

Desnaturalizar el paisaje: puntos de inflexión y nuevas perspectivas relacionales

Denaturalizing Landscape: Turning Points and New Relational Perspectives

Marta Dahó Masdemont 

UNIR-Universidad Internacional de La Rioja, marta.daho-externo@unir.net

Breve bio autora: Marta Dahó Masdemont es comisaria de exposiciones y docente en la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR).

How to cite: Dahó Masdemont, M. (2024). Desnaturalizar el paisaje: puntos de inflexión y nuevas perspectivas relacionales. En libro de actas: *EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024*. Valencia, 3-5 julio 2024. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.18302>

Resumen

*En las últimas tres décadas, la noción de paisaje ha sido objeto de múltiples cuestionamientos y revisiones críticas surgidas no solo desde el ámbito teórico, sino también desde las artes visuales. La atención a la transformación del territorio provocada por una explotación cada vez más conflictiva de sus recursos y los efectos del desequilibrio ecológico global han fomentado una investigación artística con una intensidad discursiva sin precedentes. En este sentido, cabe destacar que los quiebres en la definición tradicional de paisaje han sido sutiles, pero de enorme calado. Es en este punto donde el presente análisis pretende poner el foco, con el propósito de destacar las contribuciones de algunos proyectos artísticos en su problematización del paisaje como categoría histórica y cultural; no solo para señalar sus lastres más nefastos —como aquello que durante siglos el género nos enseñó a no echar de menos en sus representaciones— sino también y sobre todo para reivindicar otras formas sensibles de entender el paisaje en tanto que campo de fuerzas en tensión permanente en el que todos estamos implicados. Para ello, nos referiremos a tres proyectos cuyos procesos de investigación han interpelado críticamente esta noción desde distintas perspectivas: *On the Geography of Green*, de Linarejos Moreno; *El tráfico de la Tierra*, de Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick, y *Deshacer, borrar, activar*, de Jorge Yeregui.*

Palabras clave: paisaje; territorio; investigación artística; artes visuales.

Abstract

In the last three decades, the notion of landscape has been the object of multiple questionings and critical revisions arising not only from the theoretical field, but also from the visual arts. Attention to the transformation of the territory caused by an increasingly conflictive exploitation of its resources and the effects of global ecological imbalance have encouraged artistic research with an unprecedented discursive intensity. In this sense, it is worth noting that the breaks in the traditional definition of landscape have been subtle, but of enormous depth. It is at this point where the present analysis intends to put the focus, with the purpose of highlighting the contributions of some artistic projects in their problematization of landscape as a historical and cultural category; not only to point out its most harmful burdens -such as that which for centuries the genre taught us not to miss in its representations- but also and above all to claim other sensitive ways of understanding landscape as a field of forces in permanent tension in which we

are all involved. To this end, we will refer to three projects whose research processes have critically questioned this notion from different perspectives: On the Geography of Green, by Linarejos Moreno; Trafficking the Earth, by Xavier Ribas, Ignacio Acosta and Louise Purbrick, and Undo, erase, activate, by Jorge Yeregui.

Keywords: *Landscape; territory; artistic research; visual arts.*

INTRODUCCIÓN

La agudización de las políticas neoliberales y los efectos de un capitalismo extractivista cada vez más desbocado han provocado una creciente alteración de los territorios y de sus múltiples ecosistemas —humanos y no humanos— cada vez más amenazante. Más allá de las terminologías con las que en los últimos años se han tratado de nombrar la dimensión y el alcance de esta degradación inexorable —Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno o Necroceno, entre otras— y sus muy diversas acepciones (Demos, 2017; Casid, 2018; Haraway, 2019), la atención a estos “movimientos de suelo” y sus consecuencias más letales en términos ecosociales y biológicos ha tenido una progresión exponencial en el campo de las prácticas artísticas. La ineludible dificultad que entraña abordar esta situación global ha conllevado que, desde los años noventa, muchos artistas empezaran a desplegar procesos de investigación cada vez más extensos y complejos, tanto discursiva como metodológicamente. Urgía repensar las concatenaciones de causas y efectos derivadas de las formas de cohabitar contemporáneas impuestas por la globalización económica.

Los factores que llevaron a la —sintómicamente tardía— eclosión de la teoría del paisaje en los años ochenta son muy diversos, y no cabe duda de que la actividad crítica en torno a los problemas que entraña la idea de paisaje ha sido muy notoria desde entonces (DueLue y Elkins, 2008; Luna y Valverde, 2022). Mucho menos atendida e insuficientemente analizada ha sido, sin embargo, la contribución específica de las prácticas artísticas de las últimas tres décadas a la reflexión sobre el concepto paisaje. No nos referimos aquí al hecho de que algunos proyectos se hayan desarrollado ejemplificando iconográficamente ciertas teorías. La cuestión que queremos subrayar aquí no se limita a la mera representación de unos territorios en detrimento de otros. La importancia de las contribuciones de diversos artistas a la tarea de repensar la idea de paisaje es de mayor calado y se plantea desde la necesidad de activar una comprensión de esta noción en tanto que proceso dinámico y policéntrico (Clément, 2012; Casid, 2008). Más concretamente, el propósito de este artículo consiste en argumentar, a través de unas breves apreciaciones, de qué modo los proyectos reseñados generan nuevos espacios de comprensión sensible respecto de los territorios que cohabitamos y la red de vínculos de interdependencia que los configuran. La revisión crítica de la noción de paisaje —profundamente asentada en la dicotomía que la articula como entorno y como representación— es una tarea tan ardua y problemática como imprescindible que el acercamiento a estos proyectos pretende contribuir a vislumbrar.

METODOLOGÍA

El enfoque de este artículo parte de la lenta decantación de algunas reflexiones surgidas del estudio cruzado de diversas fuentes bibliográficas provenientes de los ámbitos de la teoría del paisaje, los estudios visuales y la filosofía. Por otra parte, los argumentos que se desarrollan aquí no habrían podido configurarse sin la experiencia proporcionada por la escritura crítica y la labor curatorial. El presente trabajo incorpora, de este modo, contenidos procedentes de autores como Federico López Silvestre, Kenneth R. Olwig, Gilles Clément, Jill H. Casid o Jens Andermann, esenciales para la revisión crítica del concepto de paisaje. Por otra parte, abraza consideraciones que han ido tomando cuerpo gracias al diálogo mantenido a lo largo de diversos años con los artistas reseñados. En este sentido, la posibilidad de profundizar en sus investigaciones y de analizar las

inflexiones que abren sus proyectos ha permitido identificar aspectos clave del tema abordado que, de otra manera, no habría sido posible distinguir.

DESARROLLO

En las últimas tres décadas la problematización del concepto de paisaje ha sido especialmente significativa y ha ido ocupando un lugar cada vez más preeminente en los debates (Appadurai, 2001; Mitchell, 2002; Olwig, 2002; Dorrian y Rose, 2003; Nye y Elkind, 2014; Scott y Swenson, 2015). Lejos de disolverse, como demuestran las constantes novedades editoriales (Montero Prieto, 2022; Andermann, 2023; Del Río, 2023), la atención a la noción de paisaje y las tensiones que articula sigue interpelando activamente a artistas y teóricos. Posiblemente, una de las mayores dificultades sea la provocada por la persistencia de su conceptualización tradicional, que continúa dividiendo su sentido en dos vertientes claramente diferenciadas: el paisaje en tanto que imagen cultural de la naturaleza —definida por las humanidades— y el paisaje en tanto que entorno —delimitada por parte de las ciencias sociales—. El arraigo de esta concepción dicotómica del paisaje es tan fuerte y está tan interiorizada culturalmente que incluso aquellos que tratan de resolver este problemático binarismo corren el riesgo de quedar atrapados en la fuerza centrípeta que ejerce, como ha argumentado Andermann (2008) a propósito del manifiesto de Mitchell publicado en su célebre *Landscape and Power* (Mitchell, 2002). La dificultad que implica circunscribir la comprensión del paisaje a una mera construcción de la mirada legada por el arte, o bien como resultado material de la intervención humana en el medio, susceptible de ser leída como si se tratara de un libro, conlleva seguir ignorando que ambas esferas no son autónomas, sino interdependientes. Desde otra perspectiva y a propósito de los relatos que han articulado la historia del paisaje, Federico López Silvestre ha argumentado hasta qué punto puede resultar contradictoria la escisión disciplinar que ha pesado sobre el análisis de este término; sobre todo cuando se consigue identificar el origen común de las principales fuentes históricas empleadas en las narrativas predominantes, marcadas por la obra de Kant, Goethe, Herder, Schelling, Carus y Humboldt (López Silvestre, 2009). Por otra parte, salvo algunas excepciones especialmente destacadas (Mitchell, 2002; Alpers, 2016), hasta los años dos mil la mayor parte de los ensayos sobre la teoría del paisaje no solo han tendido a priorizar el contexto europeo, sino que han obviado completamente la dimensión colonial, intrínsecamente vinculada al paisaje (Casid, 2005).



Figura 1. *On the Geography of Green I-I*, Linarejos Moreno, 2016-2023. Cortesía de la artista.

Figura 2. *On the Geography of Green*, Inman Gallery (Houston), exposición incluida en *Critical Geographies*. FOTOFEST 2024. Cortesía de la artista.

Con *On the Geography of Green* (2016-2023), Linarejos Moreno se sitúa precisamente en esta encrucijada. El proyecto se articula a través de una serie de fotografías de autocines abandonados, tomadas durante un periplo por los estados de Texas, Arkansas y Louisiana, en Estados Unidos. Se trata de imágenes que muestran las antiguas estructuras de estos emplazamientos y sus pantallas de proyección, muchas de ellas en estado

ruinoso y recubiertas de vegetación (figs. 1 y 2). En esta serie, además, las fotografías se asocian a distintos bloques de datos¹ cuya organización y distribución replica los dispositivos infográficos utilizados por Humboldt en sus *Naturgemälde* (Cuadros de la naturaleza). Durante sus exploraciones del continente americano, el científico alemán quiso hacer visible la compleja trama de relaciones entre los aspectos botánicos, climáticos y geológicos en estampas en las que aunaba la descripción realista y la evocación de lo pintoresco, por lo que no está de más recordar aquí la trascendencia de su obra en la trasmutación del concepto de paisaje. Como ha teorizado Franco Farinelli, fue en aquel momento, a principios del siglo XIX, cuando el paisaje dejaría de ser una categoría esencialmente estética para asumir también una dimensión geográfica y política, en la que la burguesía tendría un rol fundamental (Farinelli, 2013).

El modo en que Linarejos Moreno incorpora el dispositivo de Humboldt es significativo, y anuda cuestiones esenciales respecto de aquello que la forma paisaje ha pautado tradicionalmente y, en este caso, los roles que desempeñaron los primeros grabados y fotografías en las expediciones europeas del continente americano. Consciente de que la problemática del concepto se mueve en las tensiones entre pasado y presente, así como en aquello que se articula en los encajes entre distintas esferas —históricas, sociales, políticas, culturales o medioambientales—, Linarejos Moreno introduce datos que aluden a los puntos ciegos que comenzaron a forjarse en esa escisión marcada por la “doble” naturaleza del paisaje: entre el territorio y su representación. Un primer atisbo de su operación lo proporciona el propio título, *On the Geography of Green*, en el que no solo se pone de relieve el protagonismo de la vegetación, sino que también resuenan dos referencias bibliográficas claves. De una parte, el *Ensayo sobre la geografía de las plantas*, de Humboldt; de otra, *The Negro Motorist Green Book*, una guía de viaje escrita y publicada por Victor Hugo Green, entre 1936 y 1966, para ayudar a los viajeros afroamericanos a evitar los peligros de la violencia racial.

A la alusión a estas dos referencias, se añade el momento histórico del propio periplo de la artista, que coincidió con la campaña presidencial de Trump. Es así, en las imágenes de cada emplazamiento y a través de los vínculos que se establecen con la información textual, como la artista entreteje relaciones invisibilizadas del lugar: las voces de los pueblos originarios para nombrar sus plantas y el sentido de su toponimia, o el desplazamiento y el desarraigo de las comunidades afrodescendientes en esas mismas tierras. En suma, heridas opacadas por la historia y sus latencias actuales que encuentran en este proyecto un modo de evidenciar los entrelazamientos que configuran esos paisajes (Dahó, 2024). Por otra parte, cabe señalar que el gesto que engarza las diversas temporalidades de esta serie no pasa únicamente por una alusión a aquello que ha sido injustamente invisibilizado o aniquilado, también ensaya la posibilidad de introducir desajustes que permitan desautomatizar los antiguos mecanismos de exclusión visual. Si el paisaje, como ha argumentado Jill Casid (2005), ha funcionado como herramienta epistemológica para naturalizar la desindigenización y la imposición de un ordenamiento del territorio fundado en los monocultivos plantacionales a gran escala, el trabajo de Linarejos Moreno incide en la necesidad de interrumpir la transparencia con la que se ejecuta esa disposición visual o verbal del territorio, especialmente cuando esta presupone una autorización a la explotación.

Retrocediendo en el tiempo, cabe recordar que fue en los años setenta cuando la intensa alteración de los territorios como consecuencia de la expansión urbana e industrial provocó un punto de inflexión en las prácticas artísticas. Si hasta entonces el género paisajístico tendía a idealizar los espacios representados ocultando los rastros de los procesos históricos y sociales que los habían conformado, a partir de aquel momento, el paisaje pasó a convertirse en un medio privilegiado para la reflexión sobre la crisis social y ambiental. Este giro abrió un campo de exploración infinitamente amplio que, con el tiempo, ha terminado por generar nuevos manierismos, muy evidentes cuando la visibilización de entornos gravemente dañados deriva en una espectacularización del desastre en una nueva versión petroindustrial de lo sublime (Demos, 2017). En

¹ Recabados por la artista durante su viaje por Estados Unidos y, sobre todo, *a posteriori*, a través de internet.

clara contraposición a esta tendencia, cabe distinguir otro tipo de prácticas artísticas que, por el contrario, han puesto de manifiesto hasta qué punto la investigación artística puede contribuir a restablecer —aunque sea parcialmente— vínculos y relaciones fracturadas entre espacios, lugares y comunidades.

Un claro ejemplo de cómo puede desplegarse esta opción lo encontramos en *Traces of Nitrate*, investigación artística colectiva desarrollada a lo largo de diez años por los fotógrafos Xavier Ribas e Ignacio Acosta, junto a la historiadora del arte Louise Purbrick. Perfilando un marco de estudio extraordinariamente amplio —y hace una década todavía poco estudiado, salvo por algunos especialistas—, el colectivo ha abordado la historia de industrias extractivas del capitalismo colonial. Más concretamente, los autores se han centrado en la documentación de dos minerales, el nitrato y el cobre, y su circulación entre los puntos de extracción en Chile y su transformación en valor bursátil a través de los mercados financieros de la City de Londres. En el recorrido trazado por el movimiento de ambos minerales, el proyecto ha permitido individuar herencias y legados, así como su impacto en ambos países, a través de una investigación que ha combinado el trabajo de campo con el estudio de material e imágenes de archivo. El resultado de esta ingente labor documental se ha concretado en numerosas actividades (conferencias, artículos, encuentros), la publicación de dos importantes monografías —*Nitrato*, de Xavier Ribas (2014), y *Geografías del cobre* (2018), de Ignacio Acosta— y múltiples exposiciones. Entre ellas, por el tema que nos ocupa en este artículo, cabe destacar *El tráfico de la Tierra* (figs. 3 y 4). Tanto su formato expositivo como las características de la publicación ponen de manifiesto la fuerza y el alcance de la investigación realizada en lo que significa desestimar la concepción del paisaje como sinónimo de un escenario descontextualizado.



Figura 3. Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick, *El tráfico de la Tierra*, 2017. Instalación en el Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago. Cortesía de los artistas.



Figura 4. Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick, *El tráfico de la Tierra*, 2017. Detalle. Cortesía de los artistas.

En su formato expositivo (figs. 3 y 4), *El tráfico de la Tierra* se presenta como un ensamblaje de las distintas aproximaciones realizadas hasta la fecha por los autores y que, en cada caso, han supuesto confrontar la dificultad de poner imagen no solo a los artefactos y a lo material, sino también a los procesos de transformación de los minerales, los vacíos, las desapariciones o la abstracción de los flujos financieros. Además, este dispositivo también incorpora la propia referencia a las metodologías adoptadas. En palabras de Xavier Ribas (Dahó *et al.*, 2023)

Ese ensamblaje de documentación multiforme de paisajes alterados, lugares de resistencia y violencia, lugares de abandono y lugares de patrimonio, de las formas en las que el desposeimiento sucede en un lugar y de acumulación de riqueza en otro, aspira a visibilizar la interdependencia de los procesos históricos, las geografías y las transformaciones materiales del nitrato y el cobre. (...) La composición muestra una imagen caleidoscópica que hace al mismo tiempo visible la imagen documental. Sentíamos que necesitábamos poner el proceso de investigación, que en las piezas de arte suele

quedar oculto entre bastidores, en un primer plano, resaltando con ello no solo los hallazgos de nuestra investigación, sino también nuestras tareas y metodologías investigadoras, dando visibilidad a los espacios e instituciones en los que llevamos a cabo nuestra investigación.²

No menos importante es que, en su versión editorial³, formalizada como una “exposición plegada”, *El tráfico de la Tierra* ha sido concebida para ser distribuida gratuitamente y para servir como material de trabajo en encuentros entre estudiantes, activistas, abogados o maestros de escuelas en comunidades de Chile. De este modo, más allá de su dimensión objetual como instalación, el trabajo sigue activo, generando diálogos y acciones en diversos puntos geográficos, distantes pero interconectados.

Por último, y más brevemente, cabe subrayar que la atención de diversos artistas a la idea de paisaje no solo se ha dado en relación con la pérdida y la destrucción de ecosistemas humanos y no-humanos. Recientemente, la regeneración ecológica ha abierto otro campo de reflexión especialmente relevante⁴. En *Deshacer, borrar, activar* (2018), Jorge Yeregui aborda un caso paradigmático: la restauración paisajística del paraje de Tudela; un espacio icónico —geológica y culturalmente— ocupado durante casi cincuenta años por un complejo hotelero Club Med en pleno parque natural del Cap de Creus. Promovida por diversas administraciones, esta intervención paisajística tenía por objetivo revalorizar el indudable patrimonio natural de este enclave devolviendo el espacio a la ciudadanía. El estudio EMF, a cargo de la renaturalización del paraje, planteó un proyecto muy ambicioso empleando técnicas de deconstrucción de bajo impacto, y se propuso restablecer la vegetación autóctona a largo plazo. El trabajo de Yeregui, desarrollado a la largo de diversos años, durante los cuales pudo observar distintas fases del proceso, abre perspectivas inéditas para reflexionar sobre las implicaciones de esta intervención, tanto cultural como medioambiental, sin eludir las retóricas que rodean la devolución del lugar a un supuesto estado previo a su urbanización. Fruto de una práctica artística de carácter procesual, el trabajo de Yeregui también se ha apoyado en una extensa investigación sobre la historia administrativa del emplazamiento y sus distintas etapas. Este acercamiento ha sido clave para poder señalar con mayor énfasis la dimensión de ‘isla’ del paraje y los trabajos de los paisajistas para *borrar* lo que antaño fue la demarcación del resort. Por otra parte, como una de las series del proyecto puntualiza (figs. 5, 6 y 7), el minucioso control de la regeneración botánica y la eliminación de cualquier especie no autóctona evidencia sus tensiones, en especial cuando se confronta el hecho de que los escombros de la demolición sirvieron para la construcción de nuevas estructuras turísticas unos kilómetros más lejos, que, a su vez, dañarían las marismas de la zona de Rosas (Dahó y Yeregui, 2019).



Figura 4. “Vacíos”, del proyecto *Deshacer, borrar, activar*, Jorge Yeregui, 2018. Cortesía del artista.

Figura 5. “Vacíos”, del proyecto *Deshacer, borrar, activar*, Jorge Yeregui, 2018. Cortesía del artista.

Figura 6. *Deshacer, borrar, activar*, detalle de la instalación en el Centro de Arte Faro de Cabo Mayor, Santander. PhotoEspaña, 2020. Cortesía del artista.

² Fragmento de la entrevista realizada por la autora al colectivo con motivo de su exposición en la muestra colectiva *Reensamblaje*, curada por Teresa Arocena, que tuvo lugar en el TEA Tenerife Espacio de las Artes durante la XVI Bienal de Fotografía Fotonoviembre21.

³ Descargable a través de la web de *Traces of Nitrate*: www.tracesofnitrate.com.

⁴ Véase la serie “Coquimbo & Swansea” (2014), perteneciente a *Copper Geographies*, 2018: www.ignacioacosta.com.

CONCLUSIONES

Diversos en cuanto a contenido y resolución formal, los proyectos reseñados permiten constatar desde distintas perspectivas una contribución sustancial a la resignificación de la noción de paisaje. No es solo desde el ámbito teórico sino, como hemos tratado de argumentar aquí, en los espacios de relación abiertos en sus procesos artísticos como pueden identificarse las oportunidades para contravenir aquellas lógicas hasta ahora demasiado limitantes en la definición del concepto. Los acercamientos que proponen los artistas estudiados a través de sus investigaciones y su experiencia vivencial constituyen una clara evidencia de los múltiples caminos que pueden recorrerse para dismantelar esa distancia interminable instituida como una prerrogativa del paisaje. Desde este punto de vista, aquello a lo que seguimos llamando entorno “ya no sería apenas envoltura exterior sino que nos atravesaría y articularía a sus encadenamientos” (Andermann, 2008).

FUENTES REFERENCIALES

- Alpers, S. (2016). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Ampersand.
- Andermann, J. (2008). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales pesados.
- Andermann, J. (2023). *Entranced Earth. Art, Extractivism and the End of Landscape*. Northwestern University Press.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce.
- Casid, J. H. (2005). *Sowing Empire: Landscape and Colonization*. University of Minnesota Press.
- Casid, J. H. (2008). Landscape trouble. En R.Z. DeLue y J. Elkins (eds.), *Landscape Theory*. Routledge.
- Casid, J. H. (2018). Necrolandscapping. En J. Andermann, L. Blackmore y D. Carrillo Morell (eds.), *Natura: Environmental Aesthetics after Landscape*. Diaphanes.
- Clément, G. (2012). *El jardín en movimiento*. Gustavo Gili.
- Dahó, M. (2024). Puntos de quiebre. El paisaje como umbral. En Linarejos Moreno, *On the Geography of Green*. RM.
- Dahó, M. y Yeregui, J. (2019). Tudela. Un chantier a l'invers? En J. Ballesta y A. Callens (eds.), *Photographier le chantier. Transformation, inachèvement, altération, désordre. Hermann*. Disponible en castellano: <https://www.jorgeyeregui.com/proyecto/deshacer-borrar-activar/>.
- Dahó, M., Ribas, X., Acosta, I. y Purbrick, L. (2023). El tráfico de la Tierra. Xavier Ribas, Louise Purbrick e Ignacio Acosta en conversación con Marta Dahó. En T. Arocena (ed.), *Reensamblaje*. TEA Tenerife Espacio de las Artes.
- DeLue, R. Z. y Elkins, J. (eds.) (2008). *Landscape Theory*. Routledge.
- Del Río, V. (2023). *Políticas del paisaje. Sobre la perfección de los desiertos*. Exit Publicaciones.
- Demos, T. J. (2017). *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Stenberg Press.
- Dorrian, M. y Rose, G. (2003). *Deterritorialisations... Revisioning. Landscapes and Politics*. Blag Dog Publishing Limited.
- Farinelli, F. (2013). Historia del concepto geográfico de paisaje. En B. Lladó (ed.), *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto*. Icaria.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

- López Silvestre, F. (2009). Pensar la historia del paisaje. En J. Maderuelo (ed.), *Paisaje e historia*. CDAN / Abada.
- Luna, T. y Valverde, I. (dirs.) (2022). *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Universitat Pompeu Fabra / Observatori del paisatge.
- Mitchell, W. J. T. (ed.) (2002). *Landscape and Power*. The University of Chicago Press.
- Montero Prieto, M. (2022). *Una línea marca el horizonte. Fotografía contemporánea del paisaje en Chile*. Metales pesados.
- Nye, E. y Elkind, S. (eds.) (2014). *The Anti-Landscape*. Rodopi.
- Olwig, K. R. (2002). *Landscape Nature and the Body Politic. From Britain's Renaissance to America's New World*. The University of Wisconsin Press.
- Scott, E. y Swenson, K. (eds.) (2015). *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*. University of California Press.