

DE LA FOTOGRAFÍA DE TERRITORIO AL TERRITORIO DE LA PÁGINA

Susana Delgado
sds702@gmail.com

FROM THE PHOTOGRAPHY OF THE
TERRITORY TO THE TERRITORY OF THE PAGE

ABSTRACT: This text questions some of the reasons and methods why the book of photography has become the medium of many of the photographic projects about territory in the last years. From the idea of photography of territory as a new interpretation of the landscape and the inner logic of the format, the different legibility of the photographic project is analysed according to the elements proper of the discourse. Through Xavier Ribas' project *Nomads* as the main case study, elements such as edition, sequencing and narration of the image are considered in the book as part of the artistic practice of photography of territory.

KEYWORDS: Photography book, photobook, photography of territory, edition, publishing, vestiges, trace, Nomads

RESUMEN: Este texto cuestiona algunas de las razones y métodos por los que el libro de fotografía se ha convertido en soporte de gran parte de los proyectos fotográficos sobre territorio en los últimos años. Partiendo de la idea de la fotografía de territorio como nueva interpretación del paisaje y de la lógica interna del formato, analizamos la distinta legibilidad del proyecto fotográfico en base a elementos propios del discurso. A través del proyecto *Nomads* de Xavier Ribas como caso de estudio principal, consideramos elementos como la edición, la secuenciación y la narración de la imagen en el libro dentro de la práctica artística de la fotografía de territorio.

PALABRAS CLAVE: Libro de fotografía, fotografía de territorio, fotolibro, edición, huella, vestigio, rastro, Nomads



La fotografía como medio, y a la vez como objeto, ha evolucionado hacia distintas formas de representación de la realidad, no cabe ya discutir la veracidad de la imagen, su supuesta objetividad o capacidad de mimesis, sino entender la fotografía como un medio que muta y se comporta de distinta forma según el tipo de discurso en el que se encuentra. Dentro de esa diversidad de discurso, se han desarrollado nuevas dimensiones del paisaje a través de la fotografía, como la fotografía de territorio, donde la imagen se usa como un instrumento casi de análisis (aunque a veces con connotaciones artísticas), materializado en algunos casos a través de la exposición de la huella o vestigio como elemento principal, tal y como se ve en *Nomads*, libro de Xavier Ribas y principal caso de este artículo.

Esta nueva dimensión del paisaje, que en cierta forma tuvo uno de sus principales antecedentes en la exposición de 1975: *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (*Nuevas Topografías: Fotografías de paisajes alterados por el hombre*)¹, ha encontrado en la edición del libro de fotografía y en la puesta en página una serie de posibilidades narrativas que no siempre se puede encontrar en la pared de la sala de exposiciones. ¿Qué ha dado lugar a este cambio de formato y cómo sucede esa transición de la imagen individual al conjunto y puesta en página del ensayo visual?

Al igual que *New Topographics* definió un nuevo concepto de paisaje, alejado de la tradición romántica y centrado en la relación entre la naturaleza y el ser humano tras la industrialización, algunos de los libros actuales que presentan un proyecto fotográfico sobre el territorio como elemento principal, tal y como se ve en *Nomads*, libro de Xavier Ribas y principal caso en el que se centra este artículo, abandonan la idea de álbum recopilatorio de imágenes de paisajes bucólicos, heredadas de la tradición pictórica más epicúrea. En su lugar, estos proyectos muestran un discurso basado en la presentación de las consecuencias, de los vestigios que han quedado en el terreno y que hablan de él. En los últimos diez años, han sido numerosas las exposiciones de fotografía que han abordado las nuevas formas de representación del paisaje, llegando a conclusiones y resultados muy diversos. Algunas de esas exposiciones han sido *Del paisaje reciente* (*De la imagen al territorio*) (PhotoEspaña 06), *Lugares comprometidos: topografía y actualidad* (PhotoEspaña 08), *La construcción social del paisaje* (2014), *Límites del paisaje* (2015) y *El paisaje revisitado* (2015). Dentro de este contexto fotográfico y a su vez, dentro del contexto social y económico de España en las últimas dos décadas, han surgido una serie de proyectos fotográficos que analizan y presentan el territorio para hablar de ciertos cambios antropológicos, sociales y geográficos a través de las marcas y signos que han quedado patentes en el paisaje. Algunos de estos proyectos son el ya mencionado *Nomads* de Xavier Ribas, *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro* de Julia Schulz-Dornburg, *Agroperifèrics* de Ignasi López, *Nación Rotonda* de VV.AA., *Landscapes of pressure* de Kathrin Golda-Pongratz, *Aledaños* de Argider Aparicio, *Territorio* de Cristian Rodríguez Agudelo, etc.

A modo de ensayos visuales, estos proyectos fotográficos buscan contar y/o explicar las consecuencias y resultados de procesos sociales y económicos, tales como

¹ Exposición de fotografía realizada en la George Eastman House de Nueva York en 1975, comisariada por William Jenkins, conservador adjunto de fotografía del siglo XX. La exposición mostraba un total de 168 obras de diez artistas: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd y Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel, Jr. Esta selección de imágenes supuso un importante cambio en la forma de captar y percibir el paisaje como tema fotográfico.

el boom inmobiliario sufrido en España, los desplazamientos de población o la organización de los espacios periurbanos, que acaban reflejándose en el paisaje que nos rodea y habitamos. Como afirma Mattias Qviström, doctor en Arquitectura del Paisaje y profesor en la Swedish University of Agricultural Sciences, las actividades humanas dejan sus huellas marcadas en el paisaje:

Every landscape is developed under the shadows of former activities and ideals. The interplay between spatial planning, landscape representations and land use at each point in history leaves a legacy: a line scratched in the soil, a sketch of the land, a paragraph in a legal document, or an everyday practice developed into a customary use, which continues to influence the future of the landscape² (Qviström, 2010)

Parte de estos proyectos han sido ideados para ser impresos, organizados y mostrados en las paredes de una sala, al modo de *New Topographics*. Sin embargo, algunos de ellos, impulsados por el auge del fotolibro o libro de fotografía en España (y no sólo aquí, véase la recopilación de Martin Parr y Gerry Badger de tres tomos llamada *The Photobook: A History*), han sido trasladados a este formato. Al hablar de este cambio de formato, no hablamos de un catálogo de exposición, aunque gran parte de las exposiciones lo tengan, si los medios económicos de la muestra o la institución lo permiten. Hablamos en realidad de un verdadero cambio en el proceso de conceptualización, organización y presentación del proyecto. El catálogo de exposición, como se ha concebido tradicionalmente, es más bien un libro que reúne el listado de obras, fotografías de las mismas y textos que aborden el origen e hilo conductor de dicha muestra expositiva. Sin embargo, con la realización de un libro de fotografía se buscan otros objetivos, el libro ya no es un documento de registro, sino un objeto artístico en sí mismo, las imágenes ya no son fotografías de las obras sino las obras mismas y el texto puede llegar a ser mínimo o incluso inexistente ya que el discurso en este caso es visual y a través de la imagen. Por lo tanto, el catálogo tradicional es concebido como resultado de la muestra expositiva, la necesita para tener contenido, sin embargo, el libro de fotografía se comporta como un objeto que no necesita de la exposición para existir, tiene sentido y discurso por sí mismo. Actualmente, de nuevo dentro de ese auge del *fotolibro*, salas de exposiciones como La Kursala de la Universidad de Cádiz rompe esta barrera entre el catálogo y el libro de fotografía, fusionándolos en uno. Estos cuadernos o catálogos de exposición, aunque publicados dentro del marco de la exposición, en ocasiones nacen con anterioridad a la muestra, como resultado de proyectos editoriales o talleres, como en el caso del Cuaderno nº 40: *OUROBORO. Códice para un hilo circular*.

Dentro de este contexto parece que el libro se ha convertido en el objetivo material de este tipo de proyectos centrados en el territorio, ya sea por las posibilidades que proporciona a la hora de articular el discurso, o por la forma de llegar al espectador/lector que tiene. Ante este panorama nacen editoriales especializadas como Bside Books, Ediciones Anómalas, Phree, Riot Books, Dalpine, Editorial RM, Fuego Books, etc. Entre ellas destaca Bside Books, por las distintas visiones y representaciones que se da del territorio en sus libros, y cuya propuesta es la siguiente: «trabajamos e investigamos sobre interpretaciones y representaciones visuales del

² Cada paisaje se desarrolla bajo las sombras de antiguas actividades e ideales. La interacción entre la planificación, las representaciones espaciales del paisaje y el uso de la tierra en cada momento de la historia deja un legado: una línea marcada en el suelo, un boceto de la tierra, un párrafo en un documento legal, o una práctica cotidiana convertida en un hábito, que sigue influyendo en el futuro del paisaje. (Todas las traducciones de este artículo son de la autora)

territorio y de los desplazamientos que lo configuran». Analizando qué puede decantar a un fotógrafo para realizar un libro de fotografía sobre un territorio en lugar de una exposición, se deben tener en cuenta varios factores. En primer lugar, el espectador debe pasar de página cada vez que quiera ver una fotografía. Parece un gesto muy simple, pero matiza por completo la experiencia de un espectador ante un proyecto fotográfico. En palabras de John Gossage [autor de un libro de fotografía clave de los años 80, *The Pond*³]:

With books, you get a picture, and then you turn the page, it passes into memory and you get another picture. So you're seeing one image at a time. To actually stand in a room and be able to scan multiple images is a very different experience. You see where you're headed and where you've been at the same moment, because the book is a narrative⁴ (Righthand, 2010)

Esta posibilidad narrativa y la atención centrada del espectador son algo imprescindible si entendemos el libro de fotografía como un ensayo visual sobre un territorio, ya que la fotografía de territorio puede presentarse como la máxima expresión de aquel «mira» esto. ¿Qué confiere a la fotografía de territorio esa capacidad de «acción de señalar»? En realidad toda fotografía tiene esa capacidad. Lo planteaba Philippe Dubois con sus estudios sobre la representación y recepción de la imagen, la fotografía pertenece a esa categoría de los índices, definida en primer lugar por el filósofo Charles Sanders Peirce. Dentro de la clasificación de iconos, índices y símbolos realizada por Peirce, la fotografía sería entendida como un índice debido a su propia génesis, ya que corresponde a una representación originada por contigüidad física del signo con su referente. La fotografía está determinada por el referente, obligatoriamente necesita de su existencia para convertirse en huella de la realidad. Debates aparte en cuanto a la existencia del referente, debates que quizá no caben ya debido a la evolución de la fotografía misma, la fotografía del territorio exige al espectador la aceptación de la existencia del referente, y de la fotografía como huella de la misma. Pero vayamos más allá en cuanto a la idea de huella en la fotografía de territorio, ya que no solo tenemos la fotografía como huella, sino la huella dentro de la huella. La fotografía de territorio se presenta como la materialización más pura de la huella fotográfica, mostrando una huella en la huella. Esto se puede explicar mejor en palabras de Dubois, que exponía que la fotografía como huella luminosa corresponde, en términos tipológicos:

[...] a la categoría de «signos» entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado allí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. (Dubois, 1986)

Y dentro de esta analogía, son precisamente estos mismos signos o huellas los que usa la fotografía de territorio, por eso, recoge la huella en la huella, la consecuencia, el rastro o el vestigio como prueba de los cambios que el territorio ha sufrido.

³ Libro de fotografía pionero publicado en 1985 y cuyas fotografías no formaron parte de ninguna exposición. Está compuesto por capturas de los alrededores de un estanque, en un área boscosa y poco cuidada de las afueras de una ciudad que muestran los límites entre la humanidad y la naturaleza.

⁴ Con los libros, tienes una imagen, y luego giras la página, pasa a la memoria y tienes otra imagen. Así que estás viendo una imagen en cada momento. Estar de pie en una habitación y poder escanear múltiples imágenes es una experiencia muy diferente. Ves hacia dónde te diriges y dónde has estado a la vez, porque el libro es una narración.

La atención que confiere a la fotografía la puesta en página es la forma idónea de reafirmar ese «mira aquí» o concretamente, «mira los rastros que han quedado en el territorio, mira cómo ha cambiado todo».

Se convierten así este tipo de libros de fotografía de territorio en una especie de libros de pruebas, libros que recopilan y articulan los rastros que quedan en el lugar dentro de un discurso. La edición del libro se torna en la selección y edición de las fotografías que mejor muestren las consecuencias de los cambios territoriales de acuerdo con cada lugar y los procesos que se hayan sucedido. Esa selección y puesta en escena de imágenes, ya sea realizada por el fotógrafo como editor o con la ayuda de un co-editor, convierte al libro en un ensayo visual, un artefacto testigo e impulso del discurso, de los cambios y procesos (urbanísticos, económicos o antropológicos...), contado a través de un muestrario de huellas visibles en el territorio. Buen ejemplo de esto es el proyecto *Nación Rotonda*, colectivo español formado por Miguel Álvarez, Esteban García, Guillermo Trapiello y Rafael Trapiello en 2013 como una plataforma online donde almacenar un «inventario visual del desastre urbanístico español de los últimos 15 años»⁵. Para los propios autores su trabajo se basa en comparar ortofotos del antes y después de la burbuja inmobiliaria para así documentar los cambios en el paisaje. Y es precisamente así como lo consiguen, con la comparación del antes del paisaje y de la imagen de todos los rastros y huellas posteriores, a menudo absurdos e incoherentes. La fotografía asume el papel de dejar en evidencia los excesos y casi destrozos naturales que se han llevado a cabo en el territorio y lo absurdo del resultado dentro de unos procesos de urbanización que pocas veces fueron necesarios. El texto que resume el libro ilustra bien la finalidad del mismo y reafirma esta idea del libro de fotografía de territorio como materialización de un discurso visual de acumulación de huellas: «Inventario visual del cambio de uso del territorio español en los últimos quince años, los de la burbuja inmobiliaria. Un recorrido crítico y sarcástico por los desarrollos urbanísticos de España». El caso de *Nación Rotonda* es un ejemplo más de esa materialización final en libro de fotografía, ya que lo que nació como un blog de internet, pasó a ser un libro de la mano de Juan Valbuena como editor en la editorial Phree, en el que según ellos, «documentar la transformación de España y dejarlo como legado para que se pueda consultar en el futuro y recordemos qué se hizo y qué pasó».

En segundo lugar, la secuenciación de la imagen que el libro permite. Al usar solo la imagen (o prácticamente nada más que la imagen), su secuenciación y la propia representación de la imagen se convierte en la mayor herramienta de edición dentro del discurso narrativo, artístico y fotográfico. No se trata solo de que el espectador pueda tener en las manos toda la narración, sino que el autor pueda marcar un ritmo en la narración, sin ir más lejos, un principio y un final. Volviendo a las palabras de John Gossage, en cuanto las posibilidades del libro de fotografía, al hablar de la exposición de *The Pond* veinticinco años después de la publicación del libro:

Photography books tag along on the literary model; you start at one point, and you end at another. With shows, no matter what intention you have, there are three rooms at the Smithsonian that contain the show. And with all intent, you want people to start at the start. But, there is absolutely no expectation on my part that at least half of the people will come in the right door. It doesn't happen⁶ (Righthand, 2010)

⁵ www.nacionrotonda.com

Se entiende aquí el libro de fotografía como objeto, como formato que nos permite construir narrativas que no se pueden llevar a cabo en la pared de una sala de exposiciones o museo. Por otra parte, el libro obliga al lector a interactuar con el diseño además de permitir una lectura más pausada, minuciosa, personal y reflexiva, entre otras razones, por la ausencia de visitantes que intentan examinar una misma obra a la vez. Estas particularidades han podido llevar a fotógrafos como Xavier Ribas a editar y publicar un proyecto de 2008 en forma de libro de fotografía cuatro años después.

Ribas realizó la instalación *Nómadas*⁷ en 2008, dentro de un proyecto más amplio llamado *Geografías Concretas*. La instalación consistía en un díptico fotográfico de un cielo nublado con unas coordenadas, un imagen aérea realizada con capturas de Google Earth, 33 fotografías montadas en retícula y un breve texto que decía lo siguiente:

El 24 de febrero de 2004 dos excavadoras entraron en un descampado de Barcelona que había sido ocupado por unas sesenta familias gitanas. Durante varios días rompieron y levantaron el suelo de hormigón del solar con la intención de intimidar a los gitanos y finalmente expulsarlos de allí, dejando detrás una superficie contorsionada, como una especie de muro horizontal, para proteger el solar y mantenerlo vacío. Este método de disuasión muestra el valor económico de la violencia y la destrucción aplicada al control del territorio. El suelo roto, las grietas, los pedazos de hormigón levantados como fragmentos de estelas mayas, dan testimonio, todavía hoy, de este desplazamiento.

30

Las fotografías registraban las marcas de algún tipo de violencia, natural o humana, ejercida sobre el territorio. En la mayoría de los encuadres apenas se veía más que el suelo destrozado, lleno de fisuras que resquebrajaban el hormigón y presentaban un paisaje que se torna violentado, destruido y despedazado. Estas fotografías mostraban las huellas, las marcas que habían quedado patentes como consecuencia de algún hecho que de forma indirecta quedaba capturado. Lo hacía ya que la fotografía de territorio no solo muestra el momento presente de la captura de la imagen, es decir, la huella que queda necesariamente lleva implícito el momento pasado (aunque éste a priori no quede claro). Esta instalación en forma de retícula parecía buscar una especie de reconstrucción (Packer, 2013) de ese lugar/momento pasado, re-ordenando los restos de un solar levantado y destruido, mostrando la huella de una agresión, de un ejemplo paradigmático de violencia controlada y legitimada (Martín, 2008).

Ya en 2012, Ribas edita y publica *Concrete Geographies (Nomads)*⁸ en formato libro con Bside Books y el apoyo de la Universidad de Brighton. El cambio de formato hace que se pierda la retícula como organización de las 33 fotografías en blanco y negro y se pase a presentarlas de manera individual a página completa en un libro de 24 x 30 cm (a excepción de tres fotografías que se presentan en un tríptico

⁶ Los libros de fotografía van de la mano del modelo literario; comienzas en un punto, y terminas en otro. Con las exposiciones, no importa la intención que tengas, hay tres habitaciones en el Smithsonian que albergan la exposición. Y con toda la intención, quieres que la gente comience en el inicio. Pero, no hay absolutamente ninguna expectativa por mi parte de que por lo menos la mitad de la gente entre por la puerta derecha. No sucede.

⁷ *Nomads* en formato libro.

⁸ Visionado online disponible en <http://haveanicebook.com/book/nomads/>

desplegable). Al cambiar el formato, Ribas tuvo que re-crear el proyecto, ya que los contextos difieren y las lógicas internas de los distintos formatos modifican cómo se percibe el trabajo, porque la puesta en página del libro no se parece al concepto de puesta en escena de una exposición. En palabras del propio fotógrafo acerca de la gestación de *Nómadas* como proyecto destinado a exponerse:

Cuando hice *Nómadas* no pensé en libro sino en la legibilidad del trabajo como obra: el tamaño de las fotografías, el tipo de impresión, la configuración de la retícula, las dos fotografías del cielo, el texto, cómo localizar el solar mediante Google, etc. Cuestiones que tienen que ver con la experiencia del trabajo como obra y como instalación. (Navamuel, 2012)

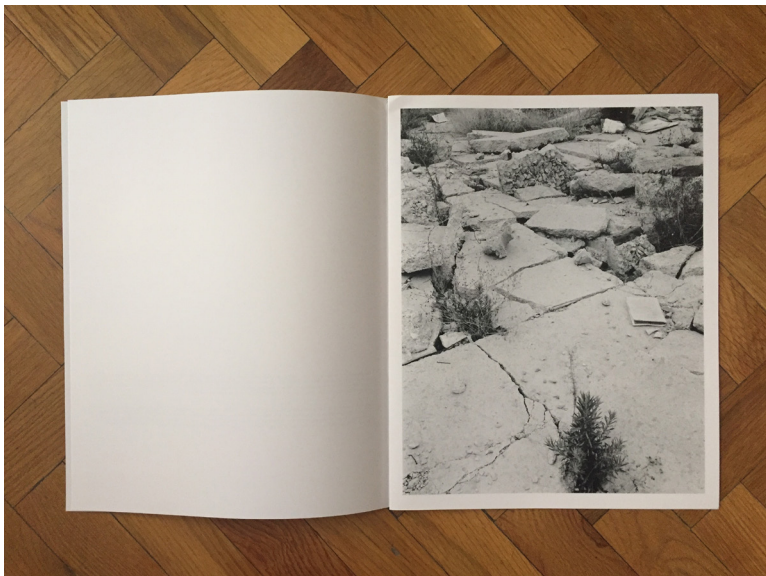
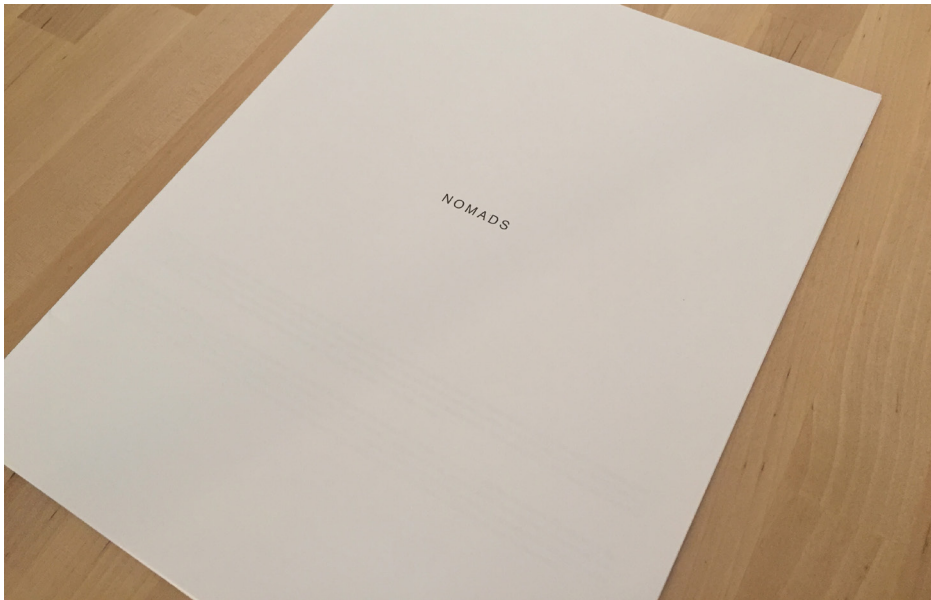
Así, la legibilidad del proyecto fotográfico en libro es completamente distinta, porque el discurso expositivo no funciona igual que el discurso editorial. Por un lado, el ritmo de visionado del libro es más pausado, no solo por acción del lector/espectador, sino por las características del formato. El libro de *Nomads* tiene 84 páginas a pesar de estar formado por el mismo número de fotografías. Este incremento de espacio y tiempo altera el tiempo y la atención que se dedica si se compara con el que se dedicaría a una retícula de imágenes a las que te debes acercar una por una si quieres examinarlas todas detenidamente. En este caso, el editor facilita ese acercamiento y ensimismamiento a la imagen porque al espectador las imágenes ya le vienen separadas. Es decir, las fotografías se reproducen a otra escala, se suceden en un determinado orden y se visualizan individualmente o conjuntamente a expreso deseo del editor/autor. Por otro lado, en el libro más que en la pared, la fotografía se comporta como texto en página dentro de un discurso. Esta idea que define Lorenzo Vilches así: «la Fotografía es un texto porque no puede ser descompuesto en unidades menores conservando su capacidad de comunicar algo al lector. Dicha noción permite analizar a la Fotografía de manera aislada» (Vilches, 1984), puede apoyar la idea de que el libro de fotografía es un discurso visual capaz de comunicar sólo a través de la imagen. Y explicaría también la ausencia o casi ausencia de discurso textual en gran parte de los libros de fotografía de territorio.

18

Ribas, ante la pregunta de por qué la publicación de un proyecto ya expuesto en formato libro, da tres razones que le ha llevado a este cambio:

En primer lugar el libro «cataloga» el trabajo [...] En segundo lugar, el libro es un soporte ideal para la fotografía. Creo que otros medios como la pintura, el vídeo o la escultura, no tienen la misma afinidad con la página impresa que tiene la fotografía. En tercer lugar el libro aporta visibilidad al trabajo. En términos de visibilidad, el libro está entre la obra expuesta en sala, con una visibilidad muy local (*Nómadas* se ha expuesto en Barcelona, Belfast y Londres), y la página web con un acceso global. Está claro que la experiencia del trabajo es diferente en cada caso. (Navamuel, 2012)

Según el soporte donde se muestra el trabajo, éste se percibe de distinta forma debido a la lógica interna de cada uno. Ribas muestra más documentación en la web, por ejemplo, lo que consigue una experiencia más teórica y documentada. Opina además, que el visionado en exposición beneficia la percepción del sentido de la retícula (aquella reconstrucción de la escena de la que hablaba Packer) más que ningún otro soporte. Esto se debe, entre otros factores, a la posibilidad de visionar todo el conjunto fotográfico a la vez, a que todas las fotografías se encuentren dentro del campo visual del espectador al mismo tiempo. ¿Qué busca entonces Ribas con el libro? Busca una visión más pausada, la posibilidad de poder explorar el trabajo reiteradamente y mejor, desde la cercanía y la percepción personal. Además el libro



Imágenes. Libro *Nomads*, Xavier Ribas. 2012, Bside Books.

posee cierta materialidad imposible de manejar en una exposición o una web, que son mucho más abstractas y menos objetuales. El libro proporciona incluso cierto fetichismo de posesión, no sólo del objeto en sí que se sostiene entre las manos, sino de posesión de conocimiento tras haberlo leído/visto. Una vez visto, se da por conocido. Esta materialidad que permite la reiterada visión y análisis pormenorizado del cuadro encaja a la perfección con la fotografía de territorio que pretende la asimilación y comprensión de una transformación a través de un discurso visual.

Esta fotografía territorial busca en la presentación de las huellas las conclusiones del discurso, o al menos mostrar las consecuencias de los desplazamientos o procesos que han dejado sus marcas en el terreno, a modo de rastro que seguir para que el espectador saque sus conclusiones. En este sentido, esta recolección y muestra de huellas puede parecerse a esa idea de catalogar el trabajo de la que habla Ribas. El libro puede catalogar y mostrar esas huellas de forma más accesible y ordenada, para el espectador, que otros formatos. Aparte, los libros editados de forma independiente pueden considerarse también como obra al responder totalmente a la visión del autor convertido también en la figura de editor.

Tras esta exposición de algunas de las características y propuestas del libro en cuanto a narrativa, secuenciación y materialidad, parece lógico que tanto Ribas como otros fotógrafos y artistas hayan optado por duplicar los formatos en los que exponer su trabajo o simplemente optar por el formato libro como materialización principal. Ya sea por visibilidad del proyecto a nivel comercial o por las características inherentes al libro, lo cierto es que la fotografía de territorio ha encontrado en el territorio de la página el espacio idóneo para materializarse.

Bibliografía

- Álvarez, M., García, E., Trapiello, G. y Trapiello, R. (2015) *Nación Rotonda*. España: Phree.
- Arredondo, D., Collados, A. y Gor, C. (eds.) (2014). *Lugares al límite. El paisaje en transición de la Vega de Granada*. Granada: TRN-Laboratorio artístico transfronterizo.
- Badger, G. y Parr, M. (2004, 2009 y 2013). *The Photobook: A History*. London: Phaidon.
- Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación 20.
- Golda-Pongrantz, K. (2014). *Landscapes of pressure*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- López, I. (2012). *Agroperifèrics*. Bside Books.
- Martín, A. (2008) *Imágenes de la violencia*. Art&Co. Nº 4, 14-15.
- Navamuel, F. (2012) *GEOGRAFÍAS CONCRETAS [NÓMADAS]* de Xavier Ribas. [En línea] Recuperado de <http://francisconavamuel.net/asangreblog/2012/07/05/geografias-concretas-nomadas-de-xavier-ribas/>
- Packer, M. (2013) *Xavier Ribas, Geografías concretas Nómadas*. Concreta. Volumen 01, 79 – 81.
- Prieto, G. (2013) Entrevista a 'Nación Rotonda': "los casos que presentamos son tumores, todos malignos". [En línea] Recuperado de <http://www.geografiainfinita.com/2013/12/entrevista-a-nacion-rotonda-los-casos-que-presentamos-son-tumores-todos-son-malignos/>
- Qviström, M. (2010): «Shadows of planning: on landscape/planning history and inherited landscape ambiguities at the urban fringe», *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 92 (3): 219-235.
- Ribas, X. (2012) *Nomads*. España: Bside Books.
- Righthand, J. (2010) Photographer John Gossage Reflects on «The Pond». [En línea] Recuperado de <http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/photographer-john-gossage-reflects-on-the-pond-459091/?no-ist>
- Saccone, V. (2015) El disparate urbanístico de Fuerteventura. [En línea] Recuperado de <http://www.yorokubu.es/el-disparate-urbanistico-de-fuerteventura/>
- Schulz-Dornburg, J. (2012). *Ruinas modernas. Una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit.
- VV.AA. (2013) *Ouroboros. Códice para un hilo conductor*. Bside Books.
- Vilches, L. (1984) *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.