

## El giro etnográfico en la fotografía contemporánea: Construyendo el imaginario de A Coruña desde su arquitectura portuaria\*

The Ethnographic Turn in Contemporary Photography: Building the Imaginary of A Coruña from its Port Architecture

Pedro Palleiro-Sánchez<sup>a</sup>

Universidad Complutense de Madrid, España

pedro.palleiro@gmail.com

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

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.APU38.gefc>

Recibido: 20 abril 2025

Aceptado: 04 septiembre 2025

Publicado: 24 noviembre 2025

### Resumen:

La representación de la ciudad que hace el artista no es solo objetiva, sino también una imagen creada, imaginada, subjetivada a partir de diversos elementos tangibles como la arquitectura e intangibles como la memoria. Es aquí, en la construcción de un imaginario urbano, donde la fotografía pone de manifiesto otras formas de percibir, apropiarse y sentir el espacio portuario. Para el caso, se han seleccionado cuatro fotografías autorales de diversas construcciones del *porto* (puerto) interior de A Coruña (Galicia, España) que forman parte de un proyecto artístico más amplio: espacios industriales completamente ajenos a cualquier lectura formal. En este sentido, el fotógrafo no elabora únicamente una imagen técnica, sino que también incorpora un marco vital mediante el trabajo de campo. De hecho, el giro etnográfico como práctica fotográfica situada aporta al arte contemporáneo un trabajo contextual inscrito en lo cotidiano, sin renunciar a lo interpretativo y la búsqueda de lo simbólico.

**Palabras clave:** patrimonio urbano, arquitectura industrial, espacio portuario, fotografía, imaginario urbano portuario, etnografía.

### Abstract:

The artist's representation of the city is not only objective, but also an image created, imagined, subjectivised image based on various tangible elements such as architecture and intangible elements such as memory. It is here, in the construction of an urban imaginary, where photography reveals other ways of perceiving, appropriating and feeling the port space. In this case, four authorial photographs have been selected of various constructions in the port of A Coruña (Galicia, Spain) that form part of a broader artistic project, industrial spaces that are completely alien to any formal reading. In this sense, the photographer not only produces a technical image, but also incorporates a vital framework through fieldwork. In fact, the ethnographic turn as a situated photographic practice gives contemporary art a contextual work inscribed in the everyday, without renouncing the interpretative and the search for the symbolic.

**Keywords:** Urban Heritage, Industrial Architecture, Harbour Space, Photography, Port Urban Imaginary, Ethnography.

## Introducción: la percepción del espacio construido

En su sentido más amplio, el patrimonio cultural está formado por un extenso y variado conjunto de bienes culturales, materiales e inmateriales, que un “país hereda de sus antepasados con la obligación de conservarlo para transmitirlo a las siguientes generaciones” (Chanfón, 1997, p. 54). Bajo este enfoque, por patrimonio arquitectónico se entiende el conjunto de edificios y bienes edificados que por sus valores históricos, artísticos, culturales o tecnológicos son representativos de una sociedad y un momento histórico determinado, pero que además son significativos para la sociedad que les otorga el carácter de legado.

Según la Carta de Cracovia: “Cada comunidad, teniendo en cuenta su memoria colectiva y consciente de su pasado, es responsable de la identificación, así como de la gestión de su patrimonio”, un patrimonio “que es sujeto de un proceso de evolución continua”, por lo que “no puede ser definido de un modo unívoco y estable” (Instituto Español de Arquitectura, 2000, p. 1).

### Notas de autor

a Autor de correspondencia. Correo electrónico: [pedro.palleiro@gmail.com](mailto:pedro.palleiro@gmail.com)

De acuerdo con lo anterior, en las últimas décadas se ha producido una profunda renovación en torno a la concepción tradicional sobre el monumento histórico-artístico, sustituyendo el propio concepto de *monumento* por otros como *bien cultural* o *patrimonio*, de significados más plurales y democráticos, así como ampliando los ámbitos susceptibles de ser apreciados como patrimonio construido (Azkarate *et al.*, 2003).

Esta circunstancia obliga a dar cabida dentro del concepto a otras arquitecturas, como la industrial, y, lo que es más importante, a considerar no solo la arquitectura-objeto (la del monumento), sino también el conjunto construido en relación con su entorno. Así, la Carta de Cracovia, que recoge los principios para la conservación y restauración del patrimonio construido, se refiere ya conjuntamente al “patrimonio arquitectónico, urbano y paisajístico” (Instituto Español de Arquitectura, 2000, p. 2) y, de hecho, gran parte del patrimonio edificado está presente en los centros de muchas ciudades. No es de extrañar, pues, que la Carta de Atenas de 1931 (Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2006) ya hiciera hincapié en la necesidad de proteger esos espacios urbanos.

Según lo fijado en el Convenio Europeo del Paisaje del 2000, el paisaje urbano se define como “cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos” (Consejo de Europa, 2000, p. 2). Ambos aspectos, pues, comparten su existencia en un área muy concreta del territorio, configurándola visual y espacialmente a partir de diversos elementos tangibles, como la arquitectura o el urbanismo, e intangibles, esto es, aquellos que van ligados a la experiencia, como son la memoria o la identidad (Chaves, 2015).

Por tanto la ciudad, como “realidad polifacética, [...] susceptible de ser descrita, analizada e interpretada desde múltiples perspectivas e intereses” (Duch, 2015, p. 9), no se reduce únicamente a una dimensión física, objetivable, sino que es también el producto de la experiencia creada en “la segregación de las impresiones, los estados anímicos, la relación de ideas y pensamientos” (Moya, 2011, p. 19). Luego, según Chaves (2015, p. 9), la ciudad “es una poderosa fuerza que actúa sobre nuestro acontecer diario influyendo en nuestra forma de pensar, sentir, imaginar”.

Desde este punto de vista, la ciudad se constituye en un espacio vivido, sentido, percibido por el ciudadano, lo que hace que sea cada vez más necesario estudiarla desde su representación, entendida esta como “imagen o idea que sustituye a la realidad” (Real Academia Española, 2001).

En verdad, la representación de la ciudad es un hecho que corre paralelo a la creación de los espacios urbanos, pues, utilizando la expresión de Gorelik (2004), “no hay ciudad sin representación de ella” (p. 13). Ahora bien, tal representación no será solo técnica, matemática, trazada por los urbanistas y los arquitectos que planificaron los espacios y cartografiaron esa realidad como imagen de ella, sino también una imagen recreada, imaginada, interpretada subjetivamente a través de la mirada del artista, la cual condicionará a la vez la apreciación que del espacio urbano tengan los ciudadanos (Chaves, 2014).

Tal y como señala Argan (1984), la ciudad, más que una concentración o un contenedor de productos artísticos, es también “un producto artístico en sí misma” (p. 73), convirtiéndose así en un espacio de producción de sentidos, de significados percibidos que superan lo racional e incluyen lo simbólico y lo imaginario, conceptos que pueden entenderse como dos maneras de registro de la realidad humana. Así, mientras que el primero necesita ser descifrado y atañe al plano de la imagen, en el sentido más amplio del término, el segundo se relaciona principalmente con la percepción, con la experiencia sensible (Durand, 2013).

En cualquier caso, en todo proceso de simbolización existe un “componente imaginario” (Durand, 2013, p. 124) y esto es válido también en la construcción de la imagen de la ciudad. Es así como las miradas subjetivas de los habitantes, viajeros, intelectuales o artistas han ido dejando a lo largo del tiempo un imaginario de las ciudades, poniendo de manifiesto las formas de percibir, de apropiarse y de sentir esos espacios.

Según este enfoque, los imaginarios son una invitación a entender “cómo construimos y cómo archivamos en nuestras memorias individuales y públicas, desde nuestros deseos y sensibilidades sociales hasta nuestros modos grupales de ver, de vivir, de habitar y deshabitar nuestros mundos” (Silva, 2014, p. 32).

Precisamente, en ese proceso de construcción de la ciudad, la imaginación, definida como una “reacción defensiva de la naturaleza contra la representación, por parte de la inteligencia” (Durand, 2013, pp. 125-126), desempeña un importante papel para establecer relaciones entre la ciudad visible y la ciudad invisible: lo imaginario hace surgir como imagen algo que no es (Castoriadis, 2013). A saber, si un conjunto de personas identifica, por ejemplo, un color, un olor o un sabor determinados como los representativos de una ciudad, esto no quiere decir que realmente sea así, sino que, al coincidir un grupo significativo de ciudadanos en percibirla de esa manera, tal color, olor o sabor son los que tiene la ciudad; por ende, la percepción que de los lugares se pueda tener “es afectada por los cruces fantasiosos de su construcción social” (Silva, 2006, p. 99).

Aun cuando lo primero que percibimos de una ciudad como estructura en el espacio es su realidad física, la ciudad posee también una dimensión intangible que se va a mostrar o materializar en imágenes, sobre todo artísticas, y que Geertz (1992) define como “abstracciones de la experiencia fijadas en formas perceptibles” (p. 90). Y es aquí, justamente, donde la imaginación, lo fantasioso y lo ilusorio van a jugar un papel crucial en la construcción de la imagen de la ciudad, “solo que dentro de ciertas condiciones de verosimilitud” (Silva, 2006, p. 118).

Así, para dar cuenta de la presencia de imaginarios urbanos, Silva (2006) propone el término operativo de *fantasma urbano*, definido como “aquella presencia indescifrable de una marca simbólica en la ciudad, vivida como experiencia colectiva, [...] por la cual nace o se vive una referencia de mayor carácter imaginario que de comprobación empírica” (p. 113). En este contexto, el espacio edificado se presenta como una marca imaginaria que opera en la construcción de la imagen de la ciudad.

Gracias a lo imaginario, la percepción de la ciudad se aleja de lo estrictamente morfológico, de los elementos físicos concretos que la sustentan, y amplía los sentidos y significaciones del espacio construido que es, en definitiva, un símbolo de la historia y la memoria del lugar. El símbolo, tal y como lo define Beuchot (2007, p. 14), es “un signo, con al menos, doble significado”: uno “directo”, que corresponde a lo que simboliza, y uno “escondido”, que se relaciona con una realidad que lo enriquece. Este vínculo se da por medio de una significación social imaginaria, que se construye por “unos significantes colectivamente disponibles, pero sobre todo unos significados que no existen del modo en el que existen los significados individuales (como percibidos, pensados o imaginados por tal sujeto)” (Castoriadis, 2013, pp. 233-234).

Es más, para Valera (1996, p. 5), el simbolismo del espacio urbano es una característica inherente al mismo y puede mantenerse a un nivel individual (significación personal) o ser compartido por un grupo (significación social). Este autor subraya, además, que determinados espacios ostentan un valor simbólico mayor que otros por el hecho de que “el significado subyacente es más ampliamente reconocido o conlleva una más alta implicación emocional o afectiva” (p. 63). Desde este punto de vista, el espacio arquitectónico tiene la capacidad de cargarse de significado en la medida en que representa un significado concreto para la persona o la comunidad implicadas.

De hecho, la fotografía contemporánea, en particular la de orientación etnográfica (Pink, 2021), contribuye a articular esos imaginarios del espacio construido. En este marco, la arquitectura industrial constituye una manifestación singular dentro del panorama arquitectónico urbano, no solo por su funcionalidad y materialidad, sino también por su carga simbólica al moldear relaciones sociales, identidades colectivas y memorias compartidas (Nora, 2008).

A diferencia de otras tipologías, la arquitectura industrial evidencia los cambios y las transformaciones económicas, tecnológicas, sociales y culturales de la ciudad posindustrial. Hoy, muchas de sus fábricas, chimeneas, almacenes y silos encarnan una modernidad caduca, obsoleta, expandiendo su condición espacial para adquirir una dimensión simbólica (Bailly, 1979).

Abordar por medio de la fotografía el patrimonio portuario de A Coruña obliga, pues, a considerar no solo el contexto de producción, sino también la dimensión cualitativa del hecho arquitectónico para la construcción de los imaginarios urbanos (Lynch, 2008). Así, en oposición a la ciudad precisa, lógica y consolidada, estos espacios, muchas veces residuales, marginados, excluidos del tejido productivo, adquieren

la categoría de paisaje en el escenario de la ciudad actual (Solà-Morales, 2002), además de constituir una parte esencial de la ciudad vivida (Soja, 2010).

## Miradas situadas. La construcción del imaginario de A Coruña

### Metodología: el giro etnográfico en el arte contemporáneo

El término contemporáneo en el arte está ligado a una conciencia continua del presente (Guasch, 2021). Pero lo que sucede aquí y ahora no está exento de traer a colación los apuntes de experiencias pasadas para ser considerados en la construcción de realidades tanto individuales como colectivas. En este sentido, estamos asistiendo a un salto o giro etnográfico que nos lleva a hablar de un nuevo modelo de creador, el del artista como etnógrafo (Foster, 2001), que reemplaza la búsqueda estética por el interés en las personas y sus relaciones con los espacios dados.

No hay duda de que, en una sociedad eminentemente urbana como la actual, la ciudad se presenta como un espacio “instrumental y expresivo, tanto funcional como simbólico, cognoscitivo y emotivo al mismo tiempo” (Signorelli, 1999, p. 58). Esta consideración nos lleva a la necesidad de desarrollar estudios relacionales entre ciudad, arte y comunicación, partiendo de una idea amplia de ciudad como un complejo de relaciones sociales, económicas, demográficas, políticas, culturales y artísticas que se desarrollan en el espacio urbano (Chaves, 2014).

Es precisamente a partir de esta circunstancia que la antropología de la ciudad ubica al menos dos cuestiones relevantes en cualquier análisis de las situaciones urbanas: la primera, “la ciudad como ambiente físico”, un espacio construido históricamente que “impone y, al mismo tiempo, testifica una relación — de los seres humanos con la naturaleza y entre ellos—”, y, la segunda, “la ciudad como el producto de las relaciones sociales que se entrelazan en ella”, relaciones que tienden siempre “a estructurarse y articularse económicamente” (Signorelli, 1999, p. 72).

Por consiguiente, lo político, lo económico y lo social van a tener una importancia indiscutible en la construcción de la ciudad (Rossi, 1999). Es más, para Tricart (citado en Rossi, 1999, p. 85), “los hechos sociales, en cuanto se presentan precisamente como contenido, preceden a las formas y las funciones y por así decirlo las comprenden”.

Ahora bien, la forma de la ciudad es siempre la forma de un tiempo. En palabras de Lynch (2008), “no hay un resultado definitivo, sino una sucesión ininterrumpida de fases” (p. 10). De hecho, fue este autor el primero en desarrollar investigaciones acerca de la forma y el diseño de ciudad, centrando su interés en la interacción entre el espacio físico y su uso humano, y planteando el novedoso problema de “dar forma visual a la ciudad” (Lynch, 2008, p. 7).

Así, según este mismo autor, “el desarrollo de la imagen ambiental constituye un proceso bilateral entre observador y observado” (Lynch, 2008, p. 16), por lo que cada individuo crea su propia imagen de la ciudad. Y un tipo concreto de imágenes son las imágenes mentales, construcciones imaginarias elaboradas por el cerebro y retenidas por la memoria, que provienen tanto de cosas visuales (realidad material) y no visuales (recuerdos, emociones vividas, etcétera), como de los procesos creativos de ideación (Costa, 1992).

Las imágenes mentales se generan en buena parte como consecuencia de las percepciones visuales, lo que conduce a la definición de lo que podría denominarse *imaginabilidad*, y que Lynch (2008, p. 16) define como “esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate”. Pero, además, subraya Rossi (1999), hay otras influencias que actúan sobre la imaginabilidad del espacio urbano, como la experiencia personal, el significado social, la función, la historia e incluso el nombre.

Por otra parte, las imágenes icónicas son representaciones de la realidad visual elaboradas por el ser humano a través de medios técnicos (Costa, 1992). Esta clase de imágenes muestra aspectos de la cultura de la sociedad en que fueron creados, como los códigos visuales de comunicación y, más concretamente, los códigos de representación. “La mirada está ya preñada de antemano de ideas”, advierte González (2018, p. 193), de ahí que la observación sea un fenómeno de carácter sociocultural: percibimos, comprendemos y asignamos un significado a la imagen, no solo por su iconicidad, sino también por el “aparato imaginario o ‘iconosfera’ en el que vivimos inmersos” (González, 2018, p. 188).

Luego, al igual que los procesos comunicacionales atraviesan las actividades sociales, la comunicación subyace en la base de los productos contruidos por el hombre (Chaves, 2014, p. 279). De hecho, los medios de comunicación ocupan un lugar importante en su papel mediador: “Lo que activa esa memoria (la de los imaginarios) no es del orden de los contenidos ni siquiera de los códigos, es del orden de las matrices culturales” (Martín-Barbero, citado en Silva, 2006, p. 50).

En consecuencia, parece existir una imagen pública de ciudad, o una serie de imágenes públicas, cada una de las cuales es mantenida por un número considerable de ciudadanos (Lynch, 2008). En este punto, resulta evidente que re-conocemos las imágenes por asociación a otras de nuestra cultura. De ahí que una herramienta fundamental en el análisis del imaginario urbano sea el método iconográfico/iconológico desarrollado por Panofsky (1962/2001) y continuado por Saxl (1989) y Gombrich (1994), entre otros autores, integrándolo en una concepción metodológica más amplia en la que convergen aspectos estructurales, sociológicos, psicológicos, etcétera.

Según la formulación clásica de Panofsky (citado en Mitchell, 2019), la iconología incluye el estudio de la iconografía (significación primaria o natural), el estudio histórico del significado de algunas imágenes específicas (significación secundaria o convencional), así como el estudio ontológico de las imágenes y las condiciones bajo las cuales las imágenes adquieren trascendencia histórica (significación intrínseca o contenido).

Sin embargo, en la era pos-Panofsky la iconología ha comenzado a hacerse cargo de materias tales como las formas reflexivas y autocríticas de las imágenes, el estatus de las imágenes mentales, la fantasía y la memoria, o la interacción entre las imágenes imaginarias y las reales. Bajo este enfoque, la antropología visual supone una importante inspiración para el campo de la percepción y la representación visual, ya que va a permitir incluir una amplia variedad de proyectos de investigación en torno al poder de la mirada y su imbricación con los otros sentidos (Mitchell, 2019). En este contexto, el hecho arquitectónico es una forma concreta de experiencia multisensorial.

Según Pallasmaa (2014), “la arquitectura implica varios ámbitos de la experiencia sensorial que interactúan y se fusionan uno con el otro” (p. 52). Para este autor, el espacio construido “facilita el terreno para la percepción y el horizonte de la experiencia y comprensión del mundo” (p. 52). Ahora bien, advierte, actualmente el énfasis excesivo sobre las dimensiones intelectuales y conceptuales de la arquitectura contribuye a un distanciamiento de su esencia sensual y corpórea, convirtiendo aún más la obra arquitectónica en un simple decorado para el ojo, en una escenografía vaciada de su contenido emocional.

En este caso, el trabajo de campo va a permitir integrar dimensiones sensoriales y contextuales que trascienden lo puramente formal o conceptual (Pink, 2021). La cámara fotográfica no es solo un instrumento de registro, sino una suerte de agente relacional que modula el encuentro con el hecho arquitectónico desde la experiencia. Luego, en el marco de la etnografía contemporánea, admitir esto supone asumir que el dato visual, al igual que cualquier otro, es fruto de una *mirada*. Y, del mismo modo que una imagen puede invocar una experiencia, “las experiencias también inspiran imágenes” (Pink, 2021, p. 18).

Por consiguiente, la producción de las fotografías que se presentan en este proyecto se inscribe en un trabajo de campo visual y situado, permitiendo integrar el quehacer del fotógrafo en el marco de una investigación artística de orientación etnográfica. De hecho, siendo la ciudad natal del fotógrafo, la arquitectura portuaria de A Coruña forma parte de su experiencia vital, aspecto clave en la relación que se establece entre el sujeto

y el objeto de investigación-creación. En este marco, 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 (Guasch, 2021).

En particular, el trabajo de campo consistió en un acercamiento al hecho arquitectónico desde lo visual, pero también desde lo multisensorial: el olor penetrante del salitre mezclado con el de la sangre y las vísceras del pescado, el graznido persistente de las gaviotas, el traqueteo rítmico de las máquinas e incluso la textura de los materiales envejecidos. Para esto, se recorrió a pie todo el puerto interior de A Coruña, un trayecto de más de seis kilómetros de muelles, durante dos jornadas consecutivas de abril de 2024, en días laborables, lo que permitió captar la complejidad perceptiva del espacio portuario en plena actividad cotidiana.

De todo el patrimonio arquitectónico que alberga, tanto monumental como no monumental, se prestó singular atención a aquellas construcciones no monumentales que, pese a encontrarse en un estado de conservación deficiente, destacan por sus cualidades formales (composición volumétrica, materialidad, relación con el entorno), así como por aspectos simbólicos (historia personal, sentido social, obsolescencia, ubicación).

Si bien se fotografiaron con una cámara digital compacta alrededor de veinte construcciones, combinando un registro técnico con una perspectiva estética y subjetiva, tan solo diez fueron seleccionadas para este proyecto. De ese conjunto, se eligieron cuatro construcciones como casos especialmente representativos: los silos de Cementos del Cantábrico (muelle de Batería), la lonja de Gran Sol (muelle de A Palloza), dos tanques de petróleo de Repsol (muelle de San Diego) y una nave de Varaderos de A Coruña (dársena de Oza).

## **Desarrollo: el espacio arquitectónico a través de la mirada fotográfica**

La representación de la ciudad ha constituido una realidad que corre paralela a la misma creación de los espacios urbanos en los que el individuo se asienta: “Representamos nuestro entorno, lo percibimos y recreamos, estableciendo así nuevos mensajes y significados a partir de representaciones reales pero también recreadas, imaginadas, interpretadas subjetivamente” (Chaves, 2014, p. 278). La ciudad se convierte, entonces, en lugar de simbolización.

Así y todo, el bombardeo incesante de la imagería solo conduce a que las imágenes se vacíen gradualmente de su contenido emocional (Pallasmaa, 2014). Ciertamente, en esta era de los excesos de imágenes se ha producido un cambio en nuestra experiencia sensitiva y perceptiva del mundo. De ahí que, frente a la “mirada asertórica”, aquella que es estrecha, inflexible, excluyente y no conmovedora, la “mirada aletheica” tienda a ser múltiple, democrática, inclusiva y contextual (Levin, 1993, p. 205).

Esto se aprecia sobre todo en la “imagen-arte”, diferenciándola así de otras imágenes como las comerciales, y que Martín (2023, p. 23) define como diversa, rica de contenido, creadora de otros campos posibles de experiencia y promotora de ciertas desterritorializaciones de nuestros hábitos perceptivos. En este sentido, la imagen-arte, como forma distintiva de creatividad visual, desempeña un papel crucial en la apertura de nuevos campos de visión y pensamiento.

El estatuto de la fotografía como imagen-arte ha estado desde el inicio rodeado de controversia. Quienes negaban esta posibilidad se apoyaban básicamente en que la imagen fotográfica está inextricablemente ligada a la intervención del aparato técnico. Sin embargo, las propias cualidades técnicas del medio fotográfico fueron las que determinaron la reproducción de sus contenidos simbólicos. Esto se debe a que el soporte técnico influye decisivamente en el tipo de información simbólica a transmitir y sus posibles intercambios. En consecuencia, a medida que aumentó la experiencia fotográfica y su presencia en la sociedad, también lo hizo su influencia: “La fotografía encontró su propio espacio entre las artes visuales cuando fue capaz de crear símbolos a través de sus imágenes” (Susperregui, 2004, p. 1).

Precisamente, una fotografía es una superficie cargada de significado que necesita de la imaginación para poder transformar el mundo visual en símbolos bidimensionales (Flusser, citado en Carrillo y

Calderón, 2012). Por lo tanto, el fotógrafo-artista no se limita tanto a re-producir literalmente el mundo visual como a “producir una referencia en lo que representa”, referencia que va a posibilitar la incursión del objeto fotografiado en un determinado discurso (Schnaith, 2011, p. 75). Es por esto por lo que los “encuadres implícitos” exigen un mayor “trabajo simbólico-interpretativo” en el observador que los “encuadres explícitos”, aquellos “ya agotados por la misma focalización enunciativa” (Silva, 2006, p. 50).

En verdad, “toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (Barthes, 1986, p. 35). Luego, esa dimensión subjetiva de la fotografía requiere de “la proyección inconsciente y consciente del sujeto que la mira” (Soulages, 2005, p. 181). Así pues, la diferencia entre el fotógrafo como expositor de una mirada individual (función artística) y el fotógrafo como cronista objetivo (función documental) parece fundamental. Es en este punto cuando la imagen-arte puede producir un efecto más profundo y de mayores consecuencias en la mirada de la personas (Silva, 2006), pues el arte ha sido y sigue siendo un dispositivo para la reflexión, para el pensamiento, acaso una invitación al conocimiento (Vilar, 2018).

De lo anterior se desprenden consecuencias importantes, pues la imagen-arte no solo cumple la función de mostrar la ciudad desde lo individual, sino que simultáneamente contribuye a definir su imaginario colectivo. En tal sentido, el planteamiento de Silva (2006) apunta a que los imaginarios urbanos se desarrollan en interacción con lo social, lo cultural, lo político, lo económico, lo demográfico, lo artístico, etcétera. Hay, por tanto, un conjunto de cualidades en el contexto urbano que fundamentan el surgimiento de los imaginarios, y que afectan así los modos de simbolizar aquello que se conoce como realidad (Castoriadis, 2013).

En verdad, es aquí, en la construcción social de un imaginario, donde adquiere importancia el giro etnográfico en cuanto experiencias que emergen de la misma cotidianidad, retroalimentándose mediante tejidos que van de lo individual a lo colectivo. Es más, ese sentido de la realidad se fortalece y se articula por medio de esa interacción constante: “El medio ambiente con sus denominaciones, familiar para todos, proporciona material para recuerdos y símbolos comunes que ligan al grupo y le permiten comunicarse entre sus miembros” (Lynch, 2008, p. 153).

Por otra parte, la complejidad de la ciudad moderna origina múltiples segmentos que ayudan a diferenciarla y vivirla, ampliando y diversificando de esta forma el imaginario urbano. Asimismo, esa complejidad proporciona un gran deleite en el contraste y en la especialización de las características individuales: “El carácter vívido de los elementos y su sintonización exacta con las diferencias funcionales y simbólicas contribuirá a proporcionar ese carácter” (Lynch, 2008, p. 134).

Pero, además, a medida que aumenta la familiaridad de los espacios, también lo hace el conocimiento de los detalles y las singularidades de las diversas secciones que conforman la ciudad. De este modo, cada elemento adquiere un carácter intensificado que le es propio. Y, justamente, los hechos arquitectónicos contribuyen a proveer y fortalecer ese carácter identitario.

Un caso concreto es el *porto* (puerto) de A Coruña, el cual no solo simboliza y ubica la ciudad, sino que participa profundamente de cada actividad diaria. El puerto de A Coruña se sitúa en el noroeste de España, en las principales rutas de tráfico marítimo internacional. Tal es su magnitud que la autoridad portuaria gestiona dos infraestructuras separadas: por un lado, el puerto interior de A Coruña y los pantanales del puerto petrolero y, por otro lado, el puerto exterior, ubicado en Arteixo.

La historia de A Coruña no se entiende sin la influencia de su actividad portuaria. El origen del puerto herculino está ligado a la construcción de la torre de Hércules, el faro romano más antiguo del mundo y el único que se mantiene en servicio. A partir del inicio de la actividad del faro, la ciudad fue cobrando cada vez más importancia en el transporte marítimo, dada su posición estratégica en el llamado golfo de los Ártabros:

Ahora bien, oficialmente el arranque histórico de la ciudad de A Coruña, ya entonces llamada oficialmente así, aunque con el nombre medieval de Crunia, tiene lugar en 1208 cuando Alfonso IX, rey de Galicia y de León, decide construir una nueva población en el lugar de A Coruña, cerca de la torre de Faro, para utilidad de su reino. (Vigo, 2014, p. 385)

Desde el punto de vista portuario, los siglos XVI y XVII fueron para A Coruña bastante importantes: “Esta ciudad de La Coruña es una de las nombradas de toda España, así por su antigüedad, como por la excelencia de su puerto, que es uno de los mejores de la cristiandad; es la llave de este reyno” (Licenciado Molina, 1550, citado en Vigo, 2014, p. 382). Aun así, la transformación de la ciudad fue muy discreta y, más todavía, la del puerto. Con la llegada de la casa de los Borbones al trono en 1700, se inició el afianzamiento de A Coruña como el centro administrativo del Reino de Galicia; se concedió el libre comercio con las Indias, rompiendo el monopolio gaditano del comercio indiano, y se abrió el puerto al tráfico marítimo con América. Los siglos XIX y XX serían clave en la transformación de la urbe y con ella de su puerto:

El creciente tráfico marítimo y el consiguiente movimiento de tropas que conoció un momento clave durante la guerra de Cuba y Filipinas y más aún el crecimiento de los emigrantes que partirían a América, hicieron que muy pronto las infraestructuras portuarias se vieran sobrepasadas y se propusiesen nuevas ampliaciones [...]. De esto resultó una instalación portuaria de formato poligonal, muy amplia [...] con muelles distintos especializados y con una cierta previsión de futuro pues llegó apenas sin cambios hasta la década de 1920 [...]. Cada muelle, además de un uso determinado, una longitud y una ubicación concreta, también recibió un nombre distinto. Por lo tanto, si ya existía el de Méndez Núñez, ahora se forman los de Batería, Linares Rivas, Santa Lucía y La Palloza, cerrándose finalmente con el gran espigón que se entromete hacia el mar y que se llamó, por su orientación, el muelle del Este. (Vigo, 2014, pp. 392-393)

De acuerdo con Ruiz (2004), el puerto actual comenzó a gestarse con la aprobación del Proyecto General de las Obras y Mejoras del Puerto de 1946. En este se perfilaron como obras esenciales la construcción del dique de abrigo Barrié de la Maza, inaugurado en 1966, el puerto pesquero de San Diego y los muelles en As Ánimas. La década de los sesenta también se presentó como un momento clave gracias a la construcción de un gran complejo petroquímico y otras actuaciones complementarias. Pero la crisis del petróleo de 1973 evidenció la necesidad de incentivar una política de actuación que apoyase la diversificación del tráfico y que en el caso del puerto de A Coruña fue subsanada con la construcción en 1984 del muelle del Centenario para graneles sólidos. Con respecto a la última década del siglo XX, los hitos más destacados fueron la construcción del nuevo muelle pesquero de Oza y la inauguración del muelle de Trasatlánticos. Con estas infraestructuras se agotaron las posibilidades de expansión de las instalaciones portuarias en la bahía coruñesa, dadas las limitaciones de espacio de la propia urbe.

Además, tras los desastres ecológicos de los buques petroleros Urquiola, que en 1976 encalló a la entrada de la ría de O Burgo; el Aegean Sea, que en 1992 quedó encallado a los pies de la torre de Hércules, y el Prestige, que en 2002 se partió en dos frente a la Costa da Morte, provocando un vertido de petróleo que afectó a todo el litoral gallego, la Autoridad Portuaria de A Coruña fue consciente de la afección que su actividad generaba en la ciudad, por lo que optó por crecer hacia el exterior de la ría, construyendo un nuevo puerto, el Porto Exterior de Punta Langosteira, en el municipio metropolitano de Arteixo y próximo a los grandes polígonos industriales, que entró en servicio en 2012 (Rodríguez-Barcón *et al.*, 2018).

Ahora bien, el *porto* interior es un elemento fundamental de A Coruña, y no solo motor de las economías local, metropolitana y regional. De hecho, el puerto ha tenido unos efectos evidentes en la estructura empresarial de la ciudad, “convirtiéndose en un agente transmisor que condicionaba la evolución coyuntural de los sectores económicos urbanos” (Rodríguez-Barcón *et al.*, 2018, p. 103). Pero también, y especialmente, se deben subrayar los efectos directos sobre la fisionomía de la urbe, “transformando visualmente no solo su línea costera, sino también condicionando la morfología urbana en función de las diversas arquitecturas vinculadas de alguna manera a la actividad portuaria” (Busquets, citado en Rodríguez-Barcón *et al.*, 2018, p. 103). Desde esta perspectiva, la arquitectura proporciona una estructura conceptual y material a las condiciones de la vida cotidiana (Pallasmaa, 2014).

En cualquier caso, el traslado al Porto Exterior de una parte importante de las instalaciones que ocupaban los muelles interiores supuso el abandono de numerosas infraestructuras tanto portuarias como ferroviarias. Esos espacios en desuso y obsoletos son segmentos del paisaje urbano. Así, además de simbolizar la transformación de la ciudad, constituyen una importante fuente para el imaginario de la escena urbana (Solà-



Morales, 2002). Bajo este enfoque, el uso del espacio no es únicamente instrumental, sino también “simbólico, cognoscitivo y emotivo al mismo tiempo” (Signorelli, 1999, p. 58). Tal y como señala Lynch (2008), “todo ciudadano tiene largos vínculos con una u otra parte de su ciudad, y su imagen está embebida de recuerdos y significados [...]. No somos tan solo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él” (pp. 9-10).

En este punto, la fotografía permite llevar a cabo exploraciones acerca de la percepción de esos espacios completamente ajenos a cualquier lectura formal. A saber, el fotógrafo, el artista, elabora una imagen subjetiva de la ciudad a partir del elemento técnico, la cámara fotográfica, escogiendo, organizando y dotando de significado lo que ve. Ahora bien, esa imagen técnica no conlleva únicamente la visión de determinados elementos del tejido urbano, sino que incorpora un marco vital, una experiencia, una memoria, una imaginación (Bailly, 1979).

La ciudad es, ante todo, un lugar o sistema de lugares significativos, si bien la experiencia de ciudad es distinta para cada individuo. Por lo tanto, la realidad que muestran las fotografías que se exponen a continuación (Figuras 1, 2, 3 y 4) no deja de ser una elaboración subjetivada de la ciudad, o de una parte de ella, y no su reflejo. Así, las cuatro imágenes que se presentan del puerto comercial de A Coruña forman parte de la memoria y la identidad local y, en consecuencia, participan en la construcción del imaginario personal y colectivo.



FIGURA 1.  
Silos de Cementos del Cantábrico. Muelle de Batería, A Coruña, 2024  
Fuente: elaboración propia.



FIGURA 2.  
Lonja de Gran Sol. Muelle de A Palloza, A Coruña, 2024  
Fuente: elaboración propia.



FIGURA 3  
Tanques de crudo de Repsol. Muelle de San Diego, A Coruña, 2024  
Fuente: elaboración propia.



FIGURA 4.  
Varaderos de A Coruña. Dársena de Oza, A Coruña, 2024  
Fuente: elaboración propia.

Desde esta perspectiva, el espacio urbano portuario no solo tiene una dimensión física o geográfica, sino que está cargado de significados culturales y simbólicos. Siguiendo a Augé (2001), el *lugar antropológico* es al mismo tiempo “principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (p. 58), lo que implica una doble dimensión. Por un lado, el lugar actúa como principio de sentido para quienes lo habitan, lo ocupan, lo vivencian, porque está profundamente vinculado a sus prácticas cotidianas o historias de vida. Por otro lado, se convierte en principio de inteligibilidad para quien lo observa, ya sea el visitante o el investigador, porque permite conocer e interpretar los aspectos culturales, sociales y simbólicos del lugar. De este modo, el lugar se presenta como una especie de texto que puede ser leído y analizado.

En particular, el espacio portuario de A Coruña encierra una historia (económica, política, tecnológica, social, cultural) forjada a lo largo del tiempo que se encuentra reflejada en su arquitectura industrial, lo que le confiere identidad y soporte de la memoria histórica. Pero, además, como espacio vivido (Soja, 2010), como lugar de la experiencia subjetiva donde se cruzan lo real y lo imaginado, contiene una gran carga simbólica.

Precisamente, la fotografía permite llevar a cabo exploraciones acerca de la percepción de esos espacios. En este sentido, aun cuando la imagen icónica contiene una gran riqueza de información útil y significativa, derivada de su carácter de representación por semejanza con la realidad que sustituye, las imágenes fotográficas incorporan además un valor añadido, una dimensión connotativa fruto de un contexto de producción y de una intencionalidad (Tagg, 2009).

Dondis (2017), por ejemplo, se centra en los elementos básicos del lenguaje visual para la lectura y producción de imágenes, tales como la forma, el color, la textura, la proporción, el movimiento o el equilibrio visual, y en la forma como estos se organizan para comunicar un significado. Panofsky (2001), por su parte,

propone tres niveles o estratos de interpretación que permiten abordar la imagen desde lo más evidente hasta lo más profundo: descripción preiconográfica (el reconocimiento de formas), descripción iconográfica (la asociación de formas a motivos iconográficos convencionales) y descripción iconológica (la introducción de un valor simbólico de la imagen). De hecho, es en este nivel iconológico cuando el giro etnográfico aporta al arte contemporáneo un trabajo contextual inscrito en lo cotidiano, sin renunciar a lo interpretativo y la búsqueda de lo simbólico.

Tomando como referencia el método iconográfico/iconológico desarrollado por Panofsky, a continuación se realiza un posible análisis de la figura 1. Atendiendo a su nivel preiconográfico, la imagen se estructura sobre una composición frontal, perspectiva que refuerza la presencia sólida y estática de los silos. El predominio de formas rectas y simétricas crea un ritmo estructurado. Además, el volumen de las dos formas cilíndricas elimina cualquier jerarquía secundaria, así como el contexto circundante. De modo que lo que podría ser parte de un conjunto industrial, aquí aparece como una entidad autosuficiente. El deterioro de la superficie y la paleta de colores, donde predominan los grises, beiges y tonos oxidados, refuerzan el carácter industrial y decadente.

En cuanto a su descripción iconográfica, la imagen contiene una importante carga simbólica. A saber, los silos industriales de mediados del siglo XX evocan una época de profundos cambios sociales, culturales y económicos marcados por la industrialización. El estado de conservación también puede vincularse con la obsolescencia, lo que permitiría reflexionar acerca del modo en que las sociedades construyen, olvidan y resignifican los espacios. Es más, las cualidades estéticas de la construcción podrían interpretarse desde la poética de la ruina arquitectónica.

Por último, el análisis iconológico puede ser abordado desde la transformación del espacio portuario y, por extensión, del imaginario colectivo. El hecho de que la infraestructura haya sido transformada en un espacio cultural vinculado a uno de los mayores grupos textiles del mundo, cuya sede principal se encuentra en Arteixo, sugiere no solo una mutación del modelo económico de la ciudad, que a su vez habla de relatos de clase, migración y conflicto, sino también un cambio sociocultural que se ve reflejado en la construcción de la identidad y la memoria locales. Luego, el contexto histórico es fundamental para interpretar la intencionalidad de la imagen.

## Conclusiones

La ciudad, más allá de su dimensión física, se concibe hoy como una construcción experiencial, donde las miradas subjetivas de sus habitantes han contribuido a conformar un imaginario urbano que refleja distintas formas de percibir, apropiarse y sentir el espacio construido. En este proceso, los múltiples segmentos que componen la ciudad ayudan a diferenciarla y vivirla.

Un caso concreto es el *porto* interior de A Coruña, que no solo simboliza y ubica la ciudad, sino que participa profundamente de cada actividad diaria, incorporándose a la memoria y la identidad locales y, por tanto, formado parte esencial del imaginario colectivo.

En este marco, el giro etnográfico adquiere especial importancia, pues permite incluir dimensiones sensoriales y contextuales a la percepción del espacio construido. Desde esta perspectiva, el fotógrafo-investigador no se limita a registrar una imagen técnica de la ciudad, sino que incorpora un marco vital, una mirada, estableciendo así un juicio de valor sobre el espacio urbano portuario. Y es aquí donde entra en juego el sentido fuerte o reflexivo de la estética como una forma particular de pensamiento, conocimiento y cuestionamiento de la realidad.

Entonces, este proyecto se inscribe en un trabajo de campo visual y situado, que permite integrar la práctica fotográfica contemporánea en el marco de una investigación artística de orientación etnográfica. Como coruñés, la arquitectura portuaria de la ciudad es parte de mi experiencia cotidiana, por lo que esta condición

es clave en la relación que se establece entre el sujeto y el objeto del proceso de investigación-creación, ya que, al reconocerse como parte del campo, mi experiencia personal adquiere un valor epistemológico.

Por consiguiente, el trabajo de investigación-creación que se presenta ofrece una mirada situada a la construcción del imaginario urbano portuario de A Coruña mediante la producción fotográfica de autor. En este sentido, la fotografía contemporánea, y en particular aquella con carácter etnográfico, no solo contribuye a enriquecer la apreciación del patrimonio portuario, sino también a articular los imaginarios urbanos a través de su arquitectura industrial. Bajo este enfoque, el giro etnográfico aporta al arte actual un trabajo contextual inscrito en lo cotidiano, sin renunciar a lo interpretativo y la búsqueda de lo simbólico.

## Referencias

- Argan, G. C. (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Editorial Laia.
- Augé, M. (2001). *Los no lugares: una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa.
- Azkarate, A., Ruiz, M. J. y Santana, A. (2003). *El patrimonio arquitectónico*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Bailly, A. (1979). *La percepción del espacio urbano*. Servicio de Publicaciones del Instituto de Estudios de Administración Local.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Ediciones Paidós.
- Beuchot, M. (2007). *Hermenéutica, analogía, símbolo, mito y filosofía*. Servicio de Publicaciones de la Universidad del Atlántico Medio.
- Carrillo, A. J. L. y Calderón, M. (2012). Bazin, Flusser, y la estética de la fotografía. *Flusser Studies*, (13), 1-12. <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/carrillo-calderon-estetica-de-la-fotografia.pdf>
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la ciudad*. Tusquets Editores.
- Chanfón, C. (1997). *Fundamentos teóricos de la restauración*. Servicio de Publicaciones de la Universidad del Atlántico Medio.
- Chaves, M. Á. (2014). Artistas y espacio urbano: la representación de la ciudad en el arte contemporáneo. *Historia y Comunicación Social*, 19, 277-288. [https://doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2014.v19.45132](https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.45132)
- Chaves, M. Á. (2015). Arquitectura, patrimonio y ciudad. Miradas cruzadas. En M. Á. Chaves. (Dir.), *Arquitectura, patrimonio y ciudad* (pp. 9-14). Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.
- Consejo de Europa. (2000). *Convenio europeo del paisaje*. Convención Europea del Paisaje. Octubre de 2000, Florencia, Italia. [https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489\\_tcm30-421583.pdf](https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf)
- Costa, J. (1992). *Imagen pública. Una ingeniería social*. Fundesco.
- Dondis, D. A. (2017). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.
- Duch, L. (2015). *Antropología de la ciudad*. Herder Editorial.
- Durand, G. (2013). *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal.
- Geertz, C. (1992). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.
- Gombrich, E. H. (1994). *Imágenes simbólicas*. Alianza Editorial.
- González, L. (2018). *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* Desiertas Ediciones.
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo XXI Editores.
- Guasch, A. M. (2021). *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Ediciones Akal.
- Harvey, D. (2008). The Right to the City [El derecho a la ciudad]. *The New Left Review*, (53), 23-40. <https://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city>

- Instituto del Patrimonio Histórico Español. (2006). *La conservación de los monumentos de arte e historia. Conclusiones de la Conferencia celebrada por motivo del 75.º aniversario de la Carta de Atenas del patrimonio cultural (1931-2006)*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura.
- Instituto Español de Arquitectura. (2000). *Carta de Cracovia: Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*. Conferencia internacional sobre conservación. Octubre de 2000, Cracovia, Polonia. <http://culturapedia.com/wp-content/uploads/2020/09/2000-carta-cracovia.pdf>
- Levin, D. M. (1993). Decline and Fall: Ocularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics [Decadencia y caída: el ocularcentrismo en la lectura que hace Heidegger de la historia de la metafísica]. En D. M. Levin (ed.), *Modernity and the hegemony of vision* [Modernidad y hegemonía de la visión] (pp. 186-217). Servicio de Publicaciones de la Universidad de California.
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili.
- Martín, J. (2023). *Teoría del arte y cultura digital*. Ediciones Akal.
- Mitchell, W. J. T. (2019). *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Ediciones Akal.
- Moya, A. M. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Trilce Ediciones.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Editorial Gustavo Gili.
- Panofsky, E. (2001). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Publicado originalmente en 1962.
- Pink, S. (2021). *Etnografía visual*. Ediciones Morata.
- Real Academia Española (RAE). (2001). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://dle.rae.es>
- Rodríguez-Barcón, A., Calo, E. y Otero-Enríquez, R. (2018). Reconversión de espacios portuarios y privatización de la fachada litoral de A Coruña: una lectura crítica, *Ciudades*, (21), 99-120. <https://doi.org/10.24197/ciudades.21.2018.99-120>
- Rossi, A. (1999). *La arquitectura de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili.
- Ruiz, E. M. (Coord.). (2004). *Historia económica del puerto de A Coruña. Tráfico de los puertos de titularidad estatal desde la antigüedad a la conclusión del siglo XX*. Ente Público De Puertos del Estado.
- Saxl, F. (1989). *La vida de las imágenes*. Alianza Editorial.
- Schnaith, N. (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. La Oficina Ediciones.
- Signorelli, A. (1999). *Antropología urbana*. Anthropos Editorial.
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Arango Editores.
- Silva, A. (2014). *Imaginarios, el asombro social*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Externado.
- Soja, E. W. (2010). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* [Geografías posmodernas: la reafirmación del espacio en la teoría social crítica]. Verso Books.
- Solà-Morales, I. (2002). *Territorios*. Editorial Gustavo Gili.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. La Marca Editora.
- Susperregui, J. M. (2004). La fotografía como imagen simbólica. *Binaria: Revista de Comunicación, Cultura y Tecnología*, (4), 1-15.
- Tagg, J. (2009). *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* [El marco disciplinario: verdades fotográficas y captura de significado]. University of Minnesota Press.
- Valera, S. (1996). Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la psicología ambiental. *Revista de Psicología: Universitas Tarraconensis*, 18(1), 63-84. <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/593>
- Vigo, A. (2014). A Coruña. Historia e imagen de un puerto atlántico (s. I-1936). En M. Lozano y V. Méndez (coords.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo* (pp. 381-394). Editora Regional de Extremadura.
- Vilar, G. (2018). Investigación estética. *ANLAV: Revista de Investigación en Artes Visuales*, (3), 96-108. <https://doi.org/10.4995/aniav.2018.10096>

## Notas

\* Artículo de Investigación

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

*Cómo citar:* Palleiro-Sánchez, P. (2025). El giro etnográfico en la fotografía contemporánea: Construyendo el imaginario de A Coruña desde su arquitectura portuaria. *Apuntes*, 38. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.APU38.gefc>