al artista en un actor social implicado. “El arte contextual supone la materialización de una intención de artista en un contexto particular, el contexto particular que es la realidad” (Ardenne 2006, 29).

Es más, lo realmente significativo de conectar la *site specificity* –o especificidad del lugar– con otras disciplinas, como la arquitectura, radica en su contribución a diversificar el concepto antropológico de *lugar* (Kwon 2004). Desde esta perspectiva, uno de los aspectos más destacados del discurso etnográfico contemporáneo es la importancia conferida al lugar, entendido no únicamente como espacio físico, sino también como espacio funcional o discursivo; es decir, un lugar que “se estructura más desde un punto de vista (inter)textual que desde una perspectiva espacial” (Kwon 2004, 29).

Esta aproximación metodológica se enriquece con la etnografía visual, un método de investigación que combina la producción de imágenes con la participación del investigador-creador en el contexto de estudio (Clifford 2001; Pink 2021; Rose 2016). La etnografía visual resulta particularmente pertinente para el análisis del hecho arquitectónico, cuya significación trasciende lo puramente formal o conceptual y se proyecta en otras dimensiones, como la sensorial o la simbólica.

Luego, la imagen permite explorar cómo los individuos y las comunidades interpretan y representan su entorno. Aplicada al estudio del hecho arquitectónico (Rossi, 1999; Zevi 1981), la fotografía se convierte en una herramienta poderosa para abordar el espacio construido desde la experiencia personal, reconociendo que el conocimiento de la realidad es necesariamente situado y, por tanto, hace imposible una mirada neutral o universal (Pink 2021; Rose 2016). En este marco, el conocimiento situado implica que la percepción del espacio urbano se encuentra siempre mediada por la historia personal y las prácticas cotidianas de sus habitantes, así como por los significados simbólicos que estos asignan a los lugares.

Por consiguiente, la producción de las cinco fotografías de autor –correspondientes a las imágenes 1 a 5 del proyecto *On a dialogue between objects*, que se presentan en el desarrollo de este artículo– se inscribe en un trabajo de campo visual y situado, que integra la práctica del fotógrafo en el marco de una investigación artística de orientación etnográfica. Además, el fotógrafo se reconoce como parte del campo, y su experiencia personal se convierte en un componente epistemológico que enriquece la interpretación del espacio construido, aspecto clave en



la relación que se establece entre el sujeto y el objeto de investigación-creación (Foster 2001; Guasch 2016).

## Desarrollo

Los espacios urbanos reflejan conflictos y rivalidades que dan lugar a formas de localismo, entendidas como relaciones antagónicas dentro de un contexto social determinado (Signorelli 1999). En este sentido, la ciudad constituye una representación de las relaciones de poder –político, económico, social, cultural o geográfico, entre otras– y personifica, al mismo tiempo, la heterogeneidad propia de la diversidad humana: individuos, colectividades, razas y etnias, aptitudes, actividades, etcétera. De hecho, las ciudades nunca han sido sistemas equilibrados de relaciones humanas; al contrario, “las ciudades han sido siempre el punto de máxima tensión en todo sistema social” (Signorelli 1999, 37).

La ciudad es también una forma diseñada para la vida comunitaria y una representación de la colectividad, un espacio donde la sociedad se hace visible y el simbolismo compartido se materializa (Rossi 1999; Zevi 1981). Así, desde un enfoque antropológico, la ciudad no es un contenedor vacío de significado, sino un espacio urbano que posee un sentido para los ciudadanos (Signorelli 1999, 53). En este marco, la identidad se encuentra estrechamente vinculada al espacio compartido y a los recorridos socioespaciales que realizan los individuos y los grupos (Vale-  
ra 1996).

Según Rossi (1999), la arquitectura de la ciudad puede entenderse, por un lado, como una gran manufactura que crece y se transforma con el tiempo; y, por otro, como una serie de hechos urbanos dotados de formas propias. En cualquier caso, la arquitectura representa solo un aspecto de una realidad mucho más compleja, lo cual resulta aún más evidente al observar un hecho arquitectónico concreto.

Si bien el término puede tener diferentes acepciones según la disciplina, en un sentido amplio el hecho arquitectónico designa el objeto al que se refiere, abarcando tanto sus componentes físicos y contexto particular como las necesidades y usos humanos que satisface. En este sentido, las decisiones formales del hecho arquitectónico se configuran a partir de las relaciones establecidas entre sus partes, su emplazamiento y las condiciones particulares del entorno (Leupen 1999; Zevi 1981). En este marco, el *locus* –o sentido de lugar– resulta fundamental para generar significado y conferir valor simbólico a la arquitectura (Abásolo 2024; Rossi 1999).

Desde el ámbito etnográfico, el hecho arquitectónico se entiende como la manifestación material de las prácticas culturales y sociales de una comunidad concreta. Este enfoque reconoce que las construcciones no son únicamente estructuras físicas, sino espacios cargados de significados, usos y relaciones sociales que se despliegan en el tiempo y el espacio (Abásolo 2024; Lefebvre 2013; Signorelli 1999). Según esto, los espacios construidos son apropiados y resignificados por sus usuarios, quienes les confieren identidad y valor a través de sus prácticas cotidianas.

En efecto, la ciudad puede concebirse como una red de lugares que se definen en el curso de la experiencia: un laberinto que debe recorrerse, observarse y vivirse para comprender sus contradicciones y tensiones internas (Soja 1996). Desde esta perspectiva, las decisiones compositivas en la arquitectura no son neutrales, sino que reflejan valores, relaciones de poder y contextos específicos, que condicionan la manera en que los habitantes experimentan la ciudad (Lefebvre 2013; Rapoport 1978).

En este marco, la etnografía visual se configura como una herramienta metodológica fundamental para analizar cómo el espacio construido es resignificado por los individuos y las comunidades, revelando los vínculos entre lo material y lo simbólico del entorno urbano. Precisamente, el fotógrafo, como investigador-creador, enfrenta problemáticas y cuestionamientos vinculados con la percepción del hecho arquitectónico, que son abordados mediante la fotografía como una forma genuina de conocimiento y acercamiento a la realidad (Ardenne 2006; Clifford 2001; Foster 2001; Rose 2016).

En el caso de Madrid, la ciudad se caracteriza, sobre todo, por el complejo entrelazarse de tradición y modernidad, reflejado en el espacio arquitectónico profundamente modelado por la cultura y la memoria. Su centro histórico no puede ignorarse: un espacio humanizado con una alta especificidad y una marcada caracterización, cargado de significados que inciden directamente en la construcción de los imaginarios y las identidades. Sin embargo, junto a esa imagen consolidada, emergen nuevos símbolos, nuevos referentes y valores que toman forma y comienzan a circular. Esto último puede constatararse en la imagen 1 (fotografía # 3 de la serie).

A través de la fotografía, no solo es posible contemplar el espacio intervenido, sino también articular una mirada crítica y situada sobre la relación entre tradición y modernidad, una coexistencia que no siempre es fácil y que, en última instancia, no deja de ser la representación de los procesos económicos, tecnológicos y socio-culturales que afectan a la ciudad contemporánea (Signorelli 1999).

**Imagen 1** *On a dialogue between objects #3*



Fuente: Palleiro-Sánchez, 2024.

A saber, si consideramos distintos elementos arquitectónicos –ya sea en su totalidad o simplemente un fragmento de ellos– y los confrontamos, es posible analizar el espacio construido, la forma de la ciudad, desde la perspectiva del desarrollo tecnológico, una transformación que da cuenta del tránsito de los modos de vida tradicionales a los actuales y, sobre todo, la mirada de sus ciudadanos (Silva 2006). Como señala Bailly (1979, 17): “El espacio solo existe a través de las percepciones que el individuo puede tener de él, las cuales condicionan necesariamente todas sus reacciones ulteriores”. Desde este punto de vista, la constante transformación urbana plantea el desafío de ajustar la imagen de la ciudad al cambio exterior (Lynch 2008, 194), como se evidencia en la imagen 2 (fotografía #5 de la serie).

**Imagen 2** *On a dialogue between objects #5*



Fuente: Palleiro-Sánchez, 2024.

En realidad, la percepción es un proceso de interacción entre el individuo y su entorno. Más aún, Bailly (1979, 17) propone que “deberíamos hablar, en lugar de percepción, de cognición, puesto que este término abarca el conjunto del fenómeno, desde la percepción a la actitud”. En este sentido, la experiencia del espacio histórico de Madrid se construye al recorrer visualmente sus calles, avenidas y plazas, lo que permite poner de relieve los dilemas estéticos –y éticos– que acompañan al progreso.

En su desarrollo técnico y estético, la fotografía ha desplegado distintas sensibilidades con relación a la representación de la ciudad (Solà-Morales 2002). Pero, además, la fotografía como producto artístico comunica no solo las percepciones que podemos acumular de estos espacios, sino también las *afecciones*, entendidas, en palabras de Solà-Morales (2002, 186), como “aquellas experiencias que de lo

físico pasan a lo psíquico convirtiendo el vehículo de las imágenes fotográficas en el medio a través del cual establecemos con estos lugares, vistos o imaginados, un juicio de valor”.

De este modo, las fotografías que integran la serie *On a dialogue between objects* invitan a reflexionar acerca de la relación que se establece entre tradición y modernidad en el espacio arquitectónico y cómo esta relación transforma la imagen –y el imaginario– de la ciudad histórica. Estas tensiones se evidencian en los planos tecnológico y estético de las cinco fotografías presentadas en este artículo, configurando y resignificando la manera en que se percibe el espacio urbano.

Con el propósito de enfatizar esos contrastes y tensiones, el investigador-creador hace uso de una serie de recursos autorales que transforman la fotografía en un medio de expresión y creación potente y significativo. En este contexto, la fotografía deja de ser un mero instrumento documental para convertirse en una práctica interpretativa capaz de articular nuevas miradas desde lo contextual, lo simbólico y lo sensorial (Schnaith 2011). De este modo, la fotografía actúa como mediadora entre la realidad material y su representación, al tiempo que la metamorfosea y resignifica, otorgándole un nuevo significado dentro del entramado urbano (Solà-Morales 2002). La imagen 3 (fotografía # 2 de la serie), que muestra dos formas de herrería arquitectónica, ejemplifica la tensión simbólica que resignifica el espacio urbano.

Esa operación se refleja en la dialéctica entre lo micro y lo macro: lo micro ejemplifica y contiene lo macro. De acuerdo con Nieto (citado en Signorelli 1999), el nivel micro permite un acercamiento a la singularidad, lo particular y lo anecdótico. Sin embargo, todo fenómeno está inscrito en un contexto más amplio, atravesado por complejas redes de relaciones. Luego, el fotógrafo se detiene en lo concreto, lo aísla y lo devuelve al conjunto con un significado renovado, abstraído de su función utilitaria y reubicado en el terreno de lo crítico, lo simbólico y lo estético.

Esta dinámica interpretativa se materializa a través de diversos recursos fotográficos que, lejos de ser meras herramientas técnicas, permiten generar nuevas lecturas del hecho arquitectónico. Entre ellos, el encuadre adquiere especial relevancia y se define como la construcción y organización de la imagen a través del medio fotográfico, lo que posibilita explicar la relación entre el tipo de plano y la distancia física que separa lo representado del fotógrafo. De este modo, la cámara puede capturar el conjunto de la escena mediante planos generales, centrarse en partes concretas empleando planos medios, o enfatizar los detalles recurriendo a planos cortos.



**Imagen 3** *On a dialogue between objects # 2*



Fuente: Palleiro-Sánchez, 2024.

El punto de vista constituye otro recurso autoral clave en la construcción de las imágenes. En esta serie, las fotografías se realizaron desde un encuadre natural, es decir, a la altura de los ojos y con rotaciones horizontales de la cámara, bien hacia arriba, bien hacia abajo, tal y como lo haría cualquier observador que recorre el espacio urbano a pie de calle. Desde la perspectiva de la semiótica visual, este recurso también permite evocar relaciones de poder entre los objetos representados y el fotógrafo o espectador. A saber, un contrapicado, por ejemplo, puede magnificar un hecho arquitectónico, pero también conferirle una cualidad de amenaza o autoridad.

Un tercer recurso que conviene destacar en la construcción de la imagen es el contraste, que se articula a través de distintos medios, como la iluminación. La técnica del claroscuro, que genera luces contrastadas e intensas, dota a la fotografía

de significación expresiva y dramatismo. Asimismo, el contraste puede lograrse mediante la textura de los objetos, incrementando la percepción de profundidad y detalle. El tono constituye también otra forma de conseguir contraste visual. En la fotografía en blanco y negro, la gradación de tonalidades, desde el blanco hasta el negro, pasando por los tonos intermedios, define formas y patrones geométricos, reforzando tanto la composición como la relación entre los elementos de la imagen.

Por último, cabe destacar la significación de la fotografía en su interacción con otras imágenes, ya que cada una aporta información complementaria. Esta tesis sobre la experiencia visual se sustenta en la teoría perceptiva de la Gestalt, que postula que el todo es distinto de la suma de sus partes (Goldstein 1988, 315). Aplicada al hecho arquitectónico, la interacción entre dos o más fotografías genera un significado que trasciende lo que cada imagen ofrece por separado, permitiendo evidenciar relaciones espaciales, simbólicas o conceptuales que podrían pasar desapercibidas en la observación aislada.

Por consiguiente, a partir de los recursos fotográficos empleados, la imagen puede abordarse no solo como documento, sino como un medio interpretativo que permite comprender el hecho urbano desde múltiples dimensiones. A modo de ejemplo, se analiza a continuación la imagen 4 (fotografía # 1 de la serie), considerando los aspectos técnico-estéticos y simbólicos más significativos.

La imagen recoge un hecho arquitectónico urbano: una de las puertas laterales del Edificio Telefónica, el emblemático rascacielos proyectado por Ignacio de Cárdenas en la Gran Vía madrileña. Considerado uno de los primeros rascacielos de Europa y una de las joyas de la arquitectura industrial de principios del siglo XX, el edificio se erige como símbolo de modernidad, innovación y solidez.

Desde un punto de vista técnico, el encuadre cenital forzado hacia arriba concentra la atención en la farola ornamental, ubicada en el eje de simetría y convertida en el foco compositivo de la imagen. La verticalidad del encuadre, unida a la simetría casi perfecta de las líneas arquitectónicas, confiere monumentalidad y solemnidad al objeto central. Sin embargo, la presencia de la cámara de videovigilancia, discreta pero evidente en el lado derecho, rompe esa simetría e introduce un elemento de disonancia visual que desestabiliza la percepción del conjunto. Asimismo, el blanco y negro intensifica los contrastes de materiales, formas, escalas, etcétera.

En el plano simbólico, la farola encarna el espíritu de una modernidad histórica que buscaba dignificar el espacio urbano mediante el ornamento y la monumentalidad. En cambio, la inclusión de la cámara de seguridad aporta un discurso propio del presente, marcado por la lógica utilitaria y pragmática del control tecnológico.



De este modo, la fotografía pone en evidencia la coexistencia de temporalidades heterogéneas: el pasado frente al presente, la identidad frente a la homogeneidad, la estética decorativa frente a la funcionalidad desnuda.

**Imagen 4** *On a dialogue between objects # 1*



Fuente: Palleiro-Sánchez, 2024.

Esta tensión se hace aún más evidente en la imagen 5 (fotografía # 4 de la serie), que contrapone lo artesanal del llamador metálico de una puerta de madera con un moderno portero electrónico, símbolo de la mediación tecnológica contemporánea en el acceso a los espacios habitados.

Desde la perspectiva etnográfica, el llamador, cargado de simbolismo, remite a una forma de interacción más directa y ritualizada, mientras que el interfono introduce un acceso mediado, anónimo y gestionado tecnológicamente, transformando las dinámicas de proximidad y control. La imagen adquiere así un valor

resignificador, pues no solo registra un objeto funcional, sino que destaca cómo lo industrial-tecnológico, al integrarse en el espacio habitado, transforma sus significados culturales.

**Imagen 5** *On a dialogue between objects # 4*



Fuente: Palleiro-Sánchez, 2024.

La obsolescencia tecnológica añade aquí otra capa de lectura: el interfono, que en su momento representó modernidad y eficiencia, pronto será reemplazado por sistemas digitales más sofisticados. Esta caducidad acelerada contrasta con la persistencia material y simbólica del llamador tradicional que, aunque relegado a un papel decorativo, conserva un aura de permanencia y memoria histórica. Al mismo tiempo, la interacción entre las huellas del pasado y los signos de modernidad genera una tensión perceptiva en el hecho arquitectónico, condicionando la forma en que se construye y se reconoce la memoria e identidad urbana.

Desde esta perspectiva, se configura una lectura crítica del hecho arquitectónico en su devenir urbano, que trasciende lo descriptivo y adquiere un carácter interpretativo. Además de ser un dispositivo de registro, la imagen se presenta, entonces, como un medio de reflexión capaz de poner de manifiesto la tensión entre tradición y modernidad en el espacio construido, revelando cómo la ciudad acumula no solo objetos, sino también los significados, valores y obsolescencias que estos arrastran.

## Conclusiones

La ciudad se configura como escenario central de la modernidad y de las tensiones propias que atraviesan nuestras sociedades. Sus constantes transformaciones hacen necesaria la adaptación del espacio construido a los mandatos del progreso, aunque en muchos casos esas dinámicas terminan por convertir las ciudades en auténticas caricaturas de la modernidad. De ahí la importancia de encontrar un equilibrio entre preservar el patrimonio y responder a las demandas contemporáneas.

En este escenario, la etnografía visual se presenta como un medio privilegiado para aproximarse al espacio urbano en toda su complejidad, pues su carácter situado recupera dimensiones sociales, simbólicas y experienciales. Desde esta perspectiva, la fotografía no se limita a registrar la realidad, sino que la transforma y reinterpreta a través de recursos técnicos, estéticos y conceptuales, consolidándose como un medio expresivo y reflexivo capaz de interrogar cuestiones fundamentales como el habitar, la memoria y la identidad.

Precisamente, el enfoque etnográfico, lejos de pretender una objetividad absoluta, entiende el conocimiento como inherentemente subjetivo, ya que toda observación está mediada por la historia personal, las experiencias y los marcos de referencia del investigador. En este sentido, la imagen actúa como mediadora entre la experiencia individual y el hecho arquitectónico, enriqueciendo la comprensión del espacio urbano como fenómeno cultural y socialmente situado.

En esta línea, la serie fotográfica *On a dialogue between objects* establece un diálogo entre tecnologías de distintas épocas y elementos arquitectónicos del casco histórico de Madrid. A través de una mirada crítica y situada, sus imágenes exploran la relación entre tradición y modernidad en el espacio construido, al tiempo que ponen de relieve los dilemas estéticos –y éticos– que emergen de su coexistencia. Así, la experiencia estética alcanza su mayor fuerza cuando trasciende lo formal para interpelar al observador sobre aquellos aspectos controvertidos o silenciados de la realidad urbana.

De este modo, la fotografía, integrada en el marco de la etnografía visual, no solo aporta una dimensión expresiva y estética, sino que también se constituye en una herramienta de investigación capaz de problematizar la ciudad, cuestionar al observador y generar conocimiento situado sobre el espacio arquitectónico. En consecuencia, la práctica fotográfica se articula como un medio de investigación, reflexión estética y cuestionamiento ético de la ciudad contemporánea. ■

## Referencias

- Abásolo, José. 2024. "El giro etnográfico en arquitectura." *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 213: 17–26. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi213.10974>
- Ardenne, Paul. 2006. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo [CENDEAC].
- Augé, Marc. 2000. *Los «No Lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bailly, Antoine S. 1979. *La percepción del espacio urbano. Conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- Bazin, André. 1990. "Ontología de la imagen fotográfica." En *¿Qué es el cine?*, 23–31. Madrid: Rialp.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Clifford, James. 2001. *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Flusser, Vilém. 2001. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Goldstein, E. Bruce. 1988. *Sensación y percepción*. Madrid: Debate.
- Gubern, Román. 1987. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Guasch, Anna Maria. 2016. *El arte en la era de lo global 1989–2015*. Madrid: Alianza Forma.
- Kwon, Miwon. 2004. *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Leupen, Bernard. 1999. *Proyecto y análisis: evolución de los principios en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lynch, Kevin. 2008. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mitchell, William John Thomas. 2019. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid: Akal.
- Pink, Sarah. 2021. *Etnografía visual*. Madrid: Ediciones Morata.
- Rapoport, Amos. 1978. *Aspectos humanos de la forma urbana: hacia una confrontación de las ciencias sociales con el diseño de la forma urbana*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rose, Gillian. 2016. *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. Londres: SAGE Publications.
- Rossi, Aldo. 1999. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Schnaith, Nelly. 2011. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina Editorial.
- Signorelli, Amalia. 1999. *Antropología urbana*. Barcelona: Anthropos.
- Silva, Armando. 2006. *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Read-and-Imagined Places*. Oxford: Wiley-Blackwell.

- Solà-Morales, Ignasi de. 2002. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sontag, Susan. 2005. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Soulages, François. 2005. *Estética de la fotografía*. Madrid: La Marca Editora.
- Valera, Sergi. 1996. "Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la psicología ambiental." *Revista de Psicología Universitas Tarraconensis* 18, no. 1: 63-84.
- Vidal, Tomeu y Enric Pol. 2005. "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares." *Anuario de Psicología* 36, no. 3: 281-297. <https://raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/61819>
- Vilar, Gerard. 2018. "Investigación estética." ANIAV. *Revista de Investigación en Artes Visuales* 3: 96-108. <https://doi.org/10.4995/aniav.2018.10096>
- Villafañe, Justo. 2006. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Zevi, Bruno. 1981. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Poseidón.