

# Propuesta metodológica para el trabajo con fotografías de paisajes

Abraham Paulsen Bilbao<sup>1</sup>, Ricardo Rubio González<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Instituto de Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

<sup>2</sup>Departamento de Medición, Evaluación y Registro Educacional, Universidad de Chile. Santiago, Chile.

**E-mail:**

apaulsen@uc.cl  
ricardo.rubio@uchile.cl

Fecha de recepción: 10.07.2016  
Fecha de aceptación: 12.12.2016

## RESUMEN

Durante largo tiempo, la fotografía ha sido un recurso muy útil para el análisis geográfico, especialmente para documentar la realidad y levantar datos morfológicos del paisaje. Sin embargo, el uso de la fotografía como un recurso al servicio de una comprensión más holística del paisaje y del lugar, en el contexto de una geografía humanística, obliga a prestar atención a aspectos colaterales de la fotografía, tales como el contexto sociohistórico y la técnica involucrada en la producción de la imagen. En este artículo se presenta un método de análisis de la fotografía en este contexto, basada en una propuesta metodológica realizada por Marzal (2011).

**Palabras clave:** Paisaje – Fotografía; Cultural Geography; Alberto Maria De Agostini; Religión; MATAN.

## Methodological proposal for working with landscape photographs

## ABSTRACT

For a long time, photography has been a very useful resource for geographic analysis, specially for documenting reality and for collecting morphological data from the landscape. However, the use of photography as a resource to accomplish a more holistic understanding of the landscape and the place, both concepts understood in the context of humanistic geography, requires paying attention to collateral aspects of photography, such as the socio-historical context and the technique used in the image production. This article presents a method for analyzing photography in this context, based on a methodological proposal made by Marzal (2011).

**Keywords:** Landscape; Photography; Cultural Geography; Alberto Maria De Agostini; Religion; MATAN.

## INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se discuten algunos aspectos teóricos y metodológicos relativos a la utilización de la fotografía como recurso para el estudio de paisajes y lugares. El método de análisis fotográfico es el resultado de la adaptación de una propuesta metodológica diseñada por Marzal (2011), la cual fue utilizada para analizar un conjunto de fotografías realizadas por Alberto María de Agostini, sdb. (1883-1960) durante el período comprendido entre 1910 y 1956.

### **1. Consideraciones teóricas sobre la convergencia entre el espacio geográfico y el tiempo cronológico**

La constitución del pensamiento moderno tuvo como pilares la formulación, desde la Europa Occidental, del tiempo cronológico y el espacio geográfico como categorías orientadoras para el desarrollo de teorías científicas (Harvey, 1990). Paralelamente, se elevó la razón por sobre los demás atributos de la persona humana, considerándola un elemento fundamental para el logro de la emancipación del ser humano de toda atadura animal, con el fin de asegurar su relativa autonomía de la subjetividad (Habermas, 1993) y la infinidad de variantes asociadas al azar. Este proyecto, que pretendió ser universal, fue variando en función de las culturas locales, dependiendo del peso que registraban la religión y la idiosincrasia de los lugares, entre otros aspectos (Larraín, 1996).

La configuración del espacio como categoría conceptual, exigió la construcción de nuevas teorías (Casey, 1997; Cosgrove, 2008; Giannini, 1982; Thrift, 2006) y, como consecuencia de este proceso, se reforzó la idea de que el espacio es una construcción social, de modo análogo al tiempo (Schlögel, 2007). Ambas categorías evolucionaron juntas pero, paradójicamente, se fueron separando de forma muy radical. Por un lado, el tiempo se tornó exacto y medible, gracias a la invención del reloj y la consecuente posibilidad de contar horas, minutos y segundos (Harvey, 1990). Por otro, el espacio fue perdiendo vitalidad a causa de la prescindencia de la cual fue objeto en la explicación de fenómenos en el contexto de la Modernidad, donde proliferaron trabajos centrados en la organización social referenciando los procesos fundamentalmente en su dimensión temporal (Giddens, 1999). Vinculado con lo anterior, cuando se incluía al espacio como categoría analítica, se partía de postulados kantianos, desde los cuales se le consideraba una categoría dada a priori, lo cual influyó en su progresiva desmaterialización y abstracción (Giannini, 1982), en un proceso amplio de desterritorialización de los pensamientos acerca de la realidad, o bien, la consolidación de una lógica espacial aplicada a la reflexión y el análisis relativo a los procesos sociales.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, en el contexto del llamado "Giro Cultural" (Jackson, 1999; Jameson, 1999), surgieron nuevas ontologías espacializadas, resituando al espacio en un nivel de importancia comparable al que tenía antes de la irrupción del pensamiento ilustrado en Europa. Surgieron, desde diversos científicos sociales y de las humanidades, nuevas formas de pensar y teorizar tanto el espacio como la espacialidad, que reflejaban la producción de formas diferentes de pensar y habitar el mundo (Thrift, 2006). La geografía no estuvo nunca más sola en el abordaje de su tradicional objeto de estudio, sino que fueron apareciendo aportes desde la antropología, la sociología, la literatura, la psicología, la arquitectura y el urbanismo, la teoría política y la economía, entre otras. Este

proceso de recuperación del interés por la dimensión espacial de los procesos sociales, incluyó una revisión de las teorizaciones acerca del paisaje y del lugar, conceptos también claves en la geografía contemporánea, junto a los de espacio geográfico, región y territorio.

Al respecto, Yi-Fu Tuan discute algunas divergencias observadas en el contexto de la geografía cultural y responde a una pregunta central: ¿es posible una teoría del espacio y de la espacialidad? Al respecto, señala que sus propias teorías sobre el espacio son construcciones culturales y experienciales, cuyo significado puede variar ampliamente de personas a personas y de individuo a individuo. Es decir, se trata de teorías situadas, lo que atentaría contra la formulación de modelos epistemológicos y teóricos universales. Esto explicaría la relativa imposibilidad de que una teoría general sea por sí sola capaz de silenciar a otras y, de ese modo, alinear en perspectivas monolíticas el derrotero del pensamiento geográfico actual. El autor señala que el hecho de que el espacio tenga una gama inusual de significados sutilmente diferenciados, nos invita a participar en la taxonomía, en la comparación y en el rastreo de su curso evolutivo en lugar de buscar el Santo Grial de una teoría abarcadora. ¿Y sobre la espacialidad? Tuan considera que su comprensión del término es demasiado confusa. Sin embargo, se pregunta lo siguiente: si una teoría prometedora está en proceso y lo ha estado durante algún tiempo, ¿no deberíamos tener ahora un vocabulario común y un conjunto común de metas? No los tenemos, ¿verdad? En realidad, podemos habernos separado, nos hemos convertido en islas para nosotros mismos, cercanas unas a otras, solo que compartimos una ascendencia intelectual común, o que, como hoy, estamos sentados en el mismo panel. Lamentable, aunque este estado de aislamiento sea desde el punto de vista de nuestro deseo de comunidad y universalidad; la sociedad en general puede regocijarse en nuestras diferencias, en la diversidad de nuestras ofrendas (Tuan, en Merriman et al., 2012, pp. 12-13).

La tesis de que los conceptos geográficos estructurantes (espacio geográfico, territorio, región, lugar y paisaje) provengan de teorías situadas, contradice el principio básico desde el cual se forjó el conocimiento científico moderno, es decir, el carácter formal del espacio, lo cual explicaba sus características de homogeneidad, isotropía, isometría y extensión, con independencia de la situación o posición en la que ese espacio se encontraba. Incluso, siendo materialidad indiscutible, el espacio podía definirse como vacío (Paulsen, 1993).

Todo lo anterior redundó en la aceleración e incremento de los aportes provenientes de diversas fuentes para la construcción de la epistemología, referida a los conceptos fundantes de la geografía, y a la llegada de nuevos métodos y miradas al escritorio del investigador espacial (Unwin, 1995). Eric Sheppard ejemplifica la provisión de bases teóricas, conceptuales y metodológicas aparejadas a nuevos temas, que producen conceptualizaciones poco ortodoxas de espacio desarrolladas por algunos autores anglosajones: los espacios paradójicos de Gillian Rose (1993); las espacialidades antípodas de las que han escrito Phil O'Neill y Pauline McGuirk (2007); espacialidades postcoloniales tales como los espacios de partición de Oren Yiftachel (2003) y Sanjay Chaturvedi (2005); diversos tipos de espacialidades indígenas; espacio de fase; espacios fractales; y los propios experimentos de Sheppard (2006) con la posición socioespacial (Sheppard, en Merriman et al., 2012, p. 8).

El giro cultural puede ser definido como un renacimiento de la geografía, capaz de reavivar la discusión en torno a las categorías paisaje, lugar, territorio y región, en apoyo a la vitalidad adquirida previamente por el espacio. También la noción lugar se convirtió en un concepto exportado desde la geografía a una amplia gama de ciencias humanas y sociales, preocupadas por describir, analizar y explicar tópicos tales como globalización, migraciones, identidad, sustentabilidad del desarrollo, pobreza, capitalismo, urbanización, desastres y/o riesgos naturales, cambio climático global, entre otras temáticas (Cresswell, 2004). Similar evolución experimentó la categoría paisaje, con el aditamento de que se han instalado perspectivas que intentan superar la división cartesiana entre sujeto y objeto, que provocó tanto el radical desarraigo del ser humano y de la cultura del orden natural (Ingold, 2000) como el desencantamiento del mundo (Berman, 1987). Entre estas perspectivas, se pueden distinguir aproximaciones románticas, asociadas a corrientes geográficas realistas (Pocock, 1974), humanísticas (Tuan, 2015) y postmodernas (Rodaway, 1994).

En el caso particular de este artículo, la dimensión espacial de la realidad se aborda principalmente desde las nociones de paisaje y lugar, las cuales se han considerado más pertinentes para abordar la explotación de las fotografías de paisajes como recurso para la enseñanza. Ambas nociones se entienden en el contexto de las experiencias vividas por el individuo y la sociedad y, en este sentido, tal como se ha indicado para la espacialidad y el proceso de construcción de una teoría del espacio, aparecen fuertemente dependientes de las conductas, las acciones y las creencias construidas culturalmente a lo largo del tiempo y que están alojadas en las personas. Esto tiene como consecuencia que la comprensión del proceso de configuración del paisaje y, por supuesto, también su interpretación, oscilan en un espectro de múltiples posibilidades desde las interpretaciones morfológico-estructurales y la plena subjetividad estética.

## **2. *Hacia la interpretación de fotografías de paisajes***

El paisaje es concebido en este trabajo como un todo integrado de componentes tangibles (objetos materiales tales como la vegetación o las edificaciones) e intangibles (los cambios físicos de la materia provocados por los cambios de temperatura, las formas en que se organizan las relaciones sociales o los principios que rigen la construcción del equipamiento), cuyas modalidades de interacción (entre los sujetos y objetos contenidos en el paisaje) definen las formas que adopta cada paisaje, las cuales es posible observar de forma directa. En consecuencia, el paisaje es, ante todo, una realidad observable a simple vista. En este sentido, Georg Simmel (2013) sostiene que es imprescindible observar [para] tener conciencia de estar ante un paisaje [...] Para alcanzar esa conciencia, nuestros sentidos deben, justamente, dejar de centrarse en un elemento particular y abarcar un campo visual más amplio, es decir, percibir una nueva unidad que no sea mera suma de elementos puntuales; solo entonces estaremos ante un paisaje. (p. 7)

Esta idea conecta con las tradiciones de la Modernidad relativas al paisaje, en las que se concibe como una entidad que existe solo gracias a la acción del observador, quien interpreta las formas del paisaje como evidencias de los procesos (geológicos, climáticos, culturales, técnicos, etc.) que subyacen a la diacronía en que se concreta su organización, la cual percibe desde un enfoque observable en determinado momento.

En tal sentido, Nogué (2008) afirma que el paisaje puede interpretarse como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también de su futuro. La legibilidad semiótica del paisaje, esto es, el grado de descodificación de los símbolos, puede ser más o menos compleja, pero en cualquier caso está ligada a la cultura que los produce. (p. 11)

Esto significa que el paisaje se produce gracias al diálogo que se establece entre el objeto-paisaje y el sujeto (la persona), o bien, entre objetividad y subjetividad. Esta idea es compartida por Simmel (2013) quien señala que el paisaje surge luego de que el ser humano realiza un acto espiritual mediante el cual “agrupa una serie de fenómenos y los eleva a la categoría de paisaje” (p. 9). En consecuencia, el paisaje es al mismo tiempo una realidad física observable y una realidad subjetiva construida por la percepción del individuo.

Tilley (1994) agrega un matiz a esta cuestión al vincular el proceso de producción del paisaje con el proceso de producción del espacio. Al respecto afirma que no hay un espacio sino varios espacios, ya que es concebido como una construcción social y, en consecuencia, fuertemente condicionada por los rasgos singulares que cada grupo social tiene en distintos momentos de la historia. Así, el espacio socialmente construido combina lo cognitivo, lo físico y lo emocional del ser humano y, al mismo tiempo, un conjunto de enlaces o vínculos entre estas dimensiones subjetivas del individuo y los elementos físicos observados, generando una gran diversidad de experiencias y situaciones de apego e involucramiento entre el individuo, la sociedad y el espacio. En este contexto, el espacio estará comprendido por un innumerable conjunto de relaciones más o menos intensas establecidas entre los distintos componentes contenidos en él, con la consecuencia lógica de tratarse de un sistema altamente dinámico dentro del cual se encuentran los lugares y los paisajes.

De esta manera, el lugar se constituye en una parte irreductible de la experiencia humana, ya que desde la perspectiva del individuo, la persona está más en un lugar que en una cultura (Tilley, 1994, p. 18). En tal sentido, Tuan (1977) afirma que si el espacio es movimiento, el lugar es pausa, lo cual es relevante porque la construcción del paisaje exige la contemplación del mismo, una mirada atenta y dedicada, capaz de generar una interacción consciente del sujeto con los objetos que observa y esta tarea requiere de la pausa proporcionada por el lugar. La relación entre el ser, el lugar y el paisaje es intermediada por la escala de magnitud a la cual el observador recurre para observar aquello que ve, la cual es definida por el punto de observación y la distancia desde la cual se mira el paisaje. En definitiva, esa escala modifica la morfología del objeto que se observa y, paralelamente, la matriz sociocultural a la cual pertenece el observador, condiciona significativamente la interpretación que hace de los objetos que observa (la descodificación, según Nogué, 2008).

Así el objeto-paisaje se integra al ser del individuo, gracias a relaciones tan diversas como la experiencia emocional de observar el paisaje, la incorporación del mismo como recuerdo en la memoria, su uso como espacio utópico o anhelado o incluso como espacio místico.

## MATERIAL Y MÉTODO

### 3. *Elementos para el análisis de fotografías de paisajes*

Respecto al paisaje, proponemos a continuación un análisis geográfico realista, fundado en el trabajo de Roland Barthes *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1990) y en la concepción de meta-representación, vinculada a teorías y modelos cognitivos (Perner, 1994). Las meta-representaciones son juicios auto-referidos o recursivos, que funcionan como representaciones secundarias elaboradas a partir de otras primarias, es decir, se trata de representaciones de representaciones o la representación de la relación representacional (Perner, 1994).

El carácter distintivo de toda representación es que actúa reemplazando al objeto que representa, tal como ocurre con un modelo, un enunciado, un estado mental, una fotografía (Tagg, 2005) o un dibujo. En otras palabras, las representaciones son objetos que poseen la capacidad de evocar otros objetos (Perner, 1994).

Las fotografías gozan de una singularidad respecto de la forma en que se construye la representación porque la cámara opera como “instrumento de constatación” (Tagg, 2005, p. 7) que establece una conexión existencial entre algo que es necesariamente real y que fue colocado ante el objetivo de un instrumento tecnológico que captura su imagen (Barthes, 1990). De esta manera, se testimonia que la cosa estuvo allí y que quien la fotografió la vio allí.

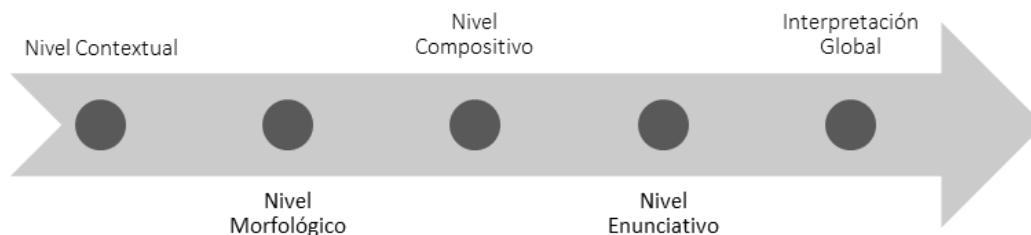
No obstante, este atributo testimonial de la fotografía, pretendidamente objetivo respecto de la realidad, se complementa y se completa con su “narratividad” (Marzal, 2011), es decir, su capacidad para contar una historia.

A continuación proponemos una metodología de análisis de fotografías susceptibles de ser utilizadas para el desarrollo de indagaciones sobre paisajes y lugares. Primero, se describe el método, el cual ha sido utilizado en una investigación realizada en 2016 sobre una colección de fotografías de paisajes realizadas por el sacerdote Alberto María De Agostini. En segundo lugar, se presenta un ejemplo de aplicación del método.

#### *a. Un método para el análisis e interpretación de fotografías de paisajes*

En el ámbito de las ciencias sociales en general y en la geografía en particular, llevar a cabo un análisis implica descomponer la realidad en diferentes partes, a partir de un conjunto de criterios establecidos previamente que permitan hacer evidente aquellos aspectos implícitos que se desea poner en evidencia.

Entonces, el análisis de una fotografía consiste en descomponer la imagen en diferentes partes que la componen. Para conseguir esto, se propone la aplicación de una matriz analítica elaborada en base a los criterios de Marzal (2011), que contempla cinco aspectos o niveles, que avanzan de lo descriptivo a lo interpretativo, según se indica en la siguiente tabla.



**Tabla 1:** Niveles de tratamiento de fotografías con interés geográfico, basada en el modelo de Marzal (2011, pp. 173-229).

El análisis de las fotografías que emprenderemos se sustenta en la consideración de la fotografía como índice y distingue niveles que parten del reconocimiento de la materialidad de la obra y su contextualización histórico-cultural, hasta el despliegue de un nivel enunciativo. Este método analítico fue propuesto por Javier Marzal Felici (2011), inspirado en los trabajos de Bazin (1990), Barthes (1992) y Dubois (1994), entre otros. Está conformado por cinco niveles: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y culmina con la interpretación global.

Los primeros cuatro niveles son descriptivos de la integridad del acto que originó la imagen representada y apoyan al último nivel interpretativo. El nivel contextual es informativo, en tanto que los niveles morfológico, compositivo y enunciativo aluden a la técnica y objetivo de la representación, lo cual prepara para el paso al trabajo interpretativo. Se trata de un proceso que pretende ordenar mediante etapas lógicas el trabajo de decodificación de aspectos geográficos presentes en una imagen, para asegurar que la interpretación sea lo más coherente posible. En consecuencia, no se pretende realizar un análisis semiótico pero, de existir la posibilidad de realizarlo, se basaría en los primeros niveles analíticos, agregándose al análisis textual.

El nivel contextual se detiene en la técnica empleada, el autor, la historicidad de la imagen, la presencia de escuelas o movimientos artísticos susceptibles de ser reconocidos en la imagen y el acopio y análisis de información referida a lo representado. Se trata de una etapa informativa que entrega información acerca de la puesta en escena de la imagen y se orienta a su clasificación y modalidad de archivo, especialmente cuando se trata de fotografías captadas durante el trabajo de campo. En algunas situaciones, el geógrafo no tendrá información suficiente para completar esta etapa, pero ello puede que no influya significativamente en la calidad de la interpretación realizada. Un ejemplo asociado a la imposibilidad de tener información para completar adecuadamente esta parte de la matriz, ocurre cuando se analiza fotografía documental, de paisaje o de otro tipo, de carácter histórico o patrimonial. Para este nivel se propone el formato contenido en la siguiente tabla.

**Tabla 2:** Componentes en la MATAN del nivel contextual. Adaptación modelo planteado por Marzal (2011, p. 178).

Nivel Contextual	Datos Generales	Número de la foto
		Nombre de la foto
		Fecha de la toma
		Orientación de la toma
		Hora
		Lugar
		Latitud
		Longitud
		Altura
		Nombre del topónimo, sujeto u objeto capturado
		Autor
	Aspectos técnicos	Tipo de foto (bln, color)
		Cámara
		Lente
		¿Movimiento o estática?
		Objetivo
	Comentarios	Acerca del autor
		Acerca de la técnica
		Valor geográfico de la imagen
		Fenómenos destacados
Sujetos u objetos destacados		

Al nivel contextual le sigue el nivel morfológico, en el cual se combinan aspectos materiales referidos tanto a la imagen como a la técnica aplicada, con leyes perceptivas tales como figura-fondo, forma completa, buena forma. En este nivel se pretende desarrollar un análisis lo más holístico posible acerca del resultado de la toma, considerando la totalidad como mensaje y cada uno de los elementos figurativos como unidades simples con significado, es decir, como una continuidad donde resulta muy difícil determinar dónde termina un mensaje significativo y empieza otro. Este nivel permitiría comenzar a desentrañar la “narratividad” de la fotografía. También en este nivel corresponde explicar, lo más completamente posible, el motivo fotográfico, ya que ello permitirá comprender el contexto socio-técnico de la toma. La tabla 3 enumera los aspectos considerados en este nivel, los que requieren, para su identificación, un conocimiento basal en la técnica asociada a la fotografía, lo cual puede significar un escollo para completar adecuadamente la información de la imagen. Sin embargo, cada aspecto aquí considerado da cuenta de la intencionalidad del autor y la motivación asociada a la captura de la imagen, cuestiones claves para la realización de una adecuada interpretación lógica de su mensaje representacional y meta-representacional. A partir de este nivel ya es posible reflexionar acerca del mensaje de la imagen y de las intenciones del autor.



**Tabla 3:** Componentes del nivel morfológico. Adaptación del modelo planteado por Marzal (2011, p. 180-194).

Nivel Morfológico	Elementos morfológicos	Punto
		Línea
		Plano – espacio
		Escala
		Forma
		Textura
		Nitidez de la imagen
		Iluminación
		Contraste
		Nivel de tratamiento de la imagen
		Centro de imagen
		Componentes representados
		Fidelidad con la realidad

El tercer nivel, el compositivo, busca determinar las relaciones sintácticas entre los elementos simples que constituyen (en tanto unidades analíticas) la imagen y que forman parte de su estructura interna. Se incluyen en este nivel los aspectos escalares, junto a la tensión y el ritmo. También se analiza la articulación del tiempo con el espacio en la representación, cuestión que es de vital importancia en situaciones en las que el objeto representado pretende ser mostrado como trascendente o ahistórico. Este nivel aporta a la construcción de una explicación más global de la imagen, si es que se suma a las reflexiones obtenidas en el nivel anterior. Se desglosa en sistema sintáctico, espacio de representación y tiempo de la representación. De estos tres sistemas, el sistema sintáctico entrega información acerca de las motivaciones del autor, en tanto que los dos restantes refieren al contexto de la imagen. Este nivel requiere sólidos conocimientos disciplinares para dar cuenta de los laberintos de la fotografía, especialmente en lo que concierne a la determinación del sistema sintáctico.

**Tabla 4:** Componentes del nivel compositivo, adaptación del modelo planteado por Marzal (2011, p.195-217).

Nivel Compositivo	Sistema sintáctico o compositivo	Perspectiva
		Ritmo
		Tensión
		Proporción
		Distribución de pesos
		Ley de tercios
		Orden icónico
		Recorrido visual
		Estaticidad / Dinamicidad
		Pose
Nivel Compositivo	Espacio de la representación	Campo / Fuera de campo
		Abierto / Cerrado
		Interior / Exterior
		Concreto / Abstracto
		Grado de abstracción
		Tipo de representación
		Profundo / Plano
		Habitabilidad / No habitabilidad
		Paisaje Natural / Espacio en transformación
		Nivel de presencia cultural o seres humanos

		Protagonismo Cultural / Natural
		Puesta en escena
Nivel Compositivo	Tiempo de la representación	Instantaneidad
		Duración
		Atemporalidad
		Tiempo simbólico
		Tiempo subjetivo
		Contexto socio – temporal
		Secuencialidad / Narratividad

En el nivel compositivo tienen oportunidad de desarrollarse la geograficidad e historicidad de la imagen. Además, permite profundizar aspectos relacionados con la imaginación geográfica, tales como las posibles influencias de las concepciones del fotógrafo en la construcción de meta-representaciones en el destinatario final de la fotografía (el observador de la fotografía), el uso de recursos y técnicas para generar determinadas sensaciones en el observador, el uso ideológico de la imagen, sus mensajes implícitos y explícitos, la aplicación de la psicología jungiana o de la Gestalt al análisis de fotografías, entre otros aspectos (Barthes, 1990).

El nivel enunciativo considera “los modos de articulación del punto de vista” (Marzal, 2011, p. 176), esto es, la conciencia de que existe una mirada enunciativa que seleccionó un aspecto de la realidad, un lugar desde el cual se realiza la toma. Este aspecto permite abordar la ideología implícita de la imagen y la visión de mundo que comunica (Barthes, 1997; Bazin, 1990) para avanzar hacia análisis más complejos, como el semiológico (Barthes, 1992), o considerando a la imagen como un tipo específico de discurso (Batchen, 2004; Bell, 2001; Freund, 2006).

**Tabla 5:** Componentes del nivel enunciativo”: Adaptación del modelo planteado por Marzal (2011, p. 218-225).

Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	Punto de vista físico
		Actitud de los personajes
		Calificadores
		Transparencia / Sutura / Verosimilitud
		Marcas textuales
		Miradas de los personajes
		Enunciación
		Relaciones intertextuales
		Aspectos / Símbolos / Marcas relacionadas con lo numinoso
		Aspectos / Símbolos / Marcas relacionadas con la santidad
		Visibilización de atributos divinos

## RESULTADOS

### *b. Un ejemplo de aplicación*

Javier Marzal Felici (2011) recuerda que en la fotografía de paisaje, el paisaje se revela como una construcción, como un mero efecto de sentido directamente vinculado con nuestra particular experiencia cultural. El paisaje no es, por tanto, lo que funda referencialmente la fotografía que intenta dar cuenta de él, sino el resultado final de una serie de operaciones de construcción de la significación. (p. 297).

El nivel enunciativo actúa como el aspecto diferenciador de la fotografía del sacerdote Alberto María De Agostini; la mirada científica constantemente da lugar a la predicación práctica desde la recurrencia del paisaje. Sostenemos que este aspecto es especialmente relevante en la discusión acerca de la ideologización del científico, la relación entre la objetividad científica y el compromiso religioso, el carácter simbólico del paisaje, entre otros aspectos éticos, filosóficos o epistemológicos.

Con el logro de este nivel es posible alcanzar la interpretación global de la imagen o la "interpretación global del texto fotográfico" (Marzal, 2011, p. 177), lo cual, siendo un proceso eminentemente subjetivo, pretende, mediante la articulación de las etapas que le preceden, avanzar hacia la construcción de una lectura argumentada y de una valoración crítica sobre la calidad de la imagen estudiada, proporcionando un sustento lógico. La existencia de este trabajo de cierre posiciona a la metodología aquí presentada en el paradigma de la semiótica textual (Barthes, 1992), que en geografía se ha aplicado al estudio de los paisajes urbanos (Barthes, 1997) y a tipologías más generales (Ingold, 2000).

A continuación se presenta el análisis de un caso seleccionado con el fin de validar la metodología analítica. La aplicación de la matriz se ha hecho para el análisis de un conjunto de fotografías de Alberto De Agostini (1883-1960), misionero salesiano multifacético (geógrafo, cartógrafo, naturalista, montañista y explorador, cineasta documentalista y fotógrafo) que vivió y exploró diversos territorios del extremo sur de América entre 1910 y 1956.

De Agostini llegó a Punta Arenas en febrero de 1910 a cumplir con labores de la Congregación Salesiana y, en ese contexto, las fotografías que produce poseen un marco contextual común, caracterizado por el uso del blanco y negro sobre negativos de vidrio y película fotosensible, casi siempre en imágenes estáticas (exceptuando una serie tomada desde el aire en una expedición aérea).

Los aspectos técnicos involucrados en la producción de las fotografías son una limitación de este estudio, que ha privilegiado los aspectos sociohistóricos, morfológicos, compositivos, enunciativos y la interpretación global.

Desde el punto de vista sociohistórico, la producción fotográfica (y fílmica) de este sacerdote se inscribe, en primer lugar, en su labor misionera y evangelizadora, pero no exclusivamente en ese marco, ya que su trabajo también cumple el propósito de documentar la fisonomía del paisaje o las formas de vida de los colonos y de los pueblos indígenas fueguinos, entre muchos otros aspectos.

Lo anterior, significa que las fotografías que realiza son utilizadas con el doble propósito del fotógrafo científico (documentar la realidad) y del fotógrafo artista (producir una construcción

discursiva sobre la realidad que contenga su punto de vista respecto de la misma). De Agostini usa la fotografía para mostrar la realidad y para mostrar la forma en que él percibe la realidad, es decir, como un objeto de estudio (en tanto científico) y como una creación total, inabordable, magnífica y sublime (en tanto observador místico).

Estos elementos corresponden a la base del nivel contextual de las fotografías que se presentan a continuación, las cuales pertenecen a una serie realizada por De Agostini en diciembre de 1913, durante el desarrollo de una expedición marítima por los canales patagónicos localizados en la vertiente oeste de Campo de hielo Sur, entre los 48°45' y los 50° de latitud sur, aproximadamente.



**Figura 1:** Numerosas cascadas bajan de las escarpadas montañas que flanquean los canales. De Agostini, 2010, p. 71.

A nivel morfológico, destaca el uso de las líneas que tienden a la verticalidad gracias al protagonismo de las cascadas y del reflejo de las cascadas sobre la superficie del agua. Esta verticalidad se enfatiza gracias a la línea horizontal que genera la superficie del agua del canal patagónico. Desde el punto de vista geográfico, la escala es de mucho detalle aunque, desde el punto de vista de la producción fotográfica, es solo una imagen de escala media. Se trata de una imagen muy nítida, que permite incluso ver las pequeñas olas sobre la superficie del agua del canal navegable. La iluminación es solar y, gracias

a ello, se produce un marcado contraste entre el cielo y la ladera protagonista de la imagen. El centro de la imagen está en el punto de unión de la cascada principal con la superficie del agua del canal por el cual navegaba la embarcación de la expedición. El cielo, la ladera de la montaña cercenada por dos cascadas y la superficie del agua del canal por el cual navega la nave se integran en una imagen que guarda gran fidelidad respecto de la realidad y, a pesar de ello, contiene un amplio conjunto de significados que serán analizados más adelante.

A nivel compositivo, destaca en la imagen una perspectiva que el autor crea mediante una profundidad de campo que recurre al reflejo visible sobre la superficie del agua de las estructuras contenidas en la mitad superior (montaña, cascadas, cielo), la cual aparece en primer plano y gracias al hecho de que la mayor nitidez de la imagen está en el objeto central: la ladera de la montaña que contiene las cascadas. La nitidez de la imagen hace posible esto, ya que sin la nitidez de las suaves olas sobre la superficie del agua no sería tan elocuente la perspectiva creada. En este sentido, el ritmo de la fotografía podría jugarse en la repetición de las olas, o bien, en la continuidad del flujo de agua que cae en las cascadas.

Al mismo tiempo, la tensión visual de la imagen se juega en las formas irregulares contenidas en la fotografía (perfil de la montaña contrastada contra el cielo; la estratigrafía de las rocas que componen la montaña, visible en la parte izquierda; la deformación del reflejo de las cascadas en la superficie del agua, a causa de las olas), las cuales enfatizan el origen natural de las estructuras o de los objetos contenidos en ella: la inexistencia de formas regulares es una evidencia de la ausencia de intervención humana. En este sentido, el agua como elemento central de la composición la dota de un equilibrio dinámico que se juega en dos ámbitos: i) la realidad abordada por el científico, que informa sobre el constante ciclo hídrico y ii) la realidad observada por el artista que reflexiona sobre la eternidad de las cosas. La fotografía fue titulada por De Agostini como Numerosas cascadas bajan de las escarpadas montañas que flanquean los canales y la proporción de estos tres elementos (cascadas, montañas, canales) es muy equilibrada: la superficie de la fotografía se distribuye entre agua y montaña casi en un 50 por ciento para cada una. Esta distribución de los pesos visuales entre montaña, cielo y superficie del agua, permite que las cascadas no pierdan protagonismo en la fotografía. Paralelamente, la posición central de la cascada más torrentosa evidencia el disciplinado uso de la ley de tercios que caracteriza la mayoría de las fotografías de Alberto De Agostini, ya que la parte superior de la cascada se halla en el límite entre el tercio superior y el central, y la parte inferior de la cascada, se encuentra muy próxima al límite entre los tercios central e inferior de la fotografía. La simetría de la imagen se consigue por el reflejo de estructuras sólidas (la montaña, las cascadas) sobre el líquido del agua de canal sobre el cual navega el fotógrafo.

Es una imagen aparentemente simple pero la integración compositiva de los elementos la hace más compleja desde el punto de vista sintáctico. Todos los elementos contenidos en ella se encuentran dentro de campo y configuran un espacio no habitable, sin presencia humana visible (exceptuando al fotógrafo, que solamente transita por el lugar) y no intervenido, no transformado. Dadas estas características, la imagen se dota de atemporalidad respecto de las comunidades humanas, debido a que la noción de tiempo se dimensiona desde la experiencia del ser humano. No obstante, esta atemporalidad liga la imagen con la idea de eternidad, en base al diálogo permanente entre los elementos naturales (cielo, agua, tierra). En consecuencia, el tiempo de la imagen es principalmente un tiempo simbólico.

A nivel enunciativo, la integración compositiva anticipa aspectos de la interpretación de la imagen, ya que la idea central del fotógrafo es la de admirar la obra magnífica del creador y ayudar a otros a admirarla también. De Agostini alberga la convicción de estar en presencia de una creación divina cuando observa la naturaleza y, vivida de esta manera, esta experiencia se acerca a una experiencia mística, es decir, una forma de entrar en diálogo con la divinidad. Esto ocurre de manera preferente en el diálogo entre el paisaje y un individuo capaz de conmoverse en el acto de la contemplación del paisaje. Con mucha frecuencia, esta relación dialógica entre el paisaje conmovedor capaz de seducir e infundir temor y el observador sensible a esos códigos más o menos implícitos, ocurre en lo que se conoce como el paisaje sublime. Durante largo tiempo, la tormenta, el fuego, el bosque impenetrable y la montaña han sido elementos de la naturaleza admirados y, al mismo tiempo, temidos por los seres humanos. En la conjunción de la belleza que atemoriza se encuentra lo sublime, aquello que definimos como lo bello horroroso (Otto, 1965; Simmel, 2013; Tuan, 1980), capaz de conmover al observador. En este sentido, Tuan (1980) recuerda que “para los europeos de tiempos remotos y también para otras culturas, las montañas y amplias zonas boscosas eran paisajes de miedo” (p. x). Con mucha frecuencia, la experiencia del miedo es irracional y el miedo a lo desconocido no es una excepción a esta norma general.

No obstante, respecto de los “paisajes de miedo” lo interesante es que se configuran a partir de una interacción pasiva entre el paisaje y la persona, ya que “las tormentas, los bosques y las montañas provocan daño solamente a quienes osan invadir sus dominios” (Tuan, 1980, p. x). El miedo, entonces, depende de las acciones de las personas respecto de dichos paisajes. Sin embargo, una montaña también podría demostrar un activo poderío, gracias a su imponente y siniestra presencia, capaz de inducir terror en la gente de los valles subyacentes” (p. 7). El horror que emana del paisaje es, en estos casos, un activo propio de dichos lugares, frente a los cuales el ser humano se para con una rebeldía cuyos límites están definidos por el miedo, y cuya capacidad de asombro está condicionada por su capacidad para decodificar significados profundos relativos al sentido de la propia existencia.

En alguna medida, esta es una imagen que sintetiza de buena manera la cosmovisión católica de De Agostini y su afán por explorar la insondable profundidad de la relación entre la naturaleza y el ser humano. Las impresiones subjetivas que el paisaje despierta en él, quedan plasmadas en palabras que acompañan las imágenes, lo cual facilita la interpretación de algunos aspectos de las mismas. En este caso, el autor acompaña las imágenes de los canales patagónicos con textos como este:

Mientras las cimas enrojecen como brasas y las nieves perpetuas, blanquísimas, se tiñen de púrpura, los poderosos flancos de las montañas están ya sumergidos en la sombra y se elevan como gigantescos bastidores, ocultándose entre las nubes del lejano horizonte, en un mundo misterioso e inexplorado.

Sobre el espejo cristalino de las aguas en las que se reflejan las escarpadas laderas de las montañas cubiertas de bosques, las manchas blancas de los glaciares y las cumbres todavía iluminadas por el Sol, centellean llamaradas de oro y esmeralda, chispeos de amatistas y zafiros, relámpagos de plata, combinados en tan delicadísima gama de colores que la vista no se cansa de contemplarlos. (De Agostini, 2010, p. 93)

La soledad que caracteriza los territorios extremos que explora y documenta, aparecen llenos de vida y belleza ante los ojos del misionero, quien no cesa de colorear con palabras las imágenes en blanco y negro.



**Figura 2:** Navegando en los canales patagónicos. De Agostini, 2010, p.95.

A nivel morfológico, la figura 2 presenta una disposición de líneas regulares asociadas a la embarcación situada en primer plano (la goleta Renato) y un conjunto de líneas y formas irregulares que corresponden a las laderas de las montañas que flanquean el canal presentado en la imagen, el cual aparentemente corresponde al seno Eyre. Las diferencias en la regularidad e irregularidad de las líneas que se forman, tal como se comentó en el caso de la figura 1, se asocian a la génesis de los objetos que sirven de base para su trazado en la imagen, es decir, líneas regulares para las creaciones humanas e irregulares para las creaciones de la naturaleza sin intervención humana.

Esta fotografía forma parte de un conjunto de imágenes que documentan la forma en que se desarrollaba la navegación en los canales y fiordos patagónicos, que se distribuyen a lo largo de la costa del Pacífico de las regiones chilenas de Magallanes y Aisén. La goleta Renato con sus ocupantes aparece como un objeto destacado dentro de la imagen. El trabajo de la perspectiva es un aspecto morfológico muy llamativo en ella, porque el autor construye un punto de fuga en la convergencia de las laderas que flanquean el canal situado en la parte central derecha de la imagen. Desde ese punto, organiza la cresta de las montañas que ascienden hacia un lado y otro de la imagen y que recortan las nubes del fondo de la fotografía. Al mismo tiempo, dispone los costados de la embarcación de tal manera que se ordenan en relación a este punto de fuga, fortaleciéndolo como estructura morfológica de la fotografía.

Como ocurre en la mayoría de las fotografías de este autor, la nitidez de la imagen es una cualidad destacada. Por otra parte, la escala de la fotografía es ambigua, porque muestra una escala pequeña asociada a la goleta y una escala imprecisa asociada a los grandes espacios que aparecen confusamente delimitados a causa de la nubosidad del plano más lejano de la imagen. Las nubes bajas que esconden el horizonte lejano y trazan un límite horizontal cercano, sugieren espacios ignotos desafiantes.

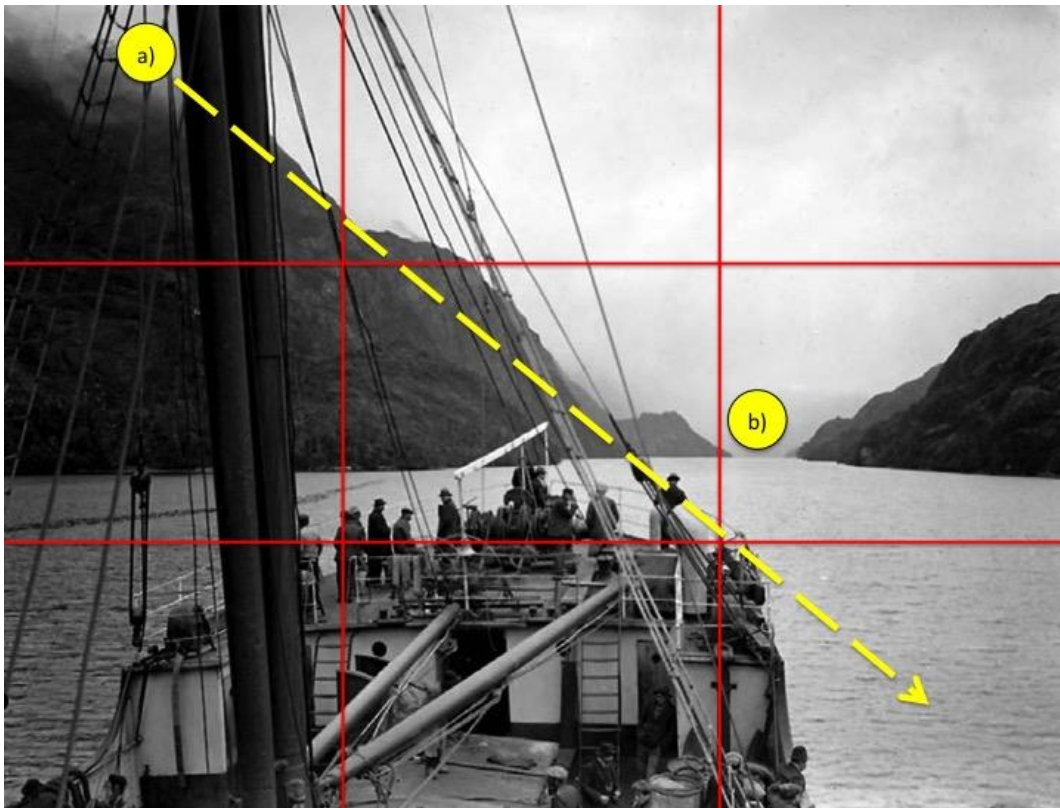
Como en la gran mayoría de las fotografías de paisajes, la iluminación es solar. Este hecho provoca un contraste muy natural entre la fuente de iluminación (el cielo nuboso) y el resto de los objetos contenidos en la imagen (las laderas, el canal, la embarcación y sus ocupantes), destacando sobre todo, el contraste entre el cielo y las laderas de las montañas. Una vez más, De Agostini presenta la realidad con gran fidelidad. En este caso en particular, esto es sinónimo de un negativo fotográfico no intervenido por el autor, práctica que realizó con varias de sus imágenes, especialmente en la composición de grandes mosaicos de vistas panorámicas.

A nivel compositivo, en la figura 2 destaca un ritmo visual pausado, sin tensiones dinámicas importantes, a pesar de tratarse de un lugar caracterizado por fenómenos atmosféricos (viento, lluvia) muy violentos, capaces de generar situaciones de mayor movimiento. El momento de la toma fotográfica, entonces, es privilegiado o excepcional. La proporción de los objetos (nubes, agua del canal, laderas de las montañas y embarcación) es un recurso que permite construir la profundidad de campo, con una composición muy equilibrada en los pesos visuales que se le asignan a cada uno de estos elementos.

Respecto del sistema sintáctico que organiza la relación entre las personas y el entorno físico, en atención a la actitud corporal de los pasajeros de la embarcación (cabe mencionar que todos son hombres), la relación entre el grupo humano y el paisaje en que se sitúan parece ser de perplejidad, asombro o mera contemplación en la mayoría de los casos. La excepción más notoria corresponde a un sujeto situado a la derecha de la escalera que se puede observar más cercana a estribor.

La ley de tercios aparece bien aplicada, con una distribución muy apropiada de los puntos de interés de la imagen, hecho que dota de armonía a la composición de esta fotografía. Tal como se observa en la figura 3, que corresponde a la figura 2 intervenida para hacer visibles los tercios de la imagen, el observador puede: a) trazar una diagonal que une los puntos de intersección de las líneas rojas desde arriba a la derecha hasta abajo a la izquierda, siguiendo la ladera de la montaña situada a la derecha y el borde de estribor de la goleta; b) observar que sobre el límite vertical de los tercios central y derecho, se organizan la convergencia entre las laderas, el fondo del canal (punto de fuga de las líneas estructurantes de la imagen) y el borde de la embarcación situado a estribor.





**Figura 3:** Navegando en los canales patagónicos (intervenida). De Agostini, 2010, p.95.

Los elementos están dentro de campo, en un espacio abierto que aparece delimitado por las montañas y las nubes del plano más lejano. Gracias al efecto de las nubes del plano de fondo, este espacio aparece como no delimitado, a pesar del marco de referencia para la profundidad de campo proporcionado por las montañas. Por tal razón, la imagen de este espacio claramente concreto y mensurable, se dota de cierto grado de inmaterialidad e incerteza, debido a la incertidumbre de lo desconocido, que permanece oculto por las nubes, más allá del alcance de la cámara. En tal sentido, parece sensato pensar que la narrativa respecto de la cultura se organiza sobre la idea de la pequeñez del ser humano y su fragilidad frente a las fuerzas de la naturaleza.

En la presencia del grupo de pasajeros, es posible encontrar evidencias visibles de la instantaneidad de la toma y del tiempo histórico de la fotografía, que complementan los datos proporcionados por el análisis contextual de la imagen. No obstante, igualmente es posible encontrar un tiempo subjetivo que es ahistórico, asociado a la idea del autor de buscar la voz del Dios en los sonidos de la naturaleza y los mensajes del Creador en las formas magníficas de su creación.

Considerando lo anterior, desde el punto de vista enunciativo la imagen aborda un dilema profundamente humano: la idea de la trascendencia. El agua sana y revitaliza, es imprescindible para la vida. Pero, al mismo tiempo, es capaz de modelar las rocas degradándolas y destruyéndolas. Esta ambivalencia parece estar contenida en la imagen: la goleta Renato navega gracias al agua del canal patagónico, sin embargo, es ineludible la incertidumbre que produce la cerrazón nubosa que está enfrente, justo en medio del camino a seguir. La idea cristiana de la trascendencia es similar: en presencia de la fe, la certeza del más allá como un espacio de encuentro con el Creador es indiscutible. Pero esta certeza no elimina por completo el riesgo de estar equivocado y de enfrentarse a un destino

fatal que no incluye la promesa del encuentro con el Dios creador. En esta fotografía, De Agostini (en complicidad con el observador) construye el paisaje sublime al decodificar la belleza presente en las fuerzas hostiles de la naturaleza (en este caso, los hielos glaciares, las laderas escarpadas inaccesibles, etc.), las cuales interpelan sus emociones al punto de conseguir el sobrecogimiento, la seducción, el temor y, eventualmente, la introspección. De Agostini realiza el ejercicio contemplativo mediante el cual el “hombre mide sus fuerzas, experimentando un temor mezclado con placer al demostrarse a sí mismo que es capaz de resistir en un ambiente físico hostil que no ha sido creado por Dios para dicha de nuestra especie” (Bodei, 2011, p. 33). El paisaje sublime reclama al ser humano reconocer su “pequeñez y la vulnerabilidad de su cuerpo” a partir de la certeza de que “habrá de sufrir y morir, pero el desafío aceptado –que termina con una rendición aparente, con un «dulce naufragio»– lo fortalece y alimenta su autoestima” (Bodei, 2011, p. 33).

## CONCLUSIÓN

Actualmente, el análisis del paisaje y de los lugares a través de la fotografía supera robustamente la tradición de la fotointerpretación sustentada en elementos morfológicos-estructurales, ya que las nociones de paisaje y lugar se han reformulado profundamente.

En el ámbito de la geografía humana, la exploración de los lugares virtuales contenidos en las fotografías es un empeño que intenta develar los fundamentos culturales que sustenta el acto de producir las imágenes. En consecuencia, el fotógrafo y su cultura dejan de ser meros datos anexos y se incorporan al proceso de comprensión de la imagen en sí misma.

El análisis de las fotografías desde esta perspectiva, debería contribuir a fortalecer la capacidad de las mismas para contar una historia, enmarcada en un tiempo histórico particular y destinada a motivar determinadas visiones y concepciones sobre los objetos contenidos en la imagen. En el ámbito de la enseñanza de la geografía o la educación ambiental, este tipo de análisis genera oportunidades para construir situaciones de aprendizaje que interpelan al estudiante y podrían involucrarlo en tareas con un compromiso cognitivo superior. Desde tal orientación, resulta especialmente sugerente el desafío de explorar aplicaciones del método en el ámbito de la educación ambiental o de la educación para el desarrollo sostenible, ya que el sentido social que tiene esta tarea requiere articular tres aspectos clave de la persona, que pueden resumirse en la fórmula 3C: Conocimiento científico, Compromiso ético y Cambios en la conducta. Al tiempo que se educa en el conocimiento científico, se hace necesario emocionar a la persona que aprende, para que la toma de conciencia sea capaz de modificar sus conductas y llevarlas en la dirección de las conductas sustentables.

## AGRADECIMIENTOS

Proyecto financiado por el XIV Concurso de Investigación y Creación para Académicos organizado por la Dirección de Pastoral y Cultura Cristiana en conjunto con la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. 1990. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. 1992. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. 1997. La aventura semiológica. Barcelona: Paidós.
- Batchen, G. 2004. Arder en deseos. La concepción de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bazin, A. 1990. Ontología de la imagen fotográfica. En A. Bazin, ¿Qué es el cine? (pp. 23-30 ). Madrid: Rialp.
- Bell, P. 2001. Content Analysis of Visual Images. En T. Van Leeuwen y C. Jewitt, The Handbook of Visual Analysis (pp. 10-34). Londres: SAGE.
- Berman, M. 1987. El reencantamiento del mundo. Santiago: Cuatro Vientos.
- Bodei, R. 2011. Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje. Madrid: Siruela.
- Casey, E. S. 1997. The Fate of Place: A Philosophical History. Berkeley: University of California Press.
- Cosgrove, D. 2008. Geography & Vision. Seeing, Imagining and Representing the World. Londres: I. B. Tauris.
- Cresswell, T. 2004. Place: A Short Introduction. Oxford: Blackwell.
- De Agostini, A. 2010. Andes Patagónicos. Viajes de exploración a la Cordillera Patagónica Austral. 3a. ed., corregida y aumentada. Punta Arenas. Editorial Don Bosco, Congregación Salesiana de Chile, Universidad Católica Silva Henríquez. 558 p.
- Dubois, P. 1994. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós.
- Freund, G. 2006. La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili.
- Giannini, H. 1982. Tiempo y espacio en Aristóteles y Kant. Santiago: Andrés Bello.
- Giddens, A. 1999. Consecuencias de la modernidad. Madrid: Alianza.
- Habermas, J. 1993. El discurso filosófico de la modernidad. Madrid: Taurus.
- Harvey, D. 1990. Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination. Annals of the Association of American Geographers, 80(3), 418-434.
- Ingold, T. 2000. The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. Londres: Routledge.
- Jackson, P. 1999. ¿Nuevas geografías culturales? Documents d'Anàlisi Geogràfica, (34), 41-51.
- Jameson, F. 1999. El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998. Buenos Aires: Manantial.
- Larraín, J. 1996. Modernidad, razón e identidad en América Latina. Santiago: Andrés Bello.
- Marzal, J. 2011. Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada. Madrid: Cátedra.
- Merriman, P., Jones, M., Olsson, G., Sheppard, E., Thrift, N., Y Tuan, Y. F. 2012. Space and spaciality in theory. Dialogues in Human Geography, 2(1), 3-22.
- Paulsen, A. 1993. Discusiones en torno a la concepción de espacio. Revista Geográfica de Chile Terra Australis, 1(37), 23-36.
- Perner, J. 1994. Comprender la mente representacional. Barcelona: Paidós.
- Pocock, D. C. D. 1974. The Nature of Environmental Perception. Durham: Department of Geography, University of Durham.
- Rodaway, P. 1994. Sensuous Geographies. Body, Sense and Place. Londres: Routledge.
- Schlögel, K. 2007. En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica. Madrid: Siruela.
- Simmel, G. 2013. Filosofía del paisaje. Madrid: Casimiro.
- Tagg, J. 2005. Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado. En J. Tagg, El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias (pp. 81-87). Barcelona: Gustavo Gili.
- Thrift, N. 2006. Space. Theory, Culture & Society, 23(2-3), 139-155.
- Tuan, Y. F. 1977. Space and Place. The Perspectives of Experience. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Tuan, Y. F. 2015. Geografía romántica. En busca del paisaje sublime. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Unwin, T. 1995. El lugar de la geografía. Madrid: Cátedra.