

***Geografías emocionales y paisajes de inmersión.
Representaciones desde un uso disruptivo del trazo
vectorial***

***Emotional geographies and immersion landscapes.
Representations from a disruptive use of the vector
stroke***

Noguera Muntadas, Montserrat

*ESDAP Cataluña Campus Llotja, España
m.nogueramuntadas@gmail.com*

Recibido: 08-01-2020

Aceptado: 11-02-2020



CITAR COMO: Noguera Muntadas, M. (2020). Geografías emocionales y paisajes de inmersión. Representaciones desde un uso disruptivo del trazo vectorial. ANIAY - *Revista de Investigación en Artes Visuales*, 0(6), 49-60.
doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2020.12950>

PALABRAS CLAVE

repetición; trazo; vectorial; paisaje; emoción; sotobosque; inmersión

RESUMEN

El artículo reflexiona y analiza la obra "Arbustos", un grupo de dibujos resultado de investigaciones gráficas fundamentadas en dinámicas de repetición como proceso creativo. Desde inquietudes hacia un uso transdisciplinar y disruptivo del trazo vector, y mediante una metodología basada en la no determinación, la exploración despierta representaciones paisajísticas; de ellas rebrotan geografías emocionales ante miradas no arquetípica del paisaje. Los dibujos imaginan paisajes de inmersión que evocan el sotobosque desde recuerdos y emociones de lugares vividos.

KEY WORDS

repetition; stroke; vector; landscape; emotion; undergrowth, immersion



ABSTRACT

The article reflects and analyzes the work "Shrubs", a group of drawings resulting from graphic research based on repetition dynamics as a creative process. From concerns to a transdisciplinary and disruptive use of the vector stroke, and through a methodology based on non-determination, exploration awakens landscape representations; from them emotional geographies reboot among non-archetypal landscape look. The drawings imagine immersion landscapes that evoke the undergrowth from memories and emotions of lived places.

INTRODUCCIÓN

La obra "Arbustos" es un conjunto de dibujos en tonos grises y múltiples rayados que evocan detalles de paisajes. Los dibujos son el resultado de una exploración gráfica que opera a través de la repetición con trazos vectoriales en un uso disruptivo y no habitual dentro de los cánones habituales del imaginario vector. La reflexión sobre la obra se apoya desde dos perspectivas; por una parte el proceso gráfico se fundamenta en la filosofía de la repetición y, por otra, las imágenes resultantes se suman al debate sobre las geografías emocionales, los recuerdos y la representación del paisaje en la cultura contemporánea.

Las hipótesis previas a la práctica artística fueron de ámbito gráfico y procesal, movidas por una habitual inquietud en la búsqueda de un uso transdisciplinar del entorno vectorial que sume inteligencia plástica a dicha tecnología y que sitúe la exploración en categorías del conocimiento. Por una parte, la suposición de que la repetición de trazados vector, usados a modo de grupos, había de abrir procesos y caminos plásticos con resultados a descubrir y, por otra parte, la intuición de que el factor recuperable en trazos usados en dibujos anteriores había de conducir a resultados distintos si eran sometidos a dinámicas diferenciadas. La repetición por el hallazgo de la diferencia como exploración y proceso creativo. Con ello se inició el proceso práctico, abrazado por un principio de no determinación de resultados, dentro de una bien entendida y necesaria deriva, pero movido por la búsqueda de dinámicas y movimientos internos que habrían de ser, por sí mismos, y dentro de un concepto Deleuziano de repetición, el sentido de la obra en sí, la génesis y la causa actuante que había de dar lugar a las potenciales representaciones como actos mediadores o *apresentaciones*.

En un anterior artículo titulado "Imaginando procesos para el aprendizaje en vectorial" (Noguera, 2019) se introdujo un guiño a la representación del paisaje a través de la repetición de grupos de trazados vectoriales. En este artículo se ahonda en la reflexión entorno al proceso y sentido de repetición como motor creativo constituyente interno de la obra, y el análisis subjetivo de los resultados. Los dibujos evocan paisajes de inmersión que imaginan el sotobosque, y despiertan la dimensión de las geografías emocionales con representaciones no arquetípicas del paisaje.

La investigación se llevó a cabo durante 2018 y 2019 entre ensayos y aproximaciones varias al paisaje en el marco del Máster de producción e investigación artística de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

METODOLOGÍA

La metodología de proceso indeterminado supuso una acción especial en la obra "Arbustos", es su alma procesal y encarna el sentido de su resurgir. Los conceptos de Aicher (2007) en el mundo como proyecto, y de Careri (2016) en los ensayos sobre el andar, pasear y detenerse plantean los grados de determinación del proyecto desde ámbitos aparentemente dispares, pero de sus principios fluyen modos que pueden trasladarse y operar en los procesos de investigación gráfica.

Careri (2016) sustituye la palabra metodología por "modalidad", "actitud" o "práctica" y afirma que la metodología pertenece indiscutiblemente al andar, se va construyendo "a lo largo de la vía", "en el andar", y el método se hace comprensible "mientras se está procediendo" (p. 125). Con ello reafirma las palabras que creo ilustrativas:

La experiencia nos enseña que tanto el método como el proyecto pueden ser indeterminados y permanecer indeterminados, y pueden desarrollarse a lo largo del camino. Esta es la base del saber cómo perderse en una exploración urbana, pero también del saber cómo producir transformaciones materiales e inmateriales, como una obra de arte, una obra arquitectónica o una investigación. [...] Si el proyecto predeterminado no prevé ulteriores relaciones con el contexto porque cree que ya las ha incorporado todas, el proyecto indeterminado, por el contrario, es completamente contextual, relacional e imprevisible. Avanza, cambia de dirección y se detiene repentinamente, sin previo aviso. Abandona las certezas de la posición alcanzada y se dirige hacia donde el viento es más fuerte, donde el mar está encrespado por las ráfagas, echa el ancla y se detiene donde encuentra algo inesperado. El proyecto indeterminado puede permitirse corregir la ruta inesperadamente, hacer un viraje e incluso detenerse. No sabe nada de sus resultados y permanece siempre inacabado por su propia naturaleza (pp. 125-126).

El saber perderse de manera consciente puede sumarse a la metodología de proyecto indeterminado, al concepto de deriva, la práctica de los situacionistas también apuntada por Careri en el sentido de "estar preparado para los incidentes del recorrido, para los cambios de rumbo, para la posibilidad de tropezar y de equivocarse deliberadamente de camino" (p. 114). La permeabilidad del azar supone una gestión, una acción y un juego entre el encuentro y su análisis, eso lleva tiempo y reflexión, reafirmando en los principios de Careri que "la exploración no necesita de lugares a los que llegar, sino más bien de tiempo que perder, un tiempo no funcional, un tiempo para la recreación lúdico-constructiva" (p. 114). En la obra "Arbustos", no había resultados a los que llegar, sino exploración a la que atender, indicios que observar, azar que gestionar y con ello ir guiando la dirección que el proyecto había de tomar.

Algunas reflexiones de Aicher se sumarían a la iniciativa indeterminada de proyecto, "un proyecto es a la vez analítico y sintético, puntual y general [...] abre al pensamiento nuevos espacios, atiende a los pormenores y abre perspectivas, tantea y descubre territorios de posibilidades" (p. 180).

Las primeras imágenes obtenidas de los procesos gráficos, desde el juego de repetición y superposición con trazados vectoriales a base de rayados en diferentes tonalidades de grises, fueron tomando significado en las lecturas entorno al paisaje en la cultura contemporánea de Nogué (2008) donde reúne las visiones y

aportaciones de diversos expertos en el paisaje. Todo ello hizo resurgir lo que en los dibujos había de subconsciente y más tarde se continuó la producción desde el giro tomado en el proyecto, actuando así, como recomienda Careri (2016), de forma estrábica, con un ojo puesto en la ruta y el otro en todo aquello que está fuera de nuestro rumbo o se pueda suceder. Eso es, con un ojo puesto en la exploración gráfica propuesta en las suposiciones iniciales y el otro en la observación continuada y fundamentación de conocimiento que habría de construir el proyecto.



Figura 1. Detalle de dibujo de la obra "Arbustos".
Montse Noguera Muntadas, 2018-2019. Elaboración propia.
Procesos de repetición y superposición de trazos vectoriales.

DESARROLLO

1. Repetición como motor y causa interna

Deleuze (2017) plantea el problema referido a la esencia de la repetición, porque la repetición no se deja explicar solo por la representación. En su filosofía sobre diferencia y repetición, Deleuze valora las anteriores aportaciones de Kierkegaard y Nietzsche a la repetición porque, como apunta, cada uno a su manera hicieron de la repetición una potencia del pensamiento y la categoría fundamental de la filosofía del porvenir. En lo que concierne la reflexión que nos ocupa, son de relevancia las palabras de Deleuze:

La representación ya es mediación. Se trata, por el contrario, de producir en la obra un movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu. (pp. 31-32).

Con ello, Deleuze hace entender la repetición como conducta, como movimiento más allá de la mera representación o resultado, y llama representación a la relación del concepto con su objeto, la representación es una mediación. La noción de sujeto repetidor está presente, podremos hablar de repetición "cuando nos encontramos frente a elementos idénticos que tienen absolutamente el mismo concepto. Pero entre estos elementos discretos, entre estos objetos repetidos, debemos distinguir un sujeto secreto que se repite a través de ellos, verdadero sujeto de la repetición" (p. 53). Existe pues en la repetición una forma pronominal, una alma repetidora que da singularidad a lo que se repite.

Es importante recalcar en este punto, y para compartir el sentido de la obra "Arbustos", los dos tipos de repetición expuestos por Deleuze. Las dos maneras de concebir la repetición son interdependientes la una de la otra porque una es la profundidad de la otra. Una repetición es diferencia entre objetos representados bajo el mismo concepto; es repetición de lo mismo explicado por la identidad del concepto o de la representación, es estática, horizontal porque está desarrollada y explicada, es conmensurable, es material e inanimada. La otra repetición es la diferencia interior a la idea, se despliega del movimiento creador, comprende la diferencia, es dinámica, vertical, debe ser interpretada, es evolutiva, es espiritual y se comprende más bien como una *apresentación*, porque es una representación de entre todas las posibles.

El proceso gráfico de la obra "Arbustos" es la obra en sí, lo que le otorga una repetición dinámica, vertical y evolutiva. Los resultados son *apresentaciones* entre las muchas representaciones potenciales que podrían emanar. No son los resultados aquello que debemos entender solo como "obra", aunque podemos hacerlo (y en realidad los llevamos a otro análisis subjetivo como veremos más adelante), pero lo que en realidad constituye la obra es su potencial y el factor disruptivo y experimental como actor, según los principios Deleuzianos. El potencial que emana es su valor, no solo gráfico, sino en cuanto a lo transdisciplinar se refiere, al replanteamiento propio del uso de la técnica. La repetición se formó al agrupar conjuntos de trazos que se van duplicando y superponiendo, ampliando o reduciendo, girando o reflejando, manchando así el plano gráfico para generar la imagen. El tono de los trazos puede sumar o restar a la imagen; sumamos con tonos oscuros, restamos con tonos claros o iguales al papel de fondo. Las dinámicas internas son más bien repeticiones "con" trazos que repeticiones "de" trazos en tanto que la operación tiene un carácter más cognitivo que gestual.

El factor repetidor tiene también otros modos de ser valorado. El pensamiento de Kierkegaard (1997) ya exploró las posibilidades de la repetición, el efecto en las cosas o acciones repetidas, y consideraba la repetición como categoría por descubrir, hacerlo era una necesidad. Desde sus principios apuntaba a la importancia de saber disfrutar de la repetición y del hecho necesario de ella en la vida, así como de la aceptación de la repetición con naturalidad porque la vida es repetición y en ella estriba la belleza de la

vida misma. "La repetición es la realidad y la seriedad de la existencia. El que quiere la repetición ha madurado en la seriedad" (p. 5). Sansot (2001) se refiere también en sus palabras sobre el buen uso de la lentitud, a la importancia de la repetición desde la búsqueda de una calidad en el aburrimiento. El aburrimiento, para Sansot, no es el no querer hacer nada o el no querer nada, sino "la aceptación y el gusto por lo que se repite hasta la insignificancia" (p. 14).

La repetición da sentido a la exploración gráfica también desde otra dimensión, la del tiempo. En el entorno vectorial, el dibujo es un elemento matemático siempre vivo, podemos recrear sobre trabajos anteriores con una nueva mirada o nuevos aprendizajes. Con ello rozamos el sentido de recuerdo en la repetición, concepto abordado por Kierkegaard, e inicio de las variables expresivas.

1.1. Variables de la repetición

El seguimiento de los principios de Kierkegaard lleva a la valoración del recuerdo, pero apunta al carácter de novedad dentro de la repetición. "Repetición y recuerdo constituyen el mismo movimiento, pero en sentido contrario. Porque lo que se recuerda es algo que fue, y en cuanto tal se repite en sentido retroactivo" (p. 5) y siguiendo su discurso:

Porque lo que se repite, anteriormente ha sido, pues de lo contrario no podría repetirse. Ahora bien, cabalmente el hecho de que lo que se repita sea algo que fue, es lo que confiere a la repetición su carácter de novedad. Cuando los griegos afirmaban que todo conocimiento era una reminiscencia, querían decir con ello que toda la existencia, esto es, lo que ahora existe, había ya sido antes. En cambio, cuando se afirma que la vida es una repetición, se quiere significar con ello que la existencia, esto es, lo que ya ha existido, empieza a existir ahora de nuevo. Si no se posee la categoría del recuerdo o la de la repetición, entonces toda la vida se disuelve en un estrépito vano y vacío (1997, p. 16).

El principio de la variedad o imposibilidad real de una repetición exacta es observado por Kierkegaard desde su preferencia por la corneta del postillón, un instrumento desde el cual "no se puede estar seguro de lograr dos veces el mismo sonido" explica, "sus posibilidades son infinitas y quien lo sopla, por mucho que sea el arte que ponga en ello, no incurrirá jamás en una repetición" (p. 34). Con ello, afirma que "en el orden de las cosas profundas de que estamos hablando solamente es posible la repetición espiritual, si bien ésta nunca podrá llegar a ser tan perfecta en el tiempo como lo será en la eternidad, que es cabalmente la auténtica repetición" (p. 63).

Sansot (2001) engrandece el principio de la repetición e insiste en la imposibilidad de la igualdad en la misma con sus palabras: "Grecia tenía, como el día, las virtudes de un comienzo absoluto [...]. Era como un milagro. Es decir, la llegada de lo improbable o de un acontecimiento que, a pesar de su reproducción, seguía teniendo el poder de sorprendernos" (p. 190).

Para reafirmar el principio de variable en la repetición y volviendo a Deleuze, la repetición no tendría sentido sin valorar la diversidad y diferencia que encarnan cada uno de sus instantes. "Las variantes expresan más bien mecanismos diferenciales que pertenecen a la esencia y a la génesis de lo que se repite" (p. 45) y "el interior de la

repetición está siempre afectado por un orden de diferencia" (p. 56). Entonces la repetición no lo es de si misma sino de la diferencia interna que entraña.



Figura 2. Detalle de dibujo de la obra "Arbustos".
Montse Noguera Muntadas, 2018-2019. Elaboración propia.
Repeticiones y superposiciones con grupos de trazos vector en distintas tonalidades de gris.
Los efectos gráficos recuerdan el rayado en un grabado.



Figura 3. Detalle de dibujo de la obra “Arbustos”.
Montse Noguera Muntadas, 2018-2019. Elaboración propia.
Repetición de grupos de trazos vector en variedad de grises.
La suma de los trazos genera sombras y claroscuro.

2. Geografías emocionales de la vida cotidiana

Las palabras de Nogué (2008) en los estudios del paisaje en la cultura contemporánea y, con relación a sus referencias a Schelling, definen bien la otra perspectiva de reflexión en la obra "Arbustos":

El arte, de acuerdo con ese modelo, se define por una compenetración similar entre la actividad consciente y una fuerza inconsciente (ya reconocida en el arte desde hace tiempo): si faltase el sello del inconsciente, la obra de arte quedaría carente de vida, mientras que, si faltase la conciencia, la obra sería oscura para el entendimiento y, por tanto, según sostiene Schelling, ininteligible (p. 179).

Las interacciones de la gente con su hábitat, en el sí de las relaciones entre el sujeto y el mundo, se envuelven en una revaloración de la emoción y de la subjetividad en los postulados de la cultura posmoderna. Los lugares habitados dejan en nosotros recuerdos y emociones. Aquello vivido una y otra vez en nuestra vida cotidiana crea capas de identidad, los afueras acaban convirtiéndose en envoltorios de nuestro ser, nos identifican, crean relaciones con nosotros y son parte de nuestro dentro.

Toni Luna e Isabel Valverde (2015) en los textos sobre paisaje y emoción remarcan las geografías emocionales de los paisajes afectivos y lugares vividos, el interés actual por la exploración de las interacciones emocionales de la gente con los lugares, e inscriben esa realidad en el pensamiento contemporáneo, en una orientación hacia la subjetividad, en el reafirmar las relaciones entre el sujeto y su mundo y la atención a las emociones. Varios enfoques van tomando posición, el descubrimiento de la experiencia asociada al territorio y el mirar del sujeto que contempla.

Respecto al descubrimiento del territorio, varios autores han profundizado en ello. Salvadó (2015) se acerca a las geografías emocionales desde el cine contemporáneo y observa como entre mediados y finales del siglo XX emerge la cuestión del paisaje. La tradicional "imagen-paisaje" se trasciende para orientarse y dar un giro al (re)descubrimiento del territorio en el sentido de experiencia de vida. En cuanto a la mirada y la vivencia como factores de correlación entre el objeto y el sujeto, son relevantes las aportaciones de Raffaele Milani (2008) en su contribución al paisaje en la cultura contemporánea donde trata la íntima realidad del objeto en la obra, ya sea pictórica o literaria, "se trata de un proceso de incorporación e interiorización que corresponde a un intercambio entre sujeto y objeto, entre interioridad y exterioridad". (p. 50). Otros autores como Zimmer (2008) o Marí (2008) también enaltecen la contemplación del sujeto descubridor quien revela las cualidades y virtudes de la naturaleza; éstas son, por tanto, virtudes que habitan en el contemplador, en su estado anímico, y son reflejos de los sentimientos del sujeto. La apreciación estética del paisaje es descubrimiento del sujeto que percibe la naturaleza. El paisaje es una construcción de la interioridad del sujeto.

La forma de mirar y hacer resurgir los paisajes que se manifiesta en la obra "Arbustos" es la cercanía de la proximidad, la acción y los detalles del andar, el aprecio por los lugares de la no ordenación o de transición, en una visión no arquetípica del paisaje. La distancia desaparece en una representación que emerge entre la abstracción y la evocación del sotobosque.

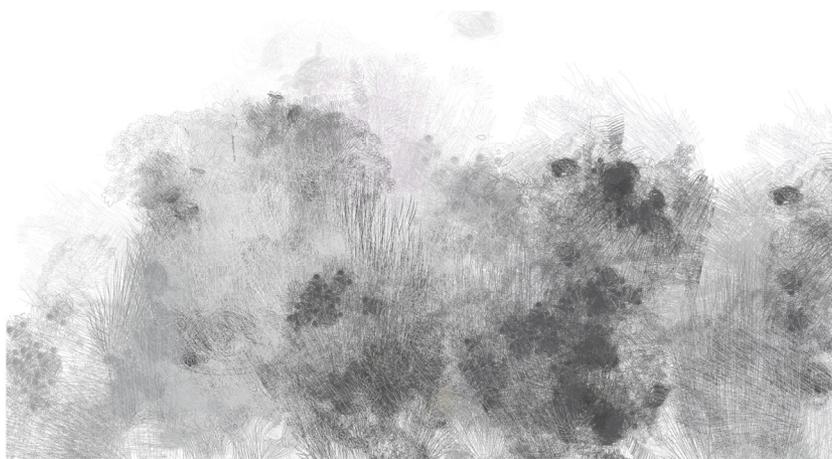


Figura 4. Dibujo de la obra "Arbustos".
Montse Noguera Muntadas, 2018-2019. Elaboración propia.
Entre la abstracción y la evocación del entramado del sotobosque.



Figura 5. Dibujo de la obra "Arbustos".
Montse Noguera Muntadas, 2018-2019. Elaboración propia.
Paisajes de inmersión y recuerdos del sotobosque.

3. Sotobosque como paisaje de inmersión

El sotobosque es la mirada del caminar. Salvadó (2015), en sus ensayos sobre paisaje y emoción, hace referencia a las palabras de Girardin en *De la composition de paysages* (1777), como reveladoras cuando se refiere a los paseos de los ojos y los paseos de las

piernas; los primeros dan idea del conjunto paisajístico y los segundos de los detalles del paisaje. Según Girardin, sigue Salvadó:

El *tableau capital* del taller se contempla con los ojos, pero los fragmentos o *tableaux de chevalet* es necesario buscarlos en el interior de la naturaleza, a través de la acción de andar y recolectar detalles de aquí y de allá. El *tempo* del paseante se aleja por completo de la temporalidad mecánica y constante de los vehículos en movimiento. El andar a través de la naturaleza se presenta como una fórmula de romper con la lejanía, y nos permite plantear una visión fragmentaria y de proximidad a partir de la cual representar el paisaje-movimiento. (p. 64).

Algunos antecedentes apoyan este tipo de representaciones. Valverde (2015), en las recopilaciones sobre paisaje y emoción, hace mención de los inicios del paisaje de inmersión apuntando a los estudios de Nina Lübbren quien introdujo la categoría de "paisaje de inmersión" hacia el año 2001 en "Forest interiors". En realidad, como apunta Valverde, estas representaciones eran ya frecuentes entre los pintores de Barbizon, a finales de la década de 1880 y, más adelante, abordado por artistas como Vassily Kandinsky; después, a finales del siglo XIX, la representación del interior del bosque conoce otra forma a través de paisajes de troncos, motivo recurrente en pintura y fotografía.

Las imágenes del sotobosque huyen de las representaciones convencionales de la tradición paisajística, buscan un vínculo, una percepción y una experiencia del paisaje diferente. El paisaje se mide desde una escala humana, próxima. La distancia de la mirada desaparece y se presenta la experiencia del cuerpo, especialmente la acción del caminar, detenerse y contemplar. El cuerpo está dentro del paisaje.

Los procedimientos formales para evocar la sensación de inmersión son diversos. Los paisajes no tienen horizontes ni distancias, ni elevación, ni mucho menos profundidad ni apenas perspectiva aérea. El artista sitúa el observador en el interior del bosque, a veces, casi acostado, atrapado entre los matorrales, en una experiencia que evoca otros sentidos, casi el tacto, las texturas próximas, el gusto o el olor. Hay color, luz, el suelo y las hojas... Otras estrategias presentan abstracción o contracción extrema del espacio visual, fusionan la representación y el observador, el cual se hunde, se funde, queda inmerso. Los límites son difundidos. El espectador no sabe dónde está. La repetición de la verticalidad, la estilización de la vegetación deviene misteriosa. En conjunto, hay un atmósfera altamente sugestiva que evoca las emociones en el seno del paisaje. Hay silencio, un tiempo indeterminado, límites imprecisos. Son lugares donde el tiempo ha venido a detenerse. Las composiciones resultan casi abstractas en una dosis de memoria e invención.

Entre la representación y la invención se funden algunas propuestas del debate entre paisaje y representación en la posmodernidad. Nogué (2008) revela que precisamente una de las paradojas fundamentales de la posmodernidad "-en el marco de la crisis de la autenticidad- es la clara diferenciación entre la realidad y su representación y la correspondiente celebración de la inautenticidad". (p. 15).

Los dibujos de la obra "Arbustos" están repletos de trazados sugiriendo la maleza, los matorrales, la hierba y la espesura. Apenas hay color porque lo que importa es la

formación del entramado, la vaga evocación de sombras, la esencia de la hierba que crece en los márgenes de los campos.

CONCLUSIONES

El viaje desde la exploración gráfica en vectorial al análisis subjetivo de los resultados despierta dos núcleos de atención para la práctica artística:

- Razonar la experimentación gráfica vectorial desde dinámicas fundamentadas en categorías del pensamiento consigue acontecimientos y crecimiento, y dimensiona la técnica no solo *técnicamente*.
- Los puntos de encuentro entre la técnica y el hombre son aquellos que desencadenan conocimiento e identidad desde nuestra relación con el entorno.

Los dos núcleos son interesantes de ser aportados a la enseñanza de las técnicas, para poder tener una visión más elevada y fundamentada de la experimentación gráfica.

FUENTES REFERENCIALES

- Aicher, O. (2007). *El mundo como proyecto* (1ª ed. 6ª reimp). Barcelona: Gustavo Gili.
- Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (2017). *Diferencia y repetición* (1ª ed. 4ª reimp). Buenos Aires: Amorrortu.
- Kierkegaard, S. (1997). *La repetición*. Argentina: JVE Psique.
- Luna, T., Valverde, I. (2015). (Dir.). *Paisaje y emoción*. Olot: Observatorio del paisaje de Cataluña. Universidad Pompeu Fabra.
- Marí, A. (2008). Paisaje y literatura. En Nogué, J. (Ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 141-154). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Milani, R. (2008). Estética y crítica del paisaje. En Nogué, J. (Ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 45-66). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nogué, J. (2008) Ed. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Salvadó, A. (2008). *Recorrido por algunas de las "geografías emocionales" del cine contemporáneo*. Luna, T, Valverde, I. (ed. dir.). (2015). En Luna, T, Valverde, I (2015). (Dir.). *Paisaje y emoción* (pp 59-76.). Olot: Observatorio del paisaje de Cataluña. Universidad Pompeu Fabra .
- Sansot, P. (2001). *Del buen uso de la lentitud*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Zimmer, J. (2008). La dimensión ética de la estética del paisaje. En Nogué, J. (Ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea* (p. 27-44). Madrid: Biblioteca Nueva.