

Paisaje: imagen, entorno, ensamble

por Jens Andermann
(Birkbeck College - University of London)

RESUMEN

Aun reconociendo su situación mediadora entre cultura y naturaleza, tanto las disciplinas estéticas como las ciencias sociales suelen reducir el paisaje, o bien a una mera construcción de la mirada que lo abarca o bien al resultado material que la intervención humana deja al “culturizar” su entorno natural. Este ensayo argumenta que, en cambio, tenemos que volver a pensar al paisaje como el proceso que va de la imagen al entorno y viceversa, ensamblando lo humano con lo no-humano. De esta manera, se propone esbozar un marco teórico para historizar el paisaje en la modernidad latinoamericana.

Palabras clave: paisaje - modernidad - espacio - lugar - ergon / parergon

ABSTRACT

Despite explicitly recognizing its mediating function between culture and nature, both aesthetics and social science tend to reduce landscape, either to a mere construct of the gaze that beholds it or to the material result of human intervention into its thereby “culturized” natural environment. This essay argues that we should return to conceive of landscape as the process that runs from the image to the environment and vice versa, as an assemblage of the human and the non-human. In this way, it aims to sketch out a theoretical frame in which to historicize the landscapes of Latin American modernity.

Keywords: landscape - modernity - space - place - ergon / parergon

Mögen immer die Worte von der Natur abprallen, ihre Sprache verraten an die, von welcher jene qualitativ sich scheidet – keine Kritik der Naturteleologie kann fortschaffen, daß südliche Länder wolkenlose Tage kennen, die sind, als ob sie darauf warteten, wahrgenommen zu werden.

Adorno, *Ästhetische Theorie*, XXX¹

Como sugiere la concesión sorprendente que Adorno, en un giro absolutamente inesperado, reserva para una “naturaleza sureña” cuyos encantos prevalecen más allá de la crítica implacable a las nociones traicioneras de “belleza natural”, en la relación entre la modernidad capitalista y sus periferias no-industrializadas, el paisaje de éstas últimas —el Gran Sur— contiene (o preserva) un *poder de afirmación* que excede hasta al más estricto pensamiento negativo. Ese goce sin inversión, sin trabajo, en una figura de resonancias religiosas a la vez que históricas y políticas, es a un mismo tiempo tentación, invitación a un peligroso desvío de la disciplina crítica al pantanoso terreno de la inmediatez (*Eigentlichkeit*), y promesa radical de liberación de las cadenas de subjetividad burguesa y occidental. Podríamos pensar, sugiero, a esta figura de suspensión radical (en el sentido hegeliano de *Aufhebung*, contención) de la historicidad “norteña” por y en los cielos desnublados del Gran Sur, como una de las maneras de incrustación de un pensamiento “pos-colonial” en la propia tradición crítica de Occidente. Es, a un mismo tiempo, la figura espacial del destierro de una tradición estético-filosófica disidente interna a Occidente, hilvanada por la declinación de conceptos como

¹ “Por más que las palabras estallaran contra la naturaleza, al delatar su lengua a aquella que difiere de ella en modo cualitativo – ninguna crítica de la teleología natural puede borrar el hecho de que los países sureños conocen días sin nubes, días que son como si esperaran nuestra percepción”. (Todas las traducciones al castellano son de mi responsabilidad exclusiva).

revelación, desborde y derroche; y de inscripción, en el mismo relato histórico occidental, de aquello que éste sólo conoce como silencio, ausencia de la densidad del devenir temporal, en suma: como espacio. En el Gran Sur, escribe Michael Taussig (2002: 338),

lo prehistórico, como “segunda naturaleza”, atado a la historia del mundo en tanto historia económica de tres océanos, es sometido por las condiciones de la modernidad a una estética específica de la revelación, de expansión del valor [...] esta revelación no es la de un secreto sino de un secreto público, de saber qué es lo que no hay que saber, como la base misma del ser social, y la manipulación de esta labor de negación, impulsada por su revelación, implica una mezcla particular de represión y expresión, aquello que Georges Bataille llamaba ‘derroche’ no-profitable.

Mi interés en particular es aquí por los modos en que, atravesando la modernidad latinoamericana, ese lenguaje crítico-afirmativo de la naturaleza ha sido movilizado por proyectos políticos y estéticos de transformar la inscripción de la región en el emergente sistema mundial capitalista. El paisaje, sugiero, es uno de los nodos principales a través de los cuales podemos pensar la intersección entre prácticas políticas y estéticas de la modernidad, prácticas del Estado así como de su contestación por parte de disidencias de cuño “revolucionario” o “conservador”. Si en el siglo XIX el paisaje pintoresco del naturalismo romántico fue sentando las bases iconográficas de los emergentes estados oligárquico-liberales, exportadores de materias primas, las transformaciones que fue sufriendo la forma paisaje a lo largo del siglo XX son a un mismo tiempo el índice de la crisis de este sistema político, económico y cultural y del fracaso persistente de trascender sus contradicciones fundamentales. Aún hay una historia por escribir del paisaje moderno, particularmente ahí donde la tierra ha sido y en muchos casos sigue siendo el principal objeto de contienda. ¿Cómo historiar —me pregunto—, en la América latina del siglo XX, los paisajes para el desarrollo, para la revolución, o para el ajuste? ¿Cuáles fueron, o aún siguen siendo, las prácticas políticas y estéticas del espacio, de poder y de resistencia, que conlleva cada uno de ellos? Aquí me limitaré a algunas consideraciones preliminares sobre el marco teórico y metodológico que permitiría formular mejor estas preguntas. Tras una breve reseña de dos “casos” ejemplares —extraídos, no casualmente, del corpus brasileño— intentaré mostrar algunas limitaciones de los modos en que las humanidades y las ciencias sociales han intentado conceptualizar el paisaje —como imagen o como entorno—, para concluir proponiendo la categoría de ensamble como un modo de franquear estos límites.

Como imagen cultural de la naturaleza, el paisaje se inscribe en una tensión constitutiva entre su apropiación como signo que otorga control representacional sobre un objeto determinado, y la experiencia que este mismo signo promete y anuncia: experiencia de su propio desborde en tanto imagen, y que lo devolverá al espectador a un modo tangible de experiencias más allá de las mediaciones. Pero es así, precisamente, como la inmediatez una y otra vez anunciada y postergada en un mismo instante por el paisaje —“lo natural” dándose epifánicamente, en estado puro— contribuye y sanciona la petrificación de las relaciones sociales que se interponen a la realización de la promesa. En el paisaje, la “segunda naturaleza” (para valernos del concepto lukácsiano) aparece imbricada inexorablemente con la primera que no existe sino como efecto negativo de ésta. En rigor, pues, como sugiere Jacques Derrida, “no hay naturaleza, sólo sus efectos”. El paisaje *representa* estos efectos, en el doble sentido propio del concepto de representación. Por un lado, remite a la imagen hecha, al paisaje-visión (y así a la noción de *lugar*, como orden estable de elementos figurado en el conjunto de líneas y volúmenes que organizan y convierten el marco visual en un *todo* estéticamente placentero, correspondiente a una sensación de *habitabilidad*). En cambio, en su sentido performativo, representación remite a la puesta en relación entre cuerpo y entorno, y así a una noción de *espacio* entendido o bien en términos de rito o ceremonia (como la *puesta en acción* de un guión preestablecido —como el repertorio que actualiza y recompone el archivo, en los términos

propuestos por Diana Taylor (2003)— y, por lo tanto, nuevamente como *producción de lugares*) o bien como ensamble móvil y dinámico de interacciones imprevisibles entre agentes humanos y no-humanos, esto es, como “creación de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza en la medida en que hace aumentar sus conexiones”. (Deleuze y Guattari 1980: 15) Para complicar aún más las cosas, cabe agregar que, por supuesto, estas expresiones múltiples de la forma-paisaje aparecen constantemente yuxtapuestas o imbricadas una en la otra: en el modo en que la imagen invoca la tridimensionalidad del *performance*, por ejemplo, en función de imbuir la mirada con una corporalidad fantasmal al transitar por su espacio visual, o en el modo en que la danza se desenvuelve en (y a la vez excede a) un orden prefijado de lugares, una *coreografía* (término que tiene sus raíces en la cosmografía ptolemaica) donde circunscribe la variedad de técnicas narrativas, legales y visuales de emplazamiento.

No es sino esta oscilación constante entre diferentes órdenes de representación, y su común anclaje, *real y construida al mismo tiempo*, en el espacio material y tangible que nos rodea, la que produce el poder singular de la forma-paisaje. El paisaje, como dice el historiador de arte W. J. T. Mitchell, “no es sólo una escena natural ni la representación de una escena natural, sino una representación natural de una escena natural, una traza o un ícono de la naturaleza en la naturaleza misma, como si la naturaleza estuviera imprimiendo y codificando sus estructuras esenciales en nuestro aparato perceptivo” (Mitchell 1994: 14-5). Notemos al paso que, a no ser que estemos dispuestos a admitir una noción del paisaje como lenguaje divino (admisión contra la cual, como vimos, ninguna poética genuina del paisaje puede quedar completamente inmune), el vínculo entre naturaleza y representación inmediatamente complica la afirmación aparentemente telúrica de Mitchell. Porque, como algo que representa —algo que se entrega como imagen que es percibida como bella o como sublime— la naturaleza invoca a la historia como su propio fuera-de-campo, como la ausencia que no obstante carga de significación al conjunto visual aparentemente autónomo y autosuficiente.

Paso a mis dos ejemplos, antes de concluir con algunas reflexiones metodológicas. El primero proviene del último tercio del siglo XIX, también conocido como la era de las grandes exposiciones. En la Exposición Universal de Filadelfia, celebrada en 1876, donde por primera vez se estrenaban pabellones nacionales, el Imperio del Brasil exhibía un bosque artificial de 1.400 metros cuadrados, rodeado por murallas de yeso de aspecto morisco, y formado por plantas en cuyo follaje alternaban los colores verde y amarillo de la bandera nacional. Adentro de esta “floresta tropical” los visitantes se topaban con animales embalsamados, arreglos decorativos de plumas y, en el centro, con un “templo” rectangular construido con bloques de algodón. El culto que ahí se rendía era, por supuesto, a la mercancía: en el medio de la sala, una pirámide de vasos de cristal exponía más de cien variedades de granos de café, en diversos estados de tostación, a cuyo alrededor había muestras de madera, tabaco, licores, y piedras preciosas de la colección personal del Emperador D. Pedro II (Guimaraens 1998: 211-12). Esa puesta en escena del Estado Imperial y su economía agro-exportadora de plantación ya anticipaba, de manera curiosa y de caricatura mutua, el paisaje que casi cien años después construiría Hélio Oiticica en su instalación *Tropicália*, expuesta por primera vez en 1967 en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro y luego, con modificaciones, en la mítica muestra londinense de 1969, titulada por el artista como *The Whitechapel Experiment*. Obra inaugural de todo un movimiento contra-cultural, *Tropicália* es un espacio de aproximadamente 6 por 3 metros, compuesto de dos construcciones de madera —o *penetrables*—, varios loros vivos, plantas tropicales, poemas, piso de arena y cascarones, una televisión, *sachets* con perfume de patchouli y sándalo y, en la versión de Whitechapel, una selección de capas —*parangolés*— que los visitantes fueron invitados a probarse. El primer *penetrable*, titulado *A pureza é um mito*, es un cobertizo sin techo formado por varios paneles pintados en distintos colores, en cuyo interior cuelga una bolsa de plástico con arena sobre un piso de cascarones y, en el borde superior del panel opuesto a la entrada, la inscripción del letrero titular. El segundo, titulado *Imagética*, es una construcción laberíntica de paneles de madera en blanco y negro y paños de plástico y algodón en colores chillones o impresos con motivos florales, que llevan al visitante por una

especie de tubo que se estrecha y oscurece paulatinamente, hacia una televisión emitiendo la programación del día (enfrente, en un espacio de aspecto uterino, hay un banquito invitando al visitante a sentarse y mirar). Entre ambos *penetrables*, pequeños senderos corren alrededor de las plantas y los loros (con o sin caja), y, esparcidos por doquier, los poemas de Roberta Salgado, escritos a mano sobre pedazos de cartón, metal y ladrillo.

Tropicália marca el final de la fase neoconcretista de Oiticica, llevándolo hacia un involucramiento cada vez mayor con los habitantes de la favela Mangueira y un interés por fusionar su experimentación anterior con el color y el volumen, con las prácticas concretas y locales de la cultura popular (expresada, por ejemplo, en la serie de *parangolés*, vestimentas a veces abstractas, a veces de aspecto cúllico o inscritas con mensajes políticos, destinadas a dialogar con el cuerpo danzante del sambista). En palabras de Paulo Venancio Filho, *Tropicália* “es Río de Janeiro rearticulada por Oiticica [...] *Tropicália* alterna entre la ciudad real y la mítica [...] es el punto final de la experiencia del espacio urbano moderno que Río había conocido por primera vez al construirse el Ministério de Educação e Saúde” (2007: 30), edificio modernista cuyo techo contiene, como se sabe, el famoso jardín tropical diseñado por Roberto Burle Marx. Pero *Tropicália* representa también una contestación disidente al Pop Art norteamericano, en su uso de materiales cotidianos y pobres yuxtapuestos a clichés *kitsch* de brasilidad exportable, reivindicando la cultura local al mismo tiempo que negándose a cualquier pretensión de esencialismo, al ceder el interior profundo (la “sala final” de *Imagética*) a la pura superficialidad de la imagen televisiva.

¿Cómo leer, entonces, los “efectos de naturaleza” suscitados por estos dos paisajes? Podríamos decir que, en el caso de la Exposición de Filadelfia, se trata de una naturalización de la historia, más específicamente de las relaciones de explotación propias de un capitalismo periférico de grandes plantaciones, movilizándolo al ya convencionalizado lenguaje visual de lo pintoresco para representar el monocultivo en términos de abundancia y de un mundo premoderno en estado edénico, ofreciéndose voluptuosamente a la mirada (o sea, al poder adquisitivo) de los centros industriales del Norte. Pero es precisamente la promesa incumplida de esta imagen propia de la tradición romántico-indianista (la implicación, en la representación *falsa* de la realidad histórica, de *otra*, más justa y verdadera, relación entre los hombres y su ambiente), la que será retomada por un modernismo crítico que, desde la antropofagia oswaldiana hasta *Tropicália*, intentará movilizar ese potencial utópico a través de la deconstrucción de la imagen. De este modo, la segunda naturaleza es devuelta a la primera: o, más bien, el efecto naturalizador del paisaje convencional es tomado de forma literal, de manera que —tanto en la urbe paulistana de *Macunaíma* como en la carioca “rearticulada” por *Tropicália*— los materiales y las formas del entorno moderno se convierten en una especie de selva de segundo orden por la que debe negociar su paso el visitante, conjeturando huellas y experimentando itinerarios potenciales. Al quitársele de esta manera al paisaje su exterioridad objetivante de imagen, lo que emerge es un entorno que se transforma en ensamble gracias a la auto-inmersión por parte de un público que, al negársele la opción de distancia contemplativa, debe recuperar (o inventarse) una habilidad multisensorial, entrando en relaciones prácticas de uso e interacción con el ambiente.²

Al contraponer el *environment art* de Oiticica y el espectáculo paisajista del estado decimonónico, intento sugerir la necesidad de re-aproximar una crítica estético-formal y un modo de estudio socio-histórico, para poder abarcar al paisaje en su funcionamiento simultáneo como imagen, entorno y ensamble. Como es bien sabido, en las ciencias sociales el término

² Demás está decir que, así como el entorno de un modernismo radical hacía explotar las imágenes heredadas del paisaje, en la era del espectáculo es tal vez el entorno mismo el que proporciona el modelo de apropiación y objetivación de prácticas locales. Sin ir más lejos, unos 35 años después de *Tropicália* otra instalación con materiales efímeros de la cultura popular carioca visitaba Londres, esta vez en la muestra *Brazil 40°* de la casa Selfridges en Oxford Street, incluyendo algunos *barracos* de favela para degustación de caipirinha y probador de mallas y bikinis. Para una selección de imágenes de la muestra de Selfridges, ver <http://www.footvolley.co.uk/news-selfridges.htm>

paisaje ya fue introducido, desde los trabajos pioneros de Carl Sauer en los años veinte, como un registro material y simbólico de las relaciones entre el medio físico y sus habitantes humanos (Crumley 1994; Hirsch 1995: 1-30). El paisaje, afirma por ejemplo el eco-historiador Andrew Sluyter, es un índice de producción espacial. El espacio, por tanto, “al mismo tiempo que objeto de control, es también el medio a través del cual la lucha por el control tiene lugar: las estrategias espaciales de dominación y resistencia, [por ejemplo] en el paisaje de las reservas indígenas en Estados Unidos” (Sluyter 2002: 10). El paisaje es el archivo físico donde están trazadas las relaciones sociales de la naturaleza. O, más bien, se convierte en tal archivo a través del abordaje crítico, como en el estudio fascinante que hace Sluyter de las praderas costeras del Golfo Mexicano, una suerte de base de datos ecológicos que el investigador sabe vincular y referenciar con los usos legales, morales y estéticos del paisaje documentados en el archivo colonial, mostrando sus múltiples interrelaciones. El problema, sin embargo, para Sluyter y para la gran mayoría de geógrafos e historiadores sociales, es que una tal interrelación sigue aferrándose —explícita o implícitamente— a una concepción dicotómica entre paisaje empírico y paisaje perceptivo, identificando el segundo como *deformación* coyuntural o ideológica de lo real que, en cambio, la terminología desinteresada de la ciencia sabe transcribir de forma transparente y sin resto. Así las cosas, el paisaje se torna un mero “resultado de luchas” que tienen lugar en otro plano, el del “espacio”, vinculadas a una noción vagamente etiológica de “control”. Ahora bien, al reducir el paisaje tan tajantemente al estatus de un “documento” material, lo que se pierde es precisamente la compleja función *mediadora* que el mismo Sluyter había invocado al comienzo de su argumento: el modo en que el paisaje, por ser un medio cultural de percepción y representación del espacio (como —o a través de— lugares), es también el mediador entre las relaciones sociales y políticas humanas y el ambiente no-humano.

Pero si en las ciencias sociales es frecuentemente desestimada esa dimensión de artificio, sin la cual se vuelve imposible analizar el modo en que el paisaje es investido de poder, los teóricos de la cultura visual suelen caer en la trampa opuesta. Así, según el crítico de cine André Gardiès (1999: 142), el paisaje “no tiene sentido —a diferencia del lugar— sino en relación con la mirada que lo reclama, en relación a la cual éste se constituye”. En términos similares se pronuncia el historiador de arte W. J. T. Mitchell (2002): “Si un lugar es una localidad específica, el espacio es un ‘lugar practicado’, un sitio activado por movimientos, acciones, narrativas y signos, y un paisaje es este sitio encontrado como imagen o ‘vista’”. Si definiciones tan estrechas como éstas relegan hasta los paisajes verbal y sonoro de la literatura y la música a meros derivados de la soberanía absoluta de la imagen visual (replicando así en su propia práctica crítica el ocularcentrismo que pretenden deconstruir), su intento por introducir *paisaje* como un tercer término que trasciende el binarismo espacio/lugar naufraga además porque sólo pueden concebirlo como un modo particular (visual) de *situación*. El paisaje, para Mitchell, es únicamente un modo de contener la multisensorialidad dinámica del espacio y devolverla a la estaticidad del lugar. Ahora bien, el requerimiento mínimo para una relación triádica como la que postula Mitchell sería la existencia de una relación de afectación mutua (y no meramente unidireccional) entre los tres términos de la ecuación (lugar / paisaje / espacio). El paisaje, lejos de ser apenas el medio de contención del dinamismo movilizador del espacio, debería entonces pensarse también como expresión de la *potencialidad latente* del lugar, potencialidad que remitiría precisamente a un *orden espacial alternativo*.³

Al construir el paisaje como puro artificio visual, estas estéticas espaciales permanecen aún aferradas a un legado idealista cuyos parámetros principales fueron establecidos por Kant en su discusión, en la tercera crítica, de la relación entre *ergon* y *parergon* (o sea, de la esencia o contenido sustancial de la obra versus su envoltura formal).⁴ Si en tanto *parergon* el paisaje

³ Esa calidad del lugar como estado de latencia de potencialidades históricas está presente en muchos escritos de Walter Benjamin, más que nada en su inconcluso *Passagenwerk* pero también en la *Infancia berlinesa* y la serie de retratos urbanos sobre Nápoles, Moscú y Marsellas reunidos en *Denkbilder* (Benjamin 1991).

⁴ Para una discusión del concepto kantiano, ver Menninghaus (2000: 27-46).

funcionaba como mero accesorio, o bien proporcionándole el fondo espacial a la escena pintada que constituía el *sujet* de la obra o bien como elemento decorativo en un conjunto mayor (un manuscrito, un fresco, o el revés de un tríptico), en calidad de *ergon* el paisaje emerge de su papel servil para convertirse en el sujeto principal e independiente de la obra (Lefebvre 2006: 22-24; Cauquelin 1989). Como es sabido, esta autonomización del paisaje como género artístico ocurrió de un modo más o menos paralelo con el paulatino reemplazo de las relaciones feudales por la propiedad privada y la emergencia del sujeto cívico burgués, y también con la expansión colonial europea y la formación de las grandes plantaciones esclavistas (Bryson 1983; Cosgrove 1998). Sin embargo, más que de identificar el paisaje como mera expresión ideológica del capitalismo imperial, se trata de marcar la raíz compartida entre esta emergencia del paisaje como fuente de placer y la transformación de la tierra en capital inmueble, ambos presuponiendo la separación entre el sujeto y el local donde éste halla un *plus* de valor estético o monetario. Como propietario y como espectador, el sujeto debe renunciar primero al lugar *en* aquello que recién gracias a esta renuncia puede abordar como un paisaje (comprendidos los habitantes nativos quienes, ahora, aparecen como componentes del ámbito natural, invirtiéndose la relación suplementaria anterior). Al constituirse sobre esta renuncia, sin embargo, la autonomización del paisaje y del sujeto a través del acto contemplativo que los produce a ambos, implica también una pérdida, una falta de origen. Como sostiene Jacques Derrida,

[a]quello que constituye a los *parerga* no es simplemente su exceso de exterioridad, sino que es el enlace estructural interno que los une a la falta al interior del *ergon*. Y esta falta sería constitutiva de la unidad del *ergon*. Sin esta falta, al *ergon* no le haría falta el *parergon*. La falta del *ergon* es la falta del *parergon* (Derrida 1978: 69).

Es la falta, entonces, la que sostiene, paradójicamente, el único vínculo entre *ergon* y *parergon*; falta que es, al mismo tiempo, la marca de una ausencia y una desvinculación radical. Lo que se echa en falta al surgir un paisaje y un sujeto autónomos es precisamente aquello que, hasta entonces, había impedido esta mutua autonomización al vincularlos de manera indesentrañable. El impacto cataclísmico de esta mutación fundamental en la relación entre sociedad y ambiente todavía resuena entre nosotros, como bien se sabe, tanto en las aporías con que se enfrenta hoy la racionalidad técnica de Occidente como en sus críticas ecologistas de cuño “conservacionista”, ya que ambas presuponen a su modo la separación ergonómica en su construcción del mundo natural como exterior a la relación social. Desde luego, no hay “retorno a la naturaleza” en estos términos; por el contrario, lo que habría que recuperar es una noción del paisaje que supiera dar cuenta de su posición intersticial y oscilante entre imagen y entorno, como aquello que ensambla la construcción perceptiva con los efectos que ésta produce en la materialidad de lo que abarca, siendo ella misma efecto de la luminiscencia móvil del mundo material. Paisaje-ensamble, o imagen-movimiento: es hacia esa *cinemática* natural pos-kantiana, creo, que habría que avanzar a fin de construir la historicidad del paisaje y, así, dotarlo nuevamente de futuridad.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1991). *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- BRYSON, Norman (1983). *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Basingstoke, Palgrave.
- CAUQUELIN, Anne (1989). *L' invention du paysage*, Paris, Plon.
- COSGROVE, Denis (1989). *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, University of Wisconsin Press.
- CRUMLEY, Carole (1994). "Cultural Ecology: a Multidimensional Orientation". *Historical Ecology. Cultural Knowledge and Changing Landscape*, ed. C. Crumley, Santa Fe, SAR Press.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (1980). *Mille Plateaux: Capitalisme & Schizophrénie II*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1978). *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- GARDIES, André (1999). "Le paysage comme moment narratif". *Les paysages du cinéma*, ed. J. Mottet, Seyssel, Champ Vallon.
- GUIMARAENS, Dinah (1998). *A reinvenção da tradição. A Exposição de Filadélfia e a Primeira Missa no Brasil*, Río de Janeiro, Museu Nacional / UFRJ.
- HIRSCH, Eric (1995). "Landscape: Between Space and Place". *The Anthropology of Landscape*, ed. E. Hirsch & M. O'Hanlon, Oxford, Clarendon.
- LEFEBVRE, Martin (2006). "Between Setting and Landscape in the Cinema". *Landscape and Film*, London, Routledge.
- MENNINGHAUS, Wilfried (2000). "Hummingbirds, Shells, Picture-Frames: Kant's 'Free Beauties' and the Romantic Arabesque". *Rereading Romanticism*, ed. Martha B. Helfer, Amsterdam, Rodopi.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). "Imperial Landscape". *Landscape and Power*, First Edition, Chicago, University of Chicago Press.
- MITCHELL, W. J. T. (2002). "Preface to the Second Edition". *Landscape and Power*, Second Edition, Chicago, University of Chicago Press.
- SLUYTER, Andrew (2002). *Colonialism and Landscape. Postcolonial Theory and Applications*, Lanham, ML: Rowman & Littlefield.
- TAUSSIG, Michael (2002). "The Beach (a Fantasy)". *Landscape and Power*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago, The University of Chicago Press.
- TAYLOR, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press.
- VENANCIO FILHO, Paulo (2007). "Tropicália, its Time and Place". *Oitocica in London*, ed. Guy Brett & Luciano Figueiredo, London, Tate Publishing.